

**Міністерство освіти і науки України**

**ПРИКАПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА**

**ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ**

*На правах рукопису.*

**ДРОЗДА ПЕТРО ВОЛОДИМИРОВИЧ**

**ФЕНОМЕН КОЛЕКТИВНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНАЛЬНОГО  
МУЗИКУВАННЯ ЗАХІДНО-УКРАЇНСЬКОГО РЕГІОНУ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**Дисертація**

на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

**Науковий керівник**

Кандидат мистецтвознавства, професор

**Серганюк Любов Іванівна**

Івано-Франківськ

2010

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b>	<b>4</b>
<b>РОЗДІЛ 1. Фольклорні традиції та форми колективного музикування Західної України</b>	<b>13</b>
1.1. Народно-інструментальне виконавство в системі українського автентичного та професійного інструменталізму: науково-теоретичний та джерелознавчий аспекти	13
1.2. Соціальні функції колективного музикування у фольклорній традиції. Типові різновиди колективного народно-інструментального виконавства та їх етнорегіональні особливості	25
1.3. Символіка форм колективного музикування у фольклорі та літературі	35
<b>РОЗДІЛ 2. Історичні витоки колективного народно-інструментального музикування у Західній Україні</b>	<b>47</b>
2.1. Історичні та соціокультурні передумови становлення і розвитку колективного народно-інструментального виконавства в контексті загальнокультурних тенденцій музичної культури Західної України: Галичина, Буковина, Закарпаття	47
2.2. Фахові музично-освітні осередки та їх вплив на професіоналізацію діяльності народно-інструментальних колективів (історичний дискурс, статус, соціальна функція). Професійні та навчальні колективи	76
<b>РОЗДІЛ 3. Концертна практика колективів за участю народних інструментів на сучасному етапі</b>	<b>93</b>
3.1. Огляди, конкурси та фестивалі різних рівнів. Інтеграція у європейський мистецький простір	93

3.2.	Виконавські колективи: професійні, самодіяльні та автентичні напрямки_____	107
3.3.	Видатні диригенти народно-інструментальних колективів: мистецький, організаторський, суспільний, педагогічний напрямки діяльності_____	136
3.4.	Формування виконавського репертуару: співпраця з фаховими композиторами та творчість музикантів-практиків для народно-виконавських колективів_____	148
	<b>ВИСНОВКИ</b> _____	160
	<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> _____	173

## ВСТУП

Внаслідок кардинальних змін, що сталися в культурній царині впродовж 1990-х рр., академічне народно-інструментальне виконавство зазнало певної стагнації. Втратилась та масовість, якою вирізнялась ця галузь протягом попередніх десятиліть.

Потреби сучасної соціально-культурної практики у реаліях існування академічної та автентичної народно-інструментальної музичної культури дедалі активніше пов'язуються із залученням засобів масової культури, в т. ч. – переосмислених колишніх форм колективного музикування. Адже академічне народно-інструментальне виконавство, як форма прояву національної свідомості, необхідно залучати до засобів відновлення національних традицій і цим активніше протистояти загальній вестернізації професійного мистецтва, елітаризації музичної мови. В сучасних культурних умовах остання проблема є актуальною і внаслідок потреби створення альтернатив спрощеним формам мас – культурної розважальності, що у переважній більшості зразків є агресивним носієм інонаціональних культурних кодів і традицій.

Проте, незважаючи на виразність доволі різноспрямованих процесів у народно – інструментальному виконавстві, ця сфера творчості належить до найменш досліджених поміж інших інструментально – виконавських сфер; як галузь академічного мистецтва – одним з найпроблематичніших феноменів цього прошарку музичної культури, потребуючи створення самостійної теорії із врахуванням загальних принципів функціонування народно-інструментального виконавства, специфіки ансамблевості, характерних ознак жанрово-типологічних рівнів, а також визначенням тенденцій, що виявляють національну характерність на рівні інструментального мислення тощо. Окрім цього, на даному етапі розвитку українського музикознавства актуалізується потреба уточнення знань про еволюцію фольклорно-автентичного,

аматорського, самодіяльного, академічного різновидів народно-інструментального виконавства України в контексті загальномузичних тенденцій на зламі ХХ-ХХІ ст.

Історія розвитку колективних форм народно-інструментального музикування окремих регіонів країни належить до малодосліджених напрямків наукового пошуку і спонукає до розробки цієї проблематики, як істотної як на регіональному, так і на загальнонаціональному рівнях.

За факту існування значного масиву праць, присвячених тим чи іншим проблемам означеної сфери, дослідники переважно звертаються до часткових проблем, вибіркового теоретичного аналізу тих чи інших жанрів, аспектів виконавської культури тощо (роботи М. Хая, С. Грици, Б. Водяного, І.Мацієвського В. Дутчак, І. Фетисів та ін.).

Водночас виявляється недостатність розробок, що вивчали б народно-інструментальне виконавство як комплексне соціокультурне явище (соціально-історичні дослідження з аналізом специфіки становлення і розвитку, особливостей його суспільного функціонування та відтворення традицій народної культури у той чи інший період). Ці причини у сукупності призвели до певного упередження щодо надбань і досягнень даного виду інструментального виконавства. Дослідження, що стосуються окремих інструментів, як правило, обмежені вузько технологічними положеннями. Такими є праці Б. Яремка (сопілка), Т. Барана (цимбали), А. Сташевського (баян), В. Козліна (гітара) та ін. Вивчення динаміки змін конструкцій інструментів проводяться без урахування історико-естетичної зумовленості названого процесу. Не дістали достатнього наукового обґрунтування соціальні та матеріальні чинники, які визначали процес формування й розвитку професійного інструментарію, кристалізацію музично-виражальних якостей і загальний напрямок інструментального розвитку. Деяко теоретично обмежені й спеціальні курси з інструментознавства, які читаються в середніх і вищих навчальних закладах. Емпіризм в цій галузі значною мірою вже вичерпав свої можливості, а тому проблема генези національного

академічного народно-інструментального виконавства потребує активного теоретичного опрацювання. Отже, потреба у системному, історико-соціокультурному вивченні становлення і розвитку українського ансамблевого народно-інструментального музикування зумовила вибір теми і спрямування дисертаційного дослідження.

В роботі застосовується принцип цілеспрямованої вибірковості у підході до творів та діяльності ансамблів. Основну увагу зосереджено на виконавських колективах, діяльність яких отримала значний суспільний резонанс в контексті провідних тенденцій розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. Вибір часового обмеження зумовлений змінами суспільної функції та особливостями розвитку самодіяльного інструментального музикування, професіоналізацією академічного та новим етапом відновлення й реструктуризації автентики у сучасних політико-культурних умовах.

З метою вияву регіональних особливостей фольклорних традицій, відмінностей історико-культурних умов розвитку, форм та жанрів у діяльності провідних народно-інструментальних колективів та їх найяскравіших представників, дослідження обмежене Західноукраїнським регіоном, а саме Галичиною, Буковиною та Закарпаттям, що, згідно сучасного територіально-адміністративного поділу включає Львівську, Івано-Франківську, Закарпатську, Чернівецьку і, частково, Тернопільську області.

Поза межами аналізу залишаються вокально-інструментальні та вокальні, академічні та синтетичні форми інструментального музикування, приклади творчості та виконавські колективи (усталені за складом академічні чи естрадно-джазові за участю певних народних інструментів, у якості специфічного чинника темброво-етнічного колориту), а також народно-виконавські традиції та колективи подільської частини Тенопільщини, як такі, що виходять за межі території, визначеної дослідженням.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами.**

Дисертаційне дослідження здійснене в межах комплексної теми “Актуальні проблеми трансформаційних процесів в українській культурі”, яка розробляється на кафедрі музикознавства та акордеонного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника та узгоджена з “Тематичним планом наукових досліджень Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника” на 2009–2014 рр.

Тема дослідження затверджена вченою радою Прикарпатського університету ім. В. Стефаника (Протокол №4 від 16 грудня 2004 р.), і відповідає темі “Дослідження з проблем мистецтвознавства та фольклористики”.

**Метою** дослідження є концепційне осмислення основних тенденцій розвитку й закономірностей функціонування народно-інструментального колективного музикування Західної України як унікального мистецького явища періоду Незалежності, яке в процесі академізації музичної творчості у сфері народних інструментів зберегло сутнісно національні характерні риси.

Відповідно до мети дослідження були визначені наступні головні **завдання:**

- узагальнити відомості, представлені у матеріалах та наукових працях у контексті означеної тематики і визначити ступінь дослідженості колективного народно-інструментального музикування Західної України окресленого періоду;
- конкретизувати термінологічно-поняттєвий апарат згідно з соціально-мистецькими функціями сучасного колективного народно-інструментального мистецтва регіону;
- здійснити періодизацію процесу еволюції народно-інструментального виконавства Західної України, визначити характерні особливості його основних етапів;
- з'ясувати своєрідність колективного народно-інструментального

музикування Західної України на зламі ХХ- ХХІ ст. як соціокультурного і мистецького явища та виявити основні соціальні функції народно-інструментальних виконавських колективів;

- проаналізувати найважливіші тенденції функціональної трансформації народно-інструментальних колективів в контексті розвитку українського музичного мистецтва, а також особливості професійної, самодіяльної та автентичної української народно-інструментальної традиції у визначений період;

- надати загальну характеристику естетиці вторинного колективного народно-інструментального виконавства у процесі його історичної еволюції;

- дослідити особливості проявів давніх традицій музикування у народно-інструментальному виконавстві в Західній Україні упродовж останніх п'ятидесяти років;

- описати особливості запозичення і усталення в українському народно-інструментальному виконавстві чинників та деяких принципів інонаціональних традицій;

- визначити особливості виконавського стилю провідних колективів західних регіонів стосовно до академічного, самодіяльного та автентичного народно-інструментального музикування України;

- здійснити аналіз напрямків діяльності провідних диригентів, керівників та організаторів певних виконавських колективів та дати оцінку їх внеску у мистецьке життя окремих регіональних осередків;

- класифікувати стильові спрямування, жанрові групи, виконавські склади у творчому доробку професійних та самодіяльних композиторів України у репертуарі народно-виконавських колективів.

**Об'єктом** дослідження є академічна, самодіяльна та автентична народно-інструментальна ансамблева і оркестрова музична традиція, що розглядається в контексті взаємодії регіональних, загальнонаціональних та міжетнічних тенденцій музичної культури Західної України.



**Предмет дослідження** – сучасне колективне народно-інструментальне музикування Західноукраїнського регіону (форми та напрямки, провідні колективи та керівники-диригенти, зразки репертуару).

**Методологічна база.** У дисертації для розв'язання поставлених завдань використані: аналітичний метод – при вивченні наукової літератури; ретроспективний та структурно-системний – у ході аналізу джерел; історичний – при аналізі особливостей розвитку фахової освіти, традицій виконавства та кристалізації форм професійного та самодіяльного колективного музикування в контексті мистецько-культурного життя Західної України, зокрема Галичини, Буковини та Закарпаття; теоретичний (аналіз, порівняння, наукові описи, датування, статистика, систематизація, особливості структурної організації, узагальнення дослідницьких даних) – у вивченні концептуальних засад творчої діяльності фахових композиторів та митців-практиків; емпіричний – інструментознавчі описи, наукові спостереження, ретроспективне вивчення досвіду виконавців; принцип системності та компаративно-типологічного аналізу – до потреби уточнення й диференціації критеріїв оцінювання фольклорного, самодіяльного та професійного виконавства, а також для порівняння їх як самостійних, хоча і взаємопов'язаних, сфер українського музичного мистецтва, для порівняння, узагальнення, аналізу офіційної документації, для визначення регіональних особливостей та відмінностей освітньої, концертної та творчої діяльності, що дозволило б створити чіткішу і об'єктивнішу уяву про розвиток колективного народно-інструментального музикування у Західній Україні на зламі ХХ – ХХІ століть.

**Наукова новизна дослідження.** Дисертація є однією з перших в українському музикознавстві спробою теоретичного осмислення мистецько-культурологічної специфіки колективного народно-інструментального музикування певного (а саме західноукраїнського) регіону, його проявів і форм. Тому наукова новизна дослідження, котра значною мірою визначена

його проблематикою і зумовлена необхідністю подальшого розвитку цієї галузі українського музичного мистецтва, полягає в тому, що:

- вперше у вітчизняному мистецтвознавстві компаративно досліджується колективне народно-інструментальне виконавство Західної України академічного, автентичного, аматорського та самодіяльного напрямків у контексті умов його соціокультурного функціонування;
- доведено, що модифікація “етнокультурного змісту” колективного народно-інструментального виконавства, яка відбулася внаслідок насадження соціально-культурних стереотипів, потребує і частково відновлює свою питому інфраструктуру і відновлює автентичні виконавські традиції;
- простежено еволюцію різних форм колективного народно-інструментального виконавства, освіти і репертуару;
- здійснена спроба виявити визначальні тенденції у цій сфері виконавської діяльності та стильові особливості, зумовлені традиціями музикування, специфікою освіти тощо. Теоретичне значення дисертації полягає також у конкретизації понять, система яких диференційована відповідно до функціональних та соціокультурних аспектів академічного народно-інструментального виконавства.

**Матеріали дослідження.** Основними джерелами роботи є нотні тексти та наукові публікації, що відображають та підтверджують розвиток як автентичних, так і інонаціональних традицій, регіональні народно-інструментальні особливості виконавства, фольклорних жанрів (Б. Водяний, Б. Мацієвська, Б. Яремко, М. Хай та інші), роботи М. Лисенка, О. Маслової, М. Привалова, Г. Хоткевича, К. Квітки, П. Демуцького, Ф. Колесси, А. Хибінського, В. Шухевича, у яких було зафіксовано й систематизовано величезний унікальний джерельний матеріал щодо українського фольклорного інструментарію, опису традицій інструментального виконавства, народної музичної термінології тощо. Важливу інформаційну основу склали також численні статті М. Імханицького, М. Геліса, М. Давидова, І. Мацієвського, В. Дутчак, Ю. Лошкова, В. Грищенка,

А.Черноіваненко, Л. Пасічняк, О. Трофимчука, Д.Кужелева, відгуки та рецензії, присвячені вивченню діяльності народно-інструментальних ансамблів, інтерв'ю та бесіди з виконавцями, оприлюднені на сторінках музикознавчих та популярних періодичних видань.

**Практичне значення** роботи полягає у можливості використання її положень і висновків у навчальних курсах історії музичної культури, історії та теорії академічного народно-інструментального виконавства, методики викладання гри на народних інструментах, ансамблевого класу народних інструментів, музичної педагогіки; у процесі викладання культурологічних, мистецтвознавчих та музичних дисциплін в навчальних закладах, в тому числі і спецкурсів. Матеріали дисертаційного дослідження можуть бути використані при аналізі процесів, характерних для сучасного музичного мистецтва та художньої культури України, а також – для подальших розробок даної тематики. Дисертація містить істотний інформативний матеріал для авторів та редакторів радіо- і телепрограм, концертів, оглядів, конкурсів, а також лекторів та музичних критиків. Матеріали дисертації можуть застосовуватися в практичній науково-методичній і педагогічній роботі музично-виконавських та музично-педагогічних кафедр вищих навчальних закладів .

**Особистий внесок здобувача** полягає у використанні апробованої методології для вивчення взаємозв'язків різних жанрів виконавства у національному та полінаціональному просторі, сприйнятливості щодо інонаціональних факторів у “закритому” й “відкритому” середовищах та причин, які зумовлюють таку взаємодію. Важливими є висновки стосовно трансформації елементів інонаціональної культури у різних ситуаціях, ролі концертної практики у поширенні різнонаціональних елементів. Враховуючи регіональну полінаціональну специфіку побутування фольклорних інструментальних форм та інтенсивність інонаціональних контактів в межах музично-концертної практики колишнього СРСР, такий аспект набуває

винятково важливого значення, дозволяючи безпосередньо порівнювати принципово різні ситуації в межах певного ментально-мистецького локусу.

Введено у науковий обіг актуальні дані про діяльність багатьох регіональних колективів академічного, самодіяльного та автентичного спрямування, їх синтетичних і проміжних форм, здобутки їх організаторів, диригентів та керівників, творчість фахових та самодіяльних митців – творців новітнього репертуару для виконавських формацій досліджуваного напрямку.

Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли **апробацію** на засіданнях кафедри музикознавства і акордеонного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника .

1. Всеукраїнська наукова конференція “Культуротворча парадигма Українського націєтворення” (Івано-Франківськ, 2005 р.);

2. Звітно-наукова конференція викладачів, докторантів, аспірантів Університету за 2005 р. (Івано-Франківськ 2006 р.);

3. Звітно-наукова конференція викладачів, докторантів, аспірантів Університету за 2006 р. (Івано-Франківськ, 2007 р.);

4. Всеукраїнська науково-практична конференція “Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ ст.” (Дрогобич, 2009 р.).

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і переліку використаних джерел, що містить 402 позиції, загальний обсяг 212 с.

## РОЗДІЛ 1.

### ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ І ФОРМИ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

#### **1.1. Народно-інструментальне виконавство в системі українського автентичного та професійного інструменталізму: науково-теоретичний та джерелознавчий аспекти.**

Історіографія дослідження академічного народно-інструментального виконавства у сучасному музикознавстві має низку напрямків – від історії виконавства на окремих інструментах до системно-узгальнюючих монографій.

Основою для розробки цієї проблематики у ХХ ст. стали праці, пов'язані з фольклорною культурою. Вже на початковому етапі вивчення автентичних музично-інструментальних явищ було в основному сформульовано поняттєвий апарат, який в процесі розвитку цієї галузі музикознавства зазнав значних змін, контекстуальних уточнень і котрий необхідно конкретизувати стосовно предмету і об'єкту нашого дослідження. Проблематика дисертації зумовлює потребу огляду і конкретизації сутності, насамперед, таких понять, як “традиційна народна інструментальна музика”, “академічне народно-інструментальне виконавство”, “народний інструментарій”, “традиція”, “фольклорне музикування”, “художня самодіяльність” та похідних від них понять і термінів стосовно до середовища їх побутування й використання у академічному виконавстві. Здійснений аналіз різних поглядів на зміст цих понять зумовив вибір та диференціацію понятійного апарату дослідження. Центральним у колі досліджуваних явищ є “**фольклорне музикування**”, у поняття якого закладено бачення сенсу специфічної форми виконавства (зокрема, інструментального), що можливе є винятковим у народно-

автентичному середовищі. Такого роду музична практика здійснюється на народних інструментах шляхом відтворення зафіксованих усним переданням музичних текстів (згідно поняття “текст-код” Ю. Лотмана<sup>1</sup>), що містять не тільки стереотипні ритмо-інтонаційні елементи та структурні моделі, але й виконавську логіку їх взаємозв’язків та поєднань, застосування різноманітних змін при відтворенні тощо в межах допустимих модальних кордонів. До нього звертаються численні дослідники інструментальних форм фольклорного музикування, серед яких К. Квітка (“Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських мелодій”, 1928; “К изучению украинской народной инструментальной музыки” – М., 1973. та ін.), М. Грінченко (“Українська народна інструментальна музика” – К., 1959), І. Мацієвський (“Про жанровий поділ української народної інструментальної музики”. – Львів, 1990), М. Хай (“Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)”. – Київ – Дрогобич, 2007) та інші.

Не менш важливою є дефініція поняття **“народний інструментарій”**, яка розглядалася у численних розвідках та системні дослідження з класичної етноорганології<sup>2</sup> О. Геварта, К. Закса, Е. Горбостеля, А. Шеффнера. У створенні уяви про розвиток фольклорного інструментарію ними першорядна увага приділялась вивченню закономірностей його розвитку, ареалів поширення, історичних закономірностей побутування й використання певних інструментів, простеженню термінологічної етимології, тощо.

Вельми важливою опорою для дисертаційного дослідження стали праці українських етноорганологів та сучасних мистецтвознавців, що працюють у цій галузі. Першорядне значення поміж них і кількісно найчисленнішими є розвідки про діяльність кобзарів та лірників, інтерес до якої домінував упродовж другої половини XIX – перших десятиріч XX ст. Інші сфери

<sup>1</sup> “Текст – код є саме текстом, це не абстрактний набір правил для побудови тексту, а синтагматично вибудоване ціле, організована структура знаків”. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973.

<sup>2</sup> Етноорганологія, засновником якого вважається бельгійський вчений Огюст Геварт (1828-1908), розвивалася у щільному взаємозв’язку з академічним інструментознавством Західної Європи. Здійснювалися спроби порівняльного вивчення інструментарію різних народів.

функціонування народно-інструментальної культури поступались цьому пріоритету. Працями М. Лисенка, О. Маслова, М. Привалова, Г. Хоткевича, К. Квітки, П. Демуцького, Ф. Колесси, А. Хибінського, В. Шухевича було зафіксовано й систематизовано величезний унікальний джерельний матеріал щодо українського фольклорного інструментарію, опису традицій інструментального виконавства, народної музичної термінології тощо.

**Оркестрове музикування** належить виключно до академічної традиції (насамперед аматорської та самодіяльної її структур), оскільки передбачає формування виконавського колективу за аналогією до європейської музично-професійної традиції з відповідно укомплектованими та акустично і тембрально збалансованими партіями конструктивно вдосконалених інструментів. Його особливості, історію, етапи формування, критерії структури та ансамблю розглядають у кандидатських дисертаційних дослідженнях Михайло Лисенко (“Шляхи формування і розитку ансамблів та оркестрів народних інструментів на Україні” – Ленінград, 1977), Т. Сідлецька (“Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів”. – К., 2007), О. Трофимчук (“Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці”- Рівне, 2006), художнім основам аматорського народно-оркестрового виконавства присвячена докторська дисертація О.Ільченко (“Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства”. – К., 1996).

З огляду на відродження інтересу до глибинної автохтонної інструментальної автентики, музикознавці чималу увагу приділяють практично недосліджуваним у радянський період народним інструментам та формам музикування. Серед таких праць чималу частку складають роботи органологічно-історичного спрямування: О. Богданова “Лірницька традиція в контексті української духовної культури” (К., 2003), М. Підгорбунського “Кобзарський рух на Україні (XVI-XIX ст.)” (К., 2004 р.), монументальна новітня праця М. Хая “Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)”.

Регіональні народно-інструментальні особливості виконавства, фольклорних жанрів, традицій розглядають Б. Водяний “Народна інструментальна музика Західного Поділля” (Ленінград, 1994), І. Мацієвський їм присвятив два дисертаційних дослідження: “Гуцульские скрипичные композиции” (Ленінград, 1970) та “Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры” (Ленінград, 1990), Б. Яремко “Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття)” (К., 1995), В. Мацієвська “Исполнительское искусство гуцульских скрипачей” (Спб., 2003), М. Хай “Народное исполнительство Бойковщины” (К., 1990).

Визначальною методологічною основою дослідження є комплексний підхід до оцінки музичних явищ, застосований у працях ряду українських музикознавців. Це, зокрема, засади комплексного дослідження жанрів (М. Давидов, М. Гордійчук, М. Загайкевич, І. Мацієвський, А. Муха, Л. Пархоменко, Б. Фільц, ін.), що походять від історико-стильового підходу до вивчення умов і особливостей функціонування музичного мистецтва. За допомогою методології контекстуально-історичного дослідження творчості та проявів національної ментальності у музичному мистецтві (Н. Герасимова-Персидська, І. Котляревський, І. Ляшенко, О. Костюк, В. Москаленко, В. Медушевський, В. Холопова та ін.) при вивченні різних історичних періодів національної школи (Л. Кияновська, Л. Корній, Н. Костюк, І. Юдкін-Ріпун), вдалося вирішити поставлені у процесі роботи численні дослідницькі завдання.

Стосовно різних форм і напрямків сучасного функціонування колективного музикування на народних інструментах опосередковано може застосовуватись методика **народновиконавського (етнофонічного)** аналізу, започаткована у працях М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки і розроблена В. Гошовським, С. Грицою, І. Мацієвським, Б. Яремком, М. Хаєм для дослідження закономірностей функціонування народної інструментальної музики у селянському та, частково, міському побуті.



Методика виконавського аналізу ґрунтується на синтезі методів систематикознавчих<sup>3</sup> (М. Лисенко, Ф. Колеса, С. Мерчинський, А. Гуменюк) структурножанрових<sup>4</sup> (М. Грінченко, С. Грица, М. Хай, І. Фетисов), структурно-композиційних<sup>5</sup> (І. Мацієвський, О. Ельшек, В. Гуцал та ін), і загальноетнофонічних<sup>6</sup> (Б. Яремко, М. Хай та ін.) аналітичних оглядів. Вона спрямована на створення системної етноорганіфонічної наукової концепції, що притаманно сучасному музикознавству.

До загальних засад аналізу академічного народно-інструментального виконавства було доцільно залучити й елементи методики, випрацьованої стосовно **камерно-інструментальної музики**, яка розглядається в контексті загального процесу виконавської творчості. Це, зокрема, напрацювання І. Польської, Л. Раабена, Н. Дикої, О. Грабовської, Т. Молчанової, М. Боровика, Л. Волкової, О. Александрової, О. Зінкевич, А. Калениченка, І. Зінків та ін.

Розробки в галузі академічного (професійного і аматорського) народно-інструментального виконавства здійснювалися синхронно з усвідомленням

<sup>3</sup> Лисенко М. В. Характеристика музикальних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. – К.: Музична Україна, 1978; Колеса Ф. Мелодії українських народних дум. – К., 1969; Mierczynski S. Muzyka Huculsczczyzny. – Warszawa, PWM. – 1965; Інструментальна музика / Упорядк., вст. ст. та прим. А. І. Гуменюка. – К., 1972.

<sup>4</sup> Грица С. Українська песенная епіка. М., 1990; Грица С. Фольклор у просторі і часі. – Тернопіль, 2000; Грінченко М. Українська народна інструментальна музика // Вибране. – К., 1959. – С. 55–65; Інструментальна музика / Упорядк., вст. ст. та прим. А. І. Гуменюка. – К., 1972; Хай М. Коломийка у весільному обряді бойків // НТЕ. – 1984. – №3. – С. 50–54; Фетисов І. Народний термін “коліно” в практиці виконавців-інструменталістів Лівобережжя України // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді. – Тернопіль, 2000. – С. 26–32; Хай М. Семантика інструментальних награвань у сучасному весільному обряді с. Зеленьків на Черкашині // Проблеми досліджень усної історії східноєвропейських сіл 1920–1940 років. – Черкаси, 1998. – С. 35–36.

<sup>5</sup> Мацієвський І. В. О подвижности и устойчивости в связи с импровизационностью // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972. – С. 299–339; Мацієвський І. В. Фольклорная экспедиция 1968 года // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972. – С. 422–424; Мацієвський І. В. Органофонические экспедиции на Карпаты // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Ленинград. – С. 215–218; Мацієвський Ігор. Ігри і співголосся. Контонація. – Тернопіль, 2002; Эльшек О. Стилевые типы народной инструментальной музыки в Словакии // НМИ и ИМ. – Ч. 1. – М. – С. 68–105; Украинские народные наигрыши / Сост. В. Гуцал, вст. ст. С. Грицы. – М., 1986; Мацієвський І. Про жанровий поділ української народної інструментальної музики. – Львів, 1990. – С. 16–19; Мацієвський І. Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. – Львів, 2000; Хай М. Бойківські танки козацької групи. (Спроба структурного аналізу) // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді. – Тернопіль, 2000; Хай М. Ембріональні форми антифонно-поліфонічного мислення в сучасному колядницькому обряді бойків // Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 20–42.

<sup>6</sup> Хай М. Музика Бойківщини. – К., 2000. – 304 с.; Грица С. Фольклор у просторі і часі. – Тернопіль, 2000; Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки // Избр. труды. – Т. 2. – М., 1973. – С. 258–262; Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997; Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. – Львів, 1998.

цього явища як дослідницької проблеми. На початковій фазі накопичення емпіричного матеріалу, опису та початкових спроб осмислення фактажу упродовж 1950-их – 1960-их рр. у цій царині працювали переважно інструменталісти-виконавці, а самі розробки мотивувалися необхідністю широкого обговорення потреб і проблем галузі.

Поширення академічного ансамблево-оркестрового виконавства (самодіяльного та аматорського), розгортання освітніх процесів із стрімким нарощенням кадрового потенціалу спричинило й поглиблення наукового зацікавлення цією галуззю музичної творчості. Від 1970-их розпочалося формування аналітико-синтезуючого напрямку у дослідженні окремих галузей академічного народно-інструментального виконавства (зокрема, бандурного, баянного та сольного й ансамблевого мистецтва). Проте, знову ж таки, домінують дослідження щодо окремих інструментів, методико-педагогічні розробки. Так, тільки у сфері вивчення баянного мистецтва створено важливі узагальнюючі роботи А. Басурмановим, М. Давидовим, В.Зав'яловим, Ф. Ліпсом, Ю.Максимовим, А. Міреком, В.Новожиловим, Л.Стасенком, та ін. Зокрема, у полі музикознавчого аналізу опинилися: академічне баянне мистецтво другої половини ХХ ст. (В. Кужелєв), академічне акордеонне виконавство в Україні (Є. Іванов), історичні та документально-образні матеріали у виконавстві (А. Черноіваненко), еволюція виконавської техніки української баянної школи другої половини ХХ ст. (В.Князєв), місце баянного мистецтва в музичній культурі України (Р.Безугла). Паралелі, порівняння та аналогії з мистецькими процесами у музиці для інших народних інструментів, їх ансамблів та оркестрових творів можливо завдяки дослідженням М. Імханицького, М. Геліса, М. Давидова, І.Мацієвського.

У останні десятиліття методичним, репертуарним, виконавським, педагогічним проблемам народно-ансамблевого виконавства присвятили дослідження такі музикознавці як В. Дутчак (бандура), Ю. Лошков (домра, балалайка, баян), В. Грищенко (гітара), А. Черноіваненко, Д. Кужелєв (баян).

Після тривалого періоду спорадичного вивчення окремих аспектів народно-інструментального виконавства, у 1990-х рр. українські мистецтвознавці розпочали системні дослідження. До цієї розмаїтої сфери інструментальної культури України почала застосовуватись методологія концептуально-методологічного синтезу. Її апробація відбувалась на тій же багатій базі: важливими є праці М. Давидова, присвячені аналізу тенденцій і особливостей розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в галузі формування теорії і методики баянного виконавства, інструментознавства тощо. Є. Іванов, спираючись на роботи попередників, успішно дослідив етап становлення академічного напряму українського баянного мистецтва. Натомість В.Зав'ялов вже звернувся до виявлення впливів органної, фортепіанної і скрипкової виконавської культури на розвиток баянного мистецтва в Україні, що істотно збагатило аналітичні ракурси у вивченні проблематики академічної народно-інструментальної культури. Аналогічні дослідження здійснювались стосовно бандурного виконавства.

На етапі емпіричного накопичення наукового досвіду не надавалося уваги простеженню взаємодії академічного народно-інструментального виконавства з загальними тенденціями розвитку української музичної культури, а натомість акцентувалися культурно-соціальні моменти, переважно пов'язані з ідеологією того часу. Це спричинило, що до цього часу відсутні узагальнення та належний рівень систематизації, а також ускладнене опрацювання окресленої проблематики на сучасному етапі як з об'єктивних, так і суб'єктивних причин.

Важливим аспектом наукового пошуку стало вивчення форм **самодіяльного та аматорського напрямків колективного музикування**. Оскільки розвиток академічного народно-інструментального виконавства відбувався і завдяки процесам, що нуртувались у художній самодіяльності, актуальними для дослідження виявилися й методологічні підходи, апробовані при вивченні проблем взаємозв'язків, відмінностей та спільних

рис самодіяльності, аматорства, фольклору та професійного мистецтва в контексті сучасної культури (В. Гусєв, С. Грица, А. Каргін, І. Мацієвський, Т. Тодов, І. Юдкін, ін.).

Окрім вищезгадуваної докторської дисертації О. Ільченко, присвяченої аматорському народно-оркестровому виконавству з'явилося більш широке за масштабом узагальнення мистецького явища дослідження Л. Дорогих (“Аматорське мистецтво як історико-культурне явище” (на матеріалах України другої половини ХІХ ст.-Київ, 1998).

За характером проблематики, адресності і методології аналізу наявні праці з питань академічного народно-інструментального виконавства утворюють кілька напрямків:

1. історико-оглядовий, що пов'язаний:

- з висвітленням певних аспектів становлення та розвитку **оркестрової** сфери академічного народно-інструментального виконавства;

- з висвітленням певних аспектів становлення та розвитку **ансамблевої** сфери академічного народно-інструментального виконавства.

До цього напрямку також належать праці, де академічне народно-інструментальне виконавство розглядається фрагментарно у більш широким, узагальнюючих працях з питань музичної культури України, зокрема – у зв'язку з місцевими, регіональними та загальнонаціональними культурними традиціями. Так, діяльності окремих представників виконавсько-педагогічних шкіл покладено в основу дисертаційного дослідження І.Панасюка (Київ, 2002) “Київська школа професійно-академічного бандурництва. Творча діяльність її фундатора С. Баштана”, Н. Морозевич “Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності” (1991 р.), дисертації К. Чечені “Інструментальна музика в Україні другої половини ХVІ – середини ХVІІІ століття і проблеми автентичності у виконавській культурі” (Київ, 2008 р. );

2. теоретико-аналітичний, де акцентовано на музикознавчих аналізах творів для академічного народно-інструментального виконавства (посібник

для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти А. Сташевського “Нариси з історії української музики для баяна”, Луганськ, 2006.; О.Олексієнко “Творчість Миколи Дремлюги і становлення бандурного репертуару”, К., 2003);

3. навчально-методична література, присвячена організаційним особливостям виконавства, педагогічній діяльності виконавців-диригентів та ансамблів, важливих етапів у історії музичної освіти у цій сфері музично-соціальної діяльності; впровадження перспективних методів роботи з народно-інструментальними колективами тощо (особливостям праці з бандурними ансамблями та капелами присвячено дослідження С. Баштана та дніпропетровської педагога-методиста Л. Воріної, “Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів” В. Грищенка (Київ, 2003);

4. жанрово-аналітичний, спрямований на вивчення характеру, специфіки різних оркестрово-ансамблевих видових сфер академічного народно-інструментального виконавства (Ю. Лошков “Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство у Слобідській Україні (перша половина ХХ століття)”, Харків, 2000);

5. енциклопедично-довідникові видання, насамперед у галузі класичної та етноорганології (Musikalische Volkskunde – Köln, 2000; “Musik Encyklopedie”, New York, London, 1998; І. Мацієвський “Музыкальные инструменты Подляшья” у “Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира” (Вып. 1.- Спб., 1998) та органологічні праці (Б. Яремко “Етноінструментознавство” – Рівне, 2003; Л. Черкаський “Українські народні музичні інструменти” – К., 2003; Г. Хоткевич “Музичні інструменти українського народу” – Харків, 1930; Ф. Колесса (1871-1947): Бібліографічний покажчик праць і критичної літератури – Львів, 1992);

6. публіцистично-інформативні матеріали, що містять найактуальнішу інформацію, оглядові статті або рецензії на виступи окремих колективів, у яких тільки частково висвітлювались питання історії розвитку цієї галузі,

надавався біографічний матеріал стосовно окремих виконавців тощо: “Соціалістична культура”, “Музика”, “Народна творчість та етнографія”, “Філософська і соціологічна думка”, “Родовід”.

Потреба підходу до визначеної у нашій дисертації проблематики в руслі тенденцій сучасного мистецтвознавства, актуалізувала опору на дослідження у багатьох суміжних галузях – естетики, культурології, соціології культури й музичної соціології, фундаментальних галузей мистецтвознавства (історії та теорії) тощо. Напрацьована в них методологія у сукупності сучасних теоретико-методологічних підходів дозволила поглиблено розкрити сутність та багатогранність досліджуваного явища, здійснити уточнення в царині термінологічного апарату з метою адекватного розкриття аналізованих явищ.

Так, академічне народно-інструментальне виконавство на сучасному етапі розвитку мистецтвознавства необхідно розглядати в контексті дослідження проблем культури взагалі та музичної культури зокрема. Насамперед, як результат соціальної діяльності воно пов’язане з тим розумінням сутності культури, сенсу перехідних явищ та формування нових культурних типів, що його запропонували прихильники діяльнісного підходу (Н. Злобін, М. Каган, В. Кізіма, Л. Коган, Е. Маркарян, В. Межуєв, В. Семенов та інші). Будучи однією із сфер прояву національної свідомості і національних традицій, народно-інструментальне виконавство виявляє всі ознаки культури як знакової, семіотичної системи. В цьому ракурсі виявилось доцільним застосувати характерне поняття семіотичної парадигми культури (Ю. Лотман).

Опора на матеріали, накопичені в різних галузях мистецтвознавства, етномузикології, культурології, дотичній методичній літературі (праці Е. Алексеєва, І. Земцовського, М. Імханицького, Т. Чередниченко) дозволила переосмислити суттєві питання еволюції академічного народно-інструментального виконавства. Це, зокрема, важливі аспекти оновлення чинників традиційної культури в контексті сучасності, розглянуті на підставі

наукових підходів вивчення її соціодинаміки. Оскільки предмет дослідження обмежений західно-українським регіоном, було використано висновки праць з проблем вивчення **регіонального компонента соціокультурної діяльності** (О. Григор'єва, Т. Кисельова, Ю. Красильникова, Л. Михайлова, ін.).

Проблематику **академічного ансамблевого виконавства** за участю народних інструментів розглядають чи заторкують у контексті споріднених напрямків дослідження дисертації І. Алексєєва, Ю. Бая, М. Давидова, Д.Кужелєва, А. Черноіваненко, В. Грищенко, Н. Морозевич, Р. Безуглої, Н.Брояко, В. Дутчак, Т. Барана, Л. Пасічняк, О. Єльченка, Ю Ю. Лошкова, Д. Юника, О. Неззовибатька, Л. Повзун, В. Князева та ін. Ансамблеве виконавство, переклади і оригінальна творчість висвітлені у працях М.Імханицького, О. Міщенко, С. Калмикова.

З цієї ж причини потрібно наголосити на важливості праць щодо використання українського фольклорного інструментарію у академічному виконавстві (М. Давидов, М. Хай). Зазначимо, що зазначені розробки, де порушується ця проблема, стосуються головним чином інструментарію, що вже досяг зрілої фази розвитку, а до того ж вони обмежуються рамками їхньої інтерпретації за умов практичного (оркестрового або ж ансамблевого) музикування. Поміж таких праць – дослідження Т. Барана “Світ цимбалів”, де вперше описані відмінності регіональних шкіл (Київської та Львівської), здобутки й особливості манер окремих виконавців і різновидів “цимбального стилю”, твори, що постали в умовах самодіяльного виконавського мистецтва і професійні творчості.

Симптоматичним є зростання кількості праць **історичного спрямування**: розвиток академічного народно-інструментального мистецтва (М. Давидов), історія виконавства на народних інструментах (М.Імханицький), ансамблево-оркестровий інструменталізм в історичній проекції (С. Калмиков).

Та, попри всі значні зрушення, в українській музикознавчій літературі немає праць, які б спеціально висвітлювали проблематику розвитку

професійного академічного, аматорського та автентичного народно-інструментального виконавства у Західній Україні, соціальні функції колективного музикування у фольклорній традиції, типові різновиди колективного народно-інструментального виконавства та їх етнорегіональні особливості. Проте мистецтво цього регіону видається напрочуд цікавим для дослідження взаємодії автентичної та академічної культур, оскільки саме тут дослідниками відзначається найвищий в Україні ступінь збереження архетипних пластів інструментального фольклорного музикування.

Підтвердженням цій установці може послужити міркування одного з класиків наукового вивчення народно-інструментальної традиції І.Мацієвського: “Окрім зв’язків з традиційною музикою, її інструментарієм, жанрами та формами, ця сфера (*професійне і самодіяльне ансамблеве та оркестрове виконавство на народних інструментах – П. Д.* ) стала вже частиною і надбанням загальної музичної культури України... Звичайно ідеологія і політика для формування та руйнування тих чи інших шарів національної культури мала і має велике значення. Тільки гнучкий, системний підхід до висвітлення і вирішення найскладніших питань історії й майбутніх перспектив українського народного інструментарію сприятиме його розвитку і збереже як від стагнації такі від нової руйнації, під яким гаслом остання не відбувалася б. Значення зустрічних зусиль вчених – інструментознавців, істориків музики, етнографів, фольклористів та виконавців найрізноманітніших сфер і напрямків тут важко переоцінити” [226, 95-111].



## 1.2. Соціальні функції колективного музикування у фольклорній традиції. Типові різновиди колективного народно-інструментального виконавства та їх етнорегіональні особливості.

Згідно аргументації ознак та підстав класифікації, запропонованих зарубіжними та сучасними українськими фахівцями (А. Гуменюка, М. Прокопенка, П. Іванова, Б. Яремка, С. Грици, А. Іваницького, Л. Кушлика, Є. Бортника, О. Ошуркевича, В. Нолла, І. Скляра, І. Мацієвського, І. Земцовського, М. Хая, Л. Черкаського та ін.), **народні інструменти** – це природні чи рукотворні знаряддя, призначені для творення музики за усталеною традицією певного народу (чи його етнічної групи) протягом конкретного історичного періоду, внаслідок чого виготовлялися і вдосконалювалися майстрами зазначеного регіону та послужили підставою творення специфічного національно- (регіонально-) етнічного репертуару. Своє, оригінальне визначення народних інструментів запропонував М. Імханицький, до яких, на його думку, належать ті: “...які у своїх корінних, типологічних рисах існують протягом ряду поколінь у певному етнічному та соціокультурному середовищі як теброносії традиційно побутуючої в ньому музики і разом з тим – як невід’ємна частка аматорства, організованого з установкою на навчальним процес, що органічно входить у сферу народної творчості” [139, 8-9].

І хоча впродовж другої половини ХХ ст. у академічній сфері були значно змінені характерні для етнічної традиції тембрально-кolorистичні риси більшості інструментів<sup>7</sup>, інструментально-виконавська стилістика, у діяльності новітніх ансамблів народної музики та окремих виконавців (завдяки реконструюванню автентичних традицій, законсервованих у деяких осередках традиційного середовища) відновлюється стрій **автохтонного**

<sup>7</sup> Це зумовлено особливостями фольклорного інструментального виконавства, яке -в межах певної регіональної традиції – чітко виявляє регіональний колорит і, водночас, “легше піддається уніфікації й нівелюванню під впливом проникнення у сферу музикування неофольклорних чинників (сучасного інструментарію та відповідних йому виконавських манер)” (Хай. Музика Бойківщини. – С. 10).

**інтонаційно-звукового ідеалу.** Внаслідок цього можна прогнозувати розгортання у паралельних вимірах як автентичної, так і академічної традицій народно-інструментального виконавства, що позитивно впливатиме на потенціал останньої.

Музичні інструменти у фольклорній традиції виконували і виконують функції **складових компонентів ритуальних дій у обрядах**, (інструменти як обереги, як засіб захисту від нечистої сили, безсоння, вроків, задля виконання магічних награвань на здоров'я, родючість землі, плодючість худоби, засоби волхвування, заклинань, молитов, заговорів, тощо). Такими інструментами є гудок, скрипка, волинка, трембіта, кувиці, дримба, теленка, свистунці, флюяра. Так, В. Мацієвська, переймаючи виконавську скрипкову традицію у народних музикантів карпатського регіону описувала відповідність певних інструментальних мелодій даруванню писанки, певному етапу весільного чи колядничого дійства. Окремі з музикантів є цілителями, мольфарами (В. Могур-Грималюк, М. Ничай), оскільки: “застосовують в своїй практиці замовляння і примовляння, здійснюють магічні дії над одягом чи речами хворого... Надзвичайно цікавим проявом синкретизму є колядницький “плес” (ритуальний танець-похід колядників), у якому поєднані музика, співи, танець, обрядове дійство і магія” [214, 44 ].

Надзвичайно важливу роль відіграють інструменти у **сигнальній та комунікативній** функції – ролі засобів зв'язку та оповіщення: трембіта, роги, пастуші труби, дзвони, бубни, било, тріскачка.

Серед найпоширеніших ужиткових функцій виконавство інструментальних колективів використовується як супровід до співу і до танцю, як у ході обрядів так і в звичайному побуті (**розважально-побутова функція**).

Аналізуючи фольклорний інструментарій карпатського регіону, його дослідник М. Тимофіїв пише: “Несучи в собі елементи первісної культури, оповиті легендами та віруваннями, ці дивовижні творіння народного генія і сьогодні функціонують у культурному побуті гуцулів” [ 305, 209 ].

Подане групування загалом відповідає запропонованій І. Мацієвським “превентивній” (на його думку, найбільш відповідній західноукраїнській традиції) класифікації “жанру, як реалізації функції в структурі”, при якому береться до уваги стрій, акустичні й темброві особливості, ергологія, сфера застосування, виразові можливості народного музичного інструменту, згідно якій народна музика поділяється на 5 сфер:

1. трудова і дитяча (маршова, сигнали, імітативна);
2. скерована на комунікацію між людьми (обрядові сигнали, магічна, заклинальна);
3. музика ритуальної дії (колядні, полонинні, похоронні награвання);
4. музика для власного задоволення та для слухання;
5. приурочена музика (пісенні і танцювальні пригравання – до коломиїнок, маршів, весільних пісень тощо) [ 262, 28].

6. За територіальною приналежністю народні музичні інструменти поділяють на **загальнонаціональні** та регіональні. Серед українських народних інструментів Л. Черкаський до перших відносить скрипку, бандуру, колісну ліру, торбан, сопілку, окарину, бубон, барабан та ін. Такі інструменти є **автохтонними**, тобто започаткованими на даній території певним народом з врахуванням конструктивної доцільності, проникненням у природу матеріалу, дизайн та відповідно до національних традицій.

Серед них сьогодні маємо автентичні та конструктивно вдосконалені. **Автентичними** вважаються конкретні інструменти, які зберегли відповідність первісним зразкам у конструкції, матеріалах, строї, репертуарі, способах виконання. У наш час відродження автентики є напрямком, який відроджується та набирає все більшого поширення.

У працях цих та інших дослідників значна увага надається поясненню музичних явищ, типових і показових для того чи іншого регіону, які виступають основою для розвитку різноманітних виконавських систем. Вони виявляють себе як **автентична інструментальна традиція**. Це поняття, похідне і часткове стосовно до загально-культурологічного і

мистецтвознавчого розуміння “традиції”, є визначальним для характеристики явищ означеної специфічної сфери музикування. Як об’єкт духовно-матеріальної спадщини, що передається упродовж тривалого часу у певному середовищі, охоплює в собі певні культурно-мистецькі взірці, поведінково-виконавські та жанрово-стилістичні норми, художні ідеї, передбачає виконання певних соціокультурних звичаїв тощо. “Традиція передбачає вироблення стійких форм, стереотипізацію художніх засобів, створення такої системи жанрів, у межах якої може відбуватися творчий процес загалом. Фольклор поповнюється за рахунок тільки тих творів, які відповідають усталеним естетичним нормам і критеріям”, – зауважує С. Мишанич [237, с.167]. Наявність терміну “автентичний” передбачає звужене розуміння інструментальної традиції у сенсі глибоко закорінених, автохтонних для певного середовища / регіону явищ. Її носіями виступають народні виконавці, забезпечуючи функціонування “колективної пам’яті” на противагу до епохально-стильової “взірцевості” академічного мистецтва. У цьому ґрунтується основний конфлікт автентичної та академічної інструментальних традицій, породжуючи суперечливість інтерпретацій першої в умовах другої сфери<sup>8</sup>. В межах автентичної інструментальної традиції відторгаються ті форми інструментального музикування, які не сприймаються як тотожні або близькі до етнічного звукоідеалу та культурно-поведінкових форм. В умовах академічного виконавства можливим є тільки відтворення окремих елементів автентичної інструментальної традиції, тоді як більш-менш цілісна реконструкція (на основі врахування законів автентичного музикування) відбувається у середовищі фольклорних ансамблів. Характерним показником автентичного народного музикування є відносність застосування до нього такого терміну, як “виконавство”: “застосування терміну “виконавство” стосовно до фольклору слід вживати з певною мірою відносності. Але цілком відмовлятися від нього у

<sup>8</sup> Цю різницю виразно показує трактування народного музичного виконавства в етномузикознавстві, де у вузькому значенні під ним розуміється “процес спонтанного фольклорного музичення в момент активного виконання фольклорного музичного твору”, у широкому – “процес творення, відтворення та функціонування фольклорної музики в народному побуті” Хай М. Музика Бойківщини. С. 9

фольклорному середовищі, принаймні в стадії “відтворення” (що, на наш погляд, і є, власне, “виконанням”) та “функціонування” в народному побуті не варто. Адже процес “творення”, який у фольклорі одночасно є і процесом “відтворення” (тобто “виконання”) за умови, якщо тільки це достеменний фольклор, – завжди органічно влітається в той єдиний творчо-виконавський порив, що ... нерідко називається “народно-виконавським актом” [328, 9].

Серед **специфічно-регіонального інструментарію** найбільше дослідженими на сьогодні є інструменти Гуцульщини. Один з класиків цього напрямку, І. Мацієвський, у статті “Органофонічні експедиції на Карпати” вкзує, що: “Нами зафіксовано біля 90 типів традиційних гуцульських інструментів, з них 60 – вперше; ряд виявлених інструментів не знаходять місця за типом ні в класичній систематиці Горбостеля – Закса, ні в будь-якій іншій” [217, 217]. Дослідник народноінструментального виконавства Буковини, М. Бурак відзначає, що в Чернівецькій області понад 50 народних інструментів (окрім академічних) [44, 69].

Зрозуміло, нижченаведені інструменти – це майстрові інструменти автентичної традиції, які фігурують у фольклорній практиці, набули значного поширення у регіональному культурно-фольклорному середовищі і залишаються активними чинниками формування традиційної культури та темброво-звукового ідеалу названих етнічних груп (вільні природні чи фрикційні аерофони, предмети побуту, нерідко застосовувані в народно-виконавській практиці у музичній функції до розгляду свідомо не беруться).

**Гуцульщина:** флюяра, дводенцівка (жоломіга, дубельтівка, близнівка), дуда (коза, баран, міх, дутка), трембіта, теленка<sup>9</sup>, фрілка, зубівка<sup>10</sup>, дримба, ребро, мисливські вабці (манки), керамічні та дерев’яні свистуни (переважно зооморфні, у вигляді зозулі, півника, коника та ін.), цимбали, цимбалець, скрипка, великий бас, однострунний бас (бубінь-бас), самозвучні ударні інструменти (біло, клепач, деркач, торохкало, брунькало, фуркало,

<sup>9</sup> У Державному музеї музичного, театрального та кіномистецтва у експозиції представлена різьблена орнаментом ліщинова теленка з Верховинського району Івано-Франківської області.

<sup>10</sup> Г. Верьовка та соліст інструментальної групи хору Є. Бобровніков запровадили цей інструменту колективі після гастролей по Гуцульщині.

громовиця, трясунець, колокало, різнотипні калатала, дзвінки, колокільці, шелести, брязкучі палиці та ін) [305, 209].

**Буковина:** цимбали (гуцульського, угорського, українського або буковинського строю), най, окарина, дідик, джоломіга, чімпой, тарагот, скрипка, брадж, бас (басиця), триструнний контрабас, бубон (великий барабан), бугай (двохвостий), в деяких районах у поєднанні з автохтонними народними інструментами поширення набули баян, акордеон, кларнет, домра, балалайка, бандура, кобза, колісна ліра, цитра;

**Закарпаття:** бугай, бербениці, гудок, двоянка (близнівка), свирілка, джоломійка, дзвінки, колоколи, решітко, тамбурина, бубон (великий барабан з тарілкою), пищавка, гайда, весняна скосівка, ріг, дрімби, галогінки, листок.

Л. Черкаський стверджує що: “На сьогоднішній день скрипка залишається найпоширенішим інструментом Гуцульщини, Бойківщини, Буковини, Західного Поділля і Полісся” [348, 162], зазначаючи щодо Гуцульщини: “Вона тут виконує функцію не лише акомпануючого інструмента до співу чи танців, а й інструмента сольної народної музики “до слухання”, супроводжує весільні обряди, ритуальні хороводи під час зимово-календарних свят... На Гуцульщині використовують скрипку і в трудових обрядах – при закладанні хати, під час проводів на полонини і в різних дозвіллях. Скрипка є також провідним інструментом троїстих музик, народних ансамблів” [348, 163].

Слід взяти до уваги, що спосіб виконання народних музикантів відрізняється від академічного: скрипка опирається на плече (корпус) на рівні грудей, виконання йде переважно у першій позиції, трель виконується інтенсивним вібрато, смичок тримається вище колодки. Специфічні засоби звуковидобування та оригінальні виконавські прийоми мелізмів та гліссандо широко вивчалися К. Квіткою, І. Мацієвським, М. Хаєм [348,163-164]. Буковинський брадж, поширений зокрема у Кіцманському районі, (фольклорний струнний альт) інколи тримають вертикально.

Відомі і регіональні відмінності загальнопоширених народних інструментів. Так, наприклад, басоля у центральних областях України чотириструнна, у Західних – триструнна з іншим строєм [348, 171]. Існують відмінні за конструкцією басолі для гри смичком і щипком та для гри лише *pizzicato*. Популярним у складі інструментальних капел маланкових вистав та колядничих громад є козобас, який поєднує функції барабана з тарілкою та басолі [348, 174]. Найбільшою кількістю відмінностей відрізняються строї цимбал (український, гуцульський, буковинський, угорський) та кількість струн у хорах (від 3 до 7).

Поширений на Гуцульщині, зовні подібний до ная інструмент – ребро – традиційний для складу весільних інструментальних капел, відрізняє наявність свисткових стволів, на відміну від закоркованих чи залитих воском у буковинського інструмента [372, 56; 348, 206]. Великою кількістю різновидів пристроїв для нагнітання повітря відрізняються гуцульські дуди (волинки) [348, 230-231].

Існують і регіональні особливості функціонування інструменту в ансамблі. Так, наприклад, цимбали на Буковині поєднують мелодичну функцію з ритмо-гармонічною, а на Бойківщині вони використовуються переважно як акомпануючий інструмент (за визначенням М. Хая – бурдонові цимбали). Теоретик цимбального виконавства Т. Баран виділяє чотири різновиди відмінностей етнотрадиції: “1) цигансько-угорська імпровізаційність *parlando-rubato*; 2) рапсодійність у поєднанні з колективною танцювальністю румунсько-молдовської стилістики; 3) маршова чіткість та пульсація татрансько-карпатського цимбального стилю; 4) індивідуалізація мелодичної партії цимбалів у гуцульській капелі” [104,188].

З поширенням на Гуцульщині барабана у період після Першої світової війни, він стабільно входить до складу фольклорних ансамблів під назвами бубон, бубень, бубонь [348, 61], а на Бойківщині, з’явившись ще пізніше –

після Другої світової – великий барабан з тарілкою подекуди витіснив власне бубон [227, 35].

В Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України зберігається автентичний бугай з Рахова – акомпануючий ансамблевий інструмент, поширений в Гуцульщині та на Закарпатті, який у наш час включено до складу ансамблів Національного оркестру народних інструментів України та Національної заслуженої капели бандуристів України, ансамблю В. Попадюка, він фігурує у виконавських колективах Рівненщини, Тернопільщини [349, 67].

Не всі музичні інструменти мають закорінену традицію використання у інструментально – ансамблевому виконавстві, а частіше вживаються як сольний чи акомпануючий інструмент (колісна ліра, кобза, дрімба, трембіта, дзвін), їх участь у мішаних чи однорідних фольклорних ансамблях є рідкістю, найчастіше зумовленою потребами виконавської практики. Натомість ряд інструментів використовується майже виключно в ансамблевій практиці (як, наприклад, цимбали, басоля, козобас чи бугай).

**Колективне інструментальне музикування** в українській фольклорній традиції пов'язане насамперед з вівчарськими, весільними обрядами, вертепно-маланковими діями, супроводом до кантів та псалм і розважальною функцією – танцювальною та маршовою музикою. Так перша – євангельська частина вертепу традиційно супроводжувалась акомпанементом колісної ліри, а друга – народно-побутова – ансамблем (скрипка, сопілка, бубон, цимбали).

До колективних форм музикування на народних інструментах автентичного, академічного, самодіяльного-аматорського напрямків належать ансамблі, капели (“капелії”) та оркестри народних інструментів.

Академічне народно-інструментальне виконавство, за аналогією до камерної музики, передбачає кількість учасників у **ансамблях** – від двох до десяти виконавців (у тьому випадку і троїста музика), кожен з яких виконує одну, а наприкінці ХХ ст. – і кілька партій. У тексті ж дисертації поняття



“ансамбль” буде використовуватись у значенні різновиду виконавського складу.

Визначення “**капела**” застосовується у двох основних різновидах:

1. Необмежені кількісно однорідні ансамблі (капели бандуристів, сопілкарів, ін.);
2. Колективи, що відтворюють характерний для регіону колорит інструментальних звучань (напр. гуцульські інструментальні капели тощо).

На Буковині зустрічаємо визначення “**тараф**” для мішаного народно-ансамблевого складу специфічного регіонального типу. В ужитковому музикуванні міського середовища ХІХ – поч. ХХ століття вживається поняття “**банди**” (ансамблю – оркестру малого складу), у фольклорній традиції серед ансамблів є “**партії**” (вокально – інструментальної групи у виконанні серії номерів – дійства, нерідко колядницькі), “**гурту**”.

Термін “**оркестр**” притаманний насамперед академічним формам колективного народно-інструментального виконавства, а також деяким різновидам самодіяльного колективного інструментального музикування.

До репертуару “весільних капел” у побуті й дозвіллі здавна належали, як визначив Б. Яремко: “...марші до зустрічі гостей, коломийки та козачки до весільної процесії та виконання танцювальної музики; також – визначені ритуалом епізоди у обряді коляди, Маланки, Нового року, хрестин, вечорниць та літніх молодіжних гулянь” [372, 56].

Скрипці належала мелодична роль, фрілка – мелодично-орнаментальну та тембральну, цимбали – гармонічне, бубон – ритмічне супроводження. Але, на відміну від “троїстих музик”, “весільні капели” очолювали народні скрипалі, що у певній місцевості мають статус “професіоналів”, мобільно реагують на нюанси виконання музики іншим учасником колективу та всієї капели загалом.

Народні музиканти, як правило, – універсальні інструменталісти (володіють кількома інструментами, хоч надають перевагу якомусь одному), а це, в свою чергу, має великий вплив на те, що окрім інтерпретаторської,

вони можуть виконувати режисерські, диригентські, хореографічні функції. Насамперед це стосується керівників музичних гуртів чи капел. Виконавський склад зумовлює також процес виконання, композицію творів, розвиток їх тематизму. У композиції гуцульських танцювальних композицій існують елементи числової магії. Так, в “Гуцулці” число колін повинне складати 32, а співвідношення повторів колін основної частини танцю і заключної – “козачків” – 14 [214, 45]. Очевидно, ансамбль, як і будь-яке інше явище фольклорного мистецтва поєднує індивідуальне та колективне творчі начала, а також імпровізацію та варіантність. Тому: *“Кожне конкретне виконання є самостійним фольклорним твором (курсив наш – П.Д. ), який у сукупності близьких та більш віддалених зразків складає поняття народної традиції”* [237, 169]. Виконавська майстерність передається народними фахівцями – виконавцями засобами та методами, принципово відмінними від академічних педагогічних форм: *“Знаменитий гуцульський скрипаль Василь Могур-Грималюк заходився мене навчати по-справжньому, порціями-квантами, з перевіркою завдань, і навіть не дозволив собі записувати матеріал на магнітофон, вважаючи це завадою для живого сприйняття, навчання-творчості, – описувала В. Мацієвська. – Потім мені належало поїхати на “фінальну сесію” – грати з музикантами на справжньому весіллі. Зроблені за період такого спілкування спостереження дають підстави говорити про донині живу виконавську традицію, наявність в ній потужного енергетичного потенціалу древнього мистецтва-діяльності-ремесла”* [214, 44].

### 1.3. Символіка форм колективного музикування у фольклорі та літературі.

Як зазначалося вище – основними функціями колективного народно-інструментального музикування є якості складового компонента обрядових дійств, сигнально-комунікативна та розважально-побутова. Вони мають широке відображення у фольклорних зразках різних жанрів (родинно-обрядових, жартівливо-танцювальних піснях, коломийках та ін.):

Чи знаєте, люди добрі, що значит музика?

Для старого й молодого – забавка велика.

Бо музика, як та весна в зеленому лузі, –

Не було би музикантів, жили б люди в тузі,

Зав'яли би цариночки зелені, зелені,

Висохли би до дна річки, студені, студені,

Бо як музика заграє з веселої ноти,

То старому додасть сили, молодим охоти [226, с.95].

“Значна частина музичних інструментів використовується в колективному виконавстві, традиція якого простежується в Україні ще від часів київської Русі. Наприклад, зображення інструментального гурту ми зустрічаємо і на фресках Софійського собору, і в пізніших іконописних та літературних джерелах. Проте нині така форма колективного музикування більшою мірою збереглася в західноукраїнських областях” [348, 8].

Найбільш до типових автентичних фольклорних інструментально-ансамблевих складів відносимо – троїсті музики, весільні капели, музичні гурти. Найбільш поширеною формою ансамблю є **троїста музика** – мобільний за складом і кількістю виконавців ансамбль, який фігурує у фольклорних та літературних зразках і широко описується дослідниками практично усіх регіонів України. “Під назвою “троїсті музики” в одних випадках розуміють кількість виконавців (трію), в інших – кількість ансамблевих партій (три – мелодія, гармонічний супровід, ударні). Ми

вважаємо, що поняття “троїста музика” виникло в народі, як поетичне визначення сумісної гри трьох виконавців” [44, 68].

“Найвизначніший у нас на Україні ансамбль – це так звана “троїста музика”, тобто дві скрипки і бас, – відзначав у своїй фундаментальній праці з української етноорганології Г. Хоткевич. – У словнику Закревського троїста музика<sup>11</sup> пояснюється як скрипка, челльо<sup>12</sup> й цимбали” [344, 32].

Як варіанти ансамблевих складів ним наводяться дві скрипки, два басы і бубон (склад троїстих музик з с. Деркачі на XII Археологічному з’їзді), дві скрипки, бас і флейта (не сопілка) – с. Бірки Харківщина [344, 33], скрипка, бубон, цимбали [344, 163], скрипка, дуди і цимбали (за описом українського весілля XVII ст. Бопланом). Л. Черкаський наводить склади: скрипка, бас, барабани; скрипка, цимбали, барабани; скрипка, сопілка, бас; скрипка, цимбали бас [348, 163] Цікаво прослідкувати відмінності складів троїстих музик за даними Першого огляду-конкурсу українських народних музичних колективів “Троїстої музики” (Київ, 1970):

Скрипка, бубон, сопілка, цимбали – с. Микуличин Надвірнянський р-н Івано-Франківської області;

Сопілка, скрипка, баян, ліра, бубон – м. Умань Черкаської обл.;

Скрипка, гармошка, бубон – м. Золотоноша Полтавська обл.;

Сопілка, гармошка, бубон – Хмельниччина;

Дві скрипки, басоля, бубон – м. Ромни Сумська обл.;

Скрипка, баян, бубон – с. Вучкове Міжгірський район Закарпатська обл.

Як бачимо, регіональні відмінності малих фольклорних інструментальних складів очевидні. З огляду на особливості їх функціонування на західноукраїнських територіях, розглянемо найбільш типові приклади. Так, дуже своєрідну модель компонування фольклорного ансамблю наводить М. Тимофіїв за трембітарем Юрою Соловчуком з уже згаданого с. Микуличин Надвірнянського району: “На Йвана, після після

<sup>11</sup> Склад зафіксований дослідником у с. Кобилля Волинської губернії Новоградволинського повіту Г. Хоткевич. – С. 163.

<sup>12</sup> У тій же праці на с. 163 Г. Хоткевич вказує на бас (тобто басолю чи козобас).

служби Божої...несли туди цимбали, скрипку, клали ватру та співали. А бувало “в меї баби сходилися на бай”. Цимбалістий перший сідав, де йому було зручно. Коло нього сідали інші музики. Як не було бубна, то коло музик ставали два моцні парубки і, співаючи, ногами відбивали такт” [305, 211].

З останнього прикладу видно реліктові відголоски дохристиянських ритуальних дійств, які збереглися також ще у гуцульських ритуальних танцях-колядах “Поровень”, “Гайдук”, “Круглек на бджоли”, різнотипні “Плеси”.

Найбільш типовий склад “троїстих музик” на Буковині – скрипка / сопілка, цимбали / басоля, бубон. Однак, у ході дослідження регіональних особливостей цієї території було виявлено: “Склади інструментальних ансамблів зумовлені звичаями кожної локальної групи і тому бувають різними. Так, наприклад, у Путивльському районі найчастіше поєднуються сопілка або скрипка, цимбали (гуцульський стрій), бубон (місцева назва великого барабана); у Вижницькому – скрипка, цимбали (гуцульський стрій), басоля (місцева назва бас, бациця; тональність в ній змінюється за допомогою дерев'яної плішки, яку пересувають на грифі); в Кіцманському і Заставнівському районах – скрипка, цимбали (буковинський стрій), контрабас (триструнний); у Глибоцькому і Сторожинецькому – скрипка, акордеон, цимбали (буковинський або гуцульський стрій).

На Хотинщині, яка внаслідок історичних обставин мала тісні зв'язки з Центральною Україною та Росією, раніше з'явилися у побуті гармошка, баян, бубон. В цих інструментальних групах першу партію також веде скрипка або сопілка.

Специфічним для Буковини є ансамблево-оркестровий склад “тараф”, стабільніший за складом у порівнянні з троїстими музиками, однак більш академізований: скрипка, альт, віолончель, контрабас, концертні цимбали з угорським строем, най, окарина, іноді чімпой, кларнет, тарагот, труба / корнет, педальний тромбон. Це практично ансамбль солістів (сольні партії не притаманні лише тромбону та контрабасу).

Відмінності виконавських складів нескладно простежити за зразками народної творчості:

А озмемо з собов скрипку  
Би нам файно грали,  
А щоби ми, коліднички,  
З гостями гуляли.  
Та й озмемо з собов дзвінки, –  
Кожний мусит мати,  
Щоби мали в що нам гості  
Та й гроші метати.  
А озвемо ми й трембіту, –  
Цисе мусит бути,  
А щоби нас, колідничків,  
Недалеко чути [305, 219].  
І шумить і гуде,  
Скрипка грає, бас реве.  
На скрипочки ти-ри-ри  
На цимбали бам-бам.  
Ой заграй ми на скрипочки  
та на цимбалочки.  
Ой чія ж то родина  
Кругом діжі ходила  
Із скрипками, цимбалами,  
З молодими боярами.  
Дружку горою ведуть  
Із скрипками, цимбалами  
З молодими боярами  
Візьміть скрипки, цимбали  
Заведіть мене до мами [344, 36].

З огляду на предмет дослідження варто зауважити, що на регіональні особливості поширення народного інструментарію, будови ансамблю та виконавської традиції вказував вже Г. Хоткевич: “На Гуцульщині найзвичайніший ансамбль – це одна або дві скрипки й цимбали, при чім скрипки не все грають так як у нас: перша мотив і друга самий акомпаньямент; гуцульські скрипалі грають в унісон, а що гра їх повна всяких прикрас, мелізмів і все то дуже тонке, делікатне та ажурове, до доводиться дивуватися техніці гуцульських музикантів, коли вони з абсолютною точністю ведуть унісонну гру в найбистріших пассажах” [344, 32]. Він також зазначав, зокрема, що : “Тепер цимбали у нас майже вивелися й zostалися тільки на Гуцульщині” [344, 164]. Вказуючи на поширення фльоери лише в Галичині, Г. Хоткевич наводить також фольклорний приклад з **гуцульського регіону** ансамблевого виконання за її участю:

Грають скрипки, грають дутки

Фльоери тисові –

Одна любка – в Криворівні,

Друга – в Єсенові [344, 199],

**галицьку жартівливу пісню:**

Ой пішов я на ярмарок на самого Спаса,

Не мав-єм си шо купити – купив-єм си баса.

Ой прийшов я додомочку та вер межі дітми.

Як зачали мої діти на басі гудіти!

Єден грав на скрипочку, а другий на баса.

Грайте діти!.. Пам’ятайте – то-м купив на Спаса.

Ой би штири скрипки грало

Ще й цимбали били –

То би моє смутне серце

не розвеселили; [344, 36]

а також **лемківські пісні:**

Грали ми гудаци

Вчера до півночи –  
 Та ся не виспали  
 Мої чорні очи.  
 Пришлі ми тут пришлі  
 З двома гудачками  
 По ото дівчатко  
 З чорними очками.  
 Давай мамонько строї  
 Ідуть гудаци мої.  
 Горами йдуть, грають,  
 До молодой одсилають [344, 21-22].

Зустрічаємо типовий інструментальний склад і у польськомовних зразках фольклору даного регіону:

Skshypicielju! Będziesz w niebie  
 I basista koło ciebie  
 Cymbalista jeszcze dalej,  
 Bo w cymbały dobrze wali... [344, 32]  
 Wzęła bębenek i skszypowisko,  
 Wygnala wołki na stawisko,  
 Wębniła i grała,  
 I na Jasjunia wołała. [389, 235-246]

Звернемо увагу, що нерідко інструментальний гурт фігурує без конкретизації складу: гудаци, банда, музики (музика, музиканти). У таких випадках як правило у народно-пісенних творах акцентується сила емоційного впливу їх виконавського мистецтва, синкретизм святково-ритуального дійства:

**Ой** на ставі на ставочку там гуси плавають,  
 Тож мене за серце тягне як музики грають.  
 Через тиждень була хвора, бо робота була,  
 А в неділю подужчала, бо музику вчула.



Заграйте мі музиканти, в пальці золотії,  
Та най собі погуляють хлопці молодії [133, 408].

З однорідних народно-інструментальних ансамблів варто назвати унісоми трембітарів, ансамблі трембіт та рогів: “За гробом при похороні йде трембітаний і трембітає. Хто багатший, то наймає кілька таких трембітанників, часом і шість; тоді вони “в’єжуг си у купу” і грають в унісон. Часом до цього ансамблю додаються роги” [344, 238]. Такі ансамблі мали застосування і під час “полонського ходу” – весняного проводу отар на полонини, а також при різдвяних дійствах. Тріо трембітарів (або трубочів) з інструментами різного матеріалу (рогова, горіхова, берестяна, мідяна, мосяжна, золота, срібна трубка чи трембіта) часто згадуються у колядах карпатського регіону, а як виконавці фігурують пастухи-вівчарі, парубки, або святі Юр, Дмитро, Никола та Ісус Христос.

Ансамблі народних виконавців-інструменталістів також нерідко фігурують в українській літературі та поезії. Так, у поета XVIII ст. Климентія Зиновіїва згадуються музиканти “меновите о цимбалістах і о скрипниках”:

“Веселое ремесло музицво, повідают,  
Же играми своїми смутних подвеселяют;  
А веселие паче веселими бивають,  
Когда музыки в скрипку и в цимбали играют” [344, 163].

Квітка-Основ’яненко в оповіданні “Салдацький патрет” описував епізод з життя чумака: “А там, чути, скрипка гра з цимбалами: Матвій Шпонь та продав сіль, розщитавсь і грошики вичистив, та й найняв троїсту і водиться з нею по ярмарці” [160, 14].

Не можна оминати й творчість вінничанина Михайла Коцюбинського, який оспівав побут верховинців у “Тінях забутих предків”, покладених у основу одноіменного балету В. Кирейка (1960 р.) та фільму Сергія Параджанова (1965 р.), музику до якого створив Мирослав Скорик. Письменник неодноразово послуговується символікою музичних інструментів – трембіти – у її сигнальній функції у вівчарстві, флюяри –

інструменту Чугайстра. Однак особливої символіки завдяки ритмічній повторності набирає образ групи трембіт, як сигнально-ритуального ансамблю у сцені похорону Івана, зрештою завершуючи літературний твір: “Під вікнами сумно ридали трембіти”<sup>13</sup>.

Однак, з огляду на регіональну спрямованість дослідження, наведемо ряд цитат з літературних творів митців власне Західноукраїнського регіону. Цікаво, що практично всі звертання до образів інструментальних ансамблів пов’язані з замальовками яскраво етнічних картин життя народу з “глибинки” не спотвореної впливовими культурними нашаруваннями, тому їх образна та суспільно-функційна символіка відповідає автентично фольклорним ситуаціям: обрядовим дійствам, сигнально-ритуальним функціям, обрядовим картинам – сватання, весілля, похорону, а також ярмарку, шинку – тобто танцювально-розважальній ужитковій ролі виконавських колективів із збереженням регіональних особливостей їх інструментальних складів. Нерідко й самі поетичні форми іменуються відповідними музичними жанрами. У вірші “Ой, вийду я з хати. Думка” Ю.Федьковича – талановитого буковинського літератора, який вперше у цьому краю звернувся до поезії народною мовою із її діалектними особливостями, читаємо:

Приходя до мене молодці-соколи:

“Легіню, на танець, легіню на поле!”...

Приходжу на поле, де браття гуляють, –

Цимбалонька ріжуть, скрипичники грають<sup>14</sup>.

У іншій його поезії “Гуляли”, яка свого часу послужила текстом до чоловічого хору О. Нижанківського, також змальовується неоднорідний ансамблевий склад:

Гуляли. Гуслі розривались,

Гули цимбали, бас ревів,

<sup>13</sup> Михайло Коцюбинський. Твори в 2 тт.: Т 2. Повісті та оповідання (1907-1912). Статті та нариси. // Бібліотека Української літератури. Дожовтнева українська література. – К.: Наукова думка. – 1988. – 496 с.

<sup>14</sup> Юрій Федькович. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи // Бібліотека Української літератури. Дожовтнева українська література. – Київ: Наукова думка. – 1985. – 576 с.

Як вихор легіні літали,  
Кружок дівчат, як мак, лелів.

Уродженка Південної Буковини Ольга Кобилянська, яка у ранній період творчості писала німецькою, тому, що формувалась у румунсько-німецькому оточенні, утвердилась саме як українська письменниця. У повісті “Земля” вона описує не лише музичний образ фольклорного інструментально-ансамблевого твору, але й характерні функції інструментів в ансамблі, знову апелюючи до їх весільної символіки: “Скрипка заводила щось своїм тоненьким голосом жалісливо, а цимбал поважно вторував. Здавалося жалібне звучне пасмо так і воліклося за ними вслід, хвилюючи м’якою гармонією осіннім полем, полишаючи тут і там у воздуху звучне смутне зітхання, мов жальний зойк бджіл”<sup>15</sup>. Нагадаймо, що цимбали на Буковині виконують поперемінно мелодичну та ритмо-гармонічну функцію у ансамблі, на що власне поетично вказує літературний текст.

У знаменитому оповіданні “У неділю рано зілля копала” письменниця змальовує прощання з молодою породіллею – вигнаницею у циганському таборі, знову ж – таки з троїстими музикантами на чолі з її батьком – керівником гурту, скрипалем Андронаті: “Цимбали, сопілки в руки, а хто зо мною, – то і скрипку” [258, 461-472].

Митець з Гуцульщини, письменник – демократ, Марко Черемшина також неодноразово звертається до подібних образів у власній творчості. Змальовуючи картину сватання: “дедя приїжджають з боярами і з музикантами і кажуть їхати до свата за молодою” у оповіданні “Марічку головка болить”, письменник наводить ансамбль троїстих музик з двох скрипок та цимбал<sup>16</sup>.

У міжвоєнне двадцятиліття ХХ століття образи фольклорних ансамблів широко фігурують у поезії літераторів – представників символізму та сецесії, для якої характерні етнічний колорит та фольклорна символіка:

<sup>15</sup> Ольга Кобилянська. Повісті. Оповідання. Новели. // Бібліотека Української літератури. Дожовтнева українська література. – Київ: Наукова думка. – 1988. – 670 с.

<sup>16</sup> Марко Черемшина. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. // Бібліотека Української літератури. Дожовтнева українська література. – Київ: Наукова думка. – 1987. – 446 с.

Направо льон і льон наліво,  
 Дібровою весілля їде.  
 Скрипки окрилюються співом,  
 і дзвонять тарілки із міді.

Б. І. Антонич<sup>17</sup>. “До весни”

Послухай: б’є весільний бубон  
 і клени клоняться мов пави.  
 В твоє волосся, моя люба,  
 заплівся місяць кучерявий.  
 Чому пригасла скрипка трохи,  
 Чому тремтить твоя долоня?  
 Ніч срібним сяйвом, наче мохом,  
 обмотує підкови коням.

Б. І. Антонич. “Весільна. Для Олечки.”

Широко представлене сольне та ансамблеве виконавство фольклорних музикантів у поезії символістсько – модерністського об’єднання “Молода Муза”. Звертаючись до поширеного в інтелігентських колах Галичини інструменту, який широко фігурував у аматорському салонному музикуванні та на концертній естраді – до цитри, П. Карманський у одній з безіменних поезій збірки “З теки самовбивці” дає дуже влучну темброву характеристику та гаму її виразових засобів:

Тож заграй ми, цитро, дзвени мені тихо,  
 Розілий чар звуків – тугу розжени,  
 Суши сльози-цвіти, приспи моє лихо,  
 Воркуй ніжно, м’яко, жалібно дзвени!<sup>18</sup> [277, 321]

Василь Пачовський у поезії зі збірки “Розсипані перли” підкреслює орфічний вплив виконавців на емоційний стан учасників святкового дійства:

<sup>17</sup> Богдан-Ігор Антонич. Поезії // Бібліотека поета. – Київ: Радянський письменник, 1989. – 456 с.

<sup>18</sup> Тут і далі поезія “молодомузівців” цитується за виданням: Розсипані перли. Поети “Молодої Музи”. Петро Карманський. Василь Пачовський. Степан Чарнецький. Сидір Твердохліб. Остап Луцький. Михайло Рудницький – Київ: ВХЛ “Дніпро”, 1991. – 710 с.

Як музики нам заграли  
 Ми в парі кружляли...  
 Слова любі вилітали!  
 Як музики зааніміли,  
 Ще нам серця стукотіли,  
 Ще нам груди хвилювали [277, 64].

Як і в ХІХ ст. зустрічаються приклади назв фольклорних жанрів у поезії. Фольклорний танець – шумку змальовує В. Пачовський у одноіменному вірші з вищезгаданої збірки, вживаючи до назви ансамблю виконавців термін “банда”, більш характерний для міського та містечкового середовища:

Гей, все горе забувай,  
 Разом до гульні ставай,  
 Банда шумки грає!  
 Ручка в руку, груди о груди,  
 Що болить тепер забудь,  
 Май нам процвітає! [277, 618]

Весільна капела постає й у поезії Богдана Лепкого у вірші з циклу “Стара пісня”:

Крик і гамір як на ярмарку в місті,  
 І музики не втихають троїсті.  
 Хороводом в танці пари несуться,  
 Під їдою столи довгі аж гнуться.

Звертання до зображень виконавців на фольклорних інструментах та їх ансамблів дуже представницьке у різних формах малярства, ужиткових та пластичних мистецтв як фахових майстрів, так і народних умільців.

Трембітарі у ансамблях фігурують у полотнах І. Труша (“Трембітарі” олія, картон), на керамічній вазі “Похід гуцулів” роботи Михайла Лук’яновича (фабрика І. Левинського, 1908 р.), виконавці на кобзі, бандурі, сопілці, трембітах (тріо), троїсті музики постають у розписах залів Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові (зараз – перший корпус ЛДМУ ім.

С. Людкевича) роботи художника флорентійської школи, сецесіоніста М. Сосенка, скрипаль та лірник – на емалевому триптиху О. Кульчицької “Народна творчість” (1906), троїсті музики у складі: скрипка, цимбали і бас – на олійному полотні І. Романишина “Свято” (1969), у роботах майстрів-аматорів: М. Грицика з Івано-Франківська (“Веселі вечорниці”, 1979), розписах на склі І. Сколоздри з Розвадова Львівської обл. (“Танець”, 1986), різьблених дерев’яних панно І. Деркача з м. Коломия (“Як зачую коломийку”, “Молоді”, 1981) та ін.

Отже, констатуємо, що у літературному та образотворчому мистецтвах фольклорні інструментальні ансамблі фігурують у якості учасників ритуальних та обрядових дійств (весілля, похорон, коляда, маланкові вистави, вертеп), у сигнально-комунікативній та естетично-розважальній ужитковій функціях. Музика є носієм яскравих емоційних вражень, наділена засобами артотерапії, невід’ємною складовою обряду та побуту. Самі фольклорні музичні композиції мають специфічні риси (мелодики, тематизму, мелізматичного розвитку, драматургії, форми) в залежності від функціональної приналежності, складу колективу, регіональних особливостей, прикмет місцевої школи чи характерних вимог послідовників певного народного майстра. Фольклорні ансамблі різних регіонів відрізняються за будовою інструментів та їх виражальними можливостями, складом ансамблів, функцією інструментів у ансамблі. Усі ці риси знаходять художнє опосередкування через творчість представників інших видів мистецтва, завдяки чому зразки літературної творчості та образотворчих мистецтв можуть у свою чергу послужити засобом пізнання фольклорної традиції ансамблево-інструментального музикування регіону чи місцевості певного періоду.

## РОЗДІЛ 2.

### ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ КОЛЕКТИВНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

#### **2.1. Історичні та соціокультурні передумови становлення і розвитку колективного народно-інструментального виконавства в контексті загально – культурних тенденцій музичної культури Західної України. Автентичні, аматорські та самодіяльні форми музикування: Галичина, Буковина, Закарпаття.**

Народно – інструментальне мистецтво карпатського регіону має складний, поліетнічний характер, а також зумовлюється особливостями географічного положення. Ці чинники служать підставами для творення локальних музичних діалектів, а також і особливостей ансамблевого народно – інструментального виконавства. Так, наприклад, порівнюючи музичний фольклор галицьких і закарпатських бойків М. Хай відзначав: “Карпатський хребет, який суттєво ускладнював комунікативні зв’язки між обома сторонами, відігравав роль своєрідного “щита”, що захищав галицьких і закарпатських бойків від проникнення в їхню культуру інонаціонального елемента. Зокрема, виконавське мистецтво народних скрипалів із турківської Либохори – це один з найунікальніших, гідних подиву й захоплення прикладів стабільності та відданості інтонаційно-стильовим устоям “матірнього пня” (Ф. Колеса) в умовах тривалого, інтенсивного, багатостороннього іноетнічного впливу (польського, угорського, румунського, циганського, єврейського, словацького та ін.)” [328, 21].

Він вказує на принцип еволюції бойківської інструментальної капели від провідної ролі скрипкового мелодичного зачину, до якого приєднані інші інструменти (цимбали) у якості супровідних, ритмогармонічних, тембрально-бурдонних чинників, на відміну від гуцульської, пізніше сформованої, але

технічно більш розвиненої, де мелодичний первінь можуть на себе брати також фрілка та цимбали [328, 86-87].

На Гуцульщині, згідно досліджень Б. Луканюка, фольклорна традиція визначається колективами, які відрізняються: “національним складом виконавців і – головне – чіткою репертуарною спрямованістю на певні суспільні сфери музичного обслуговування”: “руську музику” – професійних носіїв локального селянського старосвітського фольклору, “циганську музику” – буковинсько-молдавську або закарпатсько-угорську з репертуаром для публічного виконання у шинку чи адресних програм для багатших представників сільських та містечкових кіл, “єврейську музику” – поєднання специфічно-національної та загальноміської танцювально-пісенної музики, популярної у міському та містечковому середовищі. На ширших територіях Галичини науковець констатує діяльність співіснування русинських, польських (“подмейських”) та “єврейських” капел, значно менш контрастних за показниками [198, 16].

Поряд з народно-автентичними формами інструментального музикування, які М. Хай називає “спонтанними”, а С. Грица позиціонує як “спеціальне середовище народних професіоналів”, у міському та містечковому побутуванні за певних суспільно-соціальних умов виникають організовані фахові форми функціонування народноінструментальних колективів. Зокрема, відомості про існування музичних цехів, як об’єднань музикантів-професіоналів у Львові є з 1580 р. (збереглися статuti та документи про привілеї музичного цеху від 1580 р.)<sup>19</sup> Вони включали сербську (співаки та виконавці на народних інструментах, що обслуговували народні свята і належали до католицького братства) та італійську капели (більш професійні виконавці місцевого походження в манері *arte italiana*) [320, 39-39].

<sup>19</sup> ЦДІА УРСР у Львові, ф. 9, оп.1, од. зб. 385 – 1634. – 31.X. – с. 1199-1206. та ЦДІА УРСР у Львові ф. № 52, оп. 1, од. зб. 154



Пізнішого походження згадки про єврейську капелу (1629 р.), “яничарські” та циганські камерні ансамблі. На Самбірщині, де цехові організації існували від XV ст. музиканти не входили до ремісничих об’єднань, поряд із значним переліком інших професій (як і пивовари, винарі, цирульники, аптекарі та ін. [328, 21]. Ці види музичної практики зумовлювали більш високий рівень фахової освіти (навчання цеховиків, музикантів з магнатських капел), а також вдосконалення інструментів і включення у музичну практику напливових, запозичених іншоетнічних елементів (репертуару, інструментарію, форм виконавства тощо).

Незважаючи на перервану у другій половині XVIII – XIX ст. виконавську традицію, на західноукраїнських землях були поширеними кобза та бандура. Це підтверджують живописні зображення інструментів XVI-XVII с. на Дрогобиччині, Яворівщині, в Турці, Сколе. Згідно статуту Львівського музичного братства у тогочасному побуті найпоширенішим інструментом зі струнних були насамперед лютня, а також її різновиди: теорба (торбан), кифарон, кобза та бандура [206, 203].

Однак, у другій половині XIX – першій половині XX ст. професійні музично – освітні заклади, які заснуються і набувають поширення у даному регіоні, не включають до переліку своїх спеціальностей викладання гри на народних інструментах, здебільшого – це спеціалізовані або кількапрофільні заклади, у яких опановуються популярні в аматорському музикуванні академічні спеціальності – скрипка, фортепіано, вокал, орган. Школи, класи і студії при музичних товариствах (Товариство друзів Музики, Товариство ім. С. Монюшка, товариства “Лютня”, “Гармонія”, Галицьке музичне товариство, та подібні) ставлять за мету підготовку музичних фахівців для повноцінної комплектації симфонічно – оркестрових груп. Виняток становить лише цитра – школи гри на цьому інструменті, згідно збережених архівних даних, існують у Львові від 1884 р. (зклади Владислава Маньковського, Іди Гуня-Данек, Едварда Каліновського, Ігнаци Шахта та Гізелі Шахт) [207, 119-125]. Організоване навчання та ансамблеве

музикування на народних інструментах у міському середовищі Західноукраїнського регіону (мандоліна, цитра, тамбур, гітара, сербські, угорські інструменти) відбувається переважно у межах клубів, гуртків, товариствах шанувальників певного виду інструментів, а також у середовищі освічених аматорів і духовенства. Особливості аматорської музичної практики окреслює дослідниця народного хорового виконавства в Україні О. Скопцова: “Аматорська форма відзначається спиранням на носіїв фольклорної пісенної традиції, тісними зв’язками з етнорегіональними й локальними пісненими і музично-інструментальними традиціями, художньо-стильовою строкатістю репертуару, переважанням сімейно-побутової тематики, жанрів хорових обробок і аранжувань українських народних пісень, створених композиторами-аматорами або керівниками колективів, певним рівнем виконавської майстерності співаків” [291, 86].

**Галичина.** Про популярність у колах музикантів-аматорів найрізноманітніших струнно-щипкових інструментів красномовно свідчить статистика музичних гуртків, товариств та об’єднань, яку наводить Л. Мазепа: “Клуб Цитристів” (“Klub Cytrzystów”) – перше такого роду товариство шанувальників гри на дуже популярному музичному інструменті – було засноване у 1886 р., “Клуб Цитристів” (“Klub Cytrzystów”) – це друге подібне товариство, зареєстроване в 1892 р.<sup>20</sup>. Згодом, в 1899 р.<sup>21</sup>, виник “І-й Львівський Клуб Цитристів у Львові” (I. Lwowski Klub Cytrzystów we Lwowie) та “І-й Клуб Шанувальників Цитри” (“I. Klub Miłośników Cytry”)<sup>22</sup>, що повинно свідчити про те, що зацікавлення грою на цьому інструменті було настільки велике, що існування одного товариства було недостатнім [207, 80]. Цитра – особливий різновид лютні, який відомий з XIV століття, вона мала назву “англійської гітари” і вважалась однією з попередниць класичної гітари.

<sup>20</sup> ЦДІАЛ, ф. 146, оп. 25, спр. 18259, с. 375-зв.

<sup>21</sup> Там-же, с. 379.

<sup>22</sup> Там-же.

“[Полі]Технічний Гурток Тамбуристів” (“Technickie Koło Tamburzystów”) зареєстроване в 1905 р.<sup>23</sup> складалося з студентів Політехніки, музикантів-любителів струнного інструмента східного походження. Окрім цього гуртка у 1906 р. було утворене Львівське Товариство Тамбуристів “Арія” (“Lwowskie Towarzystwo Tamburzystów “Arya”)<sup>24</sup>, а в 1910 р. був зареєстрований ще один [Полі]Технічний Гурток Тамбуристів “Акорд” (“Technickie Kółko Tamburzystów “Akord”)<sup>25</sup>.

У 1907 р. заснований Аматорський Гурток Мандоліністів “Генсьль” (“Kółko Amatorskie Mandolinistów “Geśl”) і в 1911 р. – Студентський Гурток Мандоліністів “Мендельсон” (“Akademickie Koło Mandolinistów “Mendelson”)<sup>26</sup> [207, 82].

В українському культурному житті період ХІХ ст. ознаменувався появою “Руської трійці” в літературі, “Руської бесіди” в театральному житті, збірки В. Залеського – К. Ліпінського “Мелодії польські і руські галицького люду” (1833) у фольклористиці, розвитку аматорського музикування (включаючи гітару, цитру, торбан), часто заснованого на галицькому музичному фольклорі. Інструментальні та вокальні жанри (коломийка, полька, мазурка, марш, старогалицька елегія, романс) в побуті були дотичними до загально-європейської моди на романтичну пісню. У музичному словнику галицької музики поступово відбувається синтез загально – європейських мовленнєвих ідіом ранньо-романтичного стилю та традицій багатонаціональної побутової австрійської музики, з одного боку, оновлення і збагачення їх слов’янськими, місцевими традиціями, передусім польського і українського фольклорного етнографізму, заснованого на бойківському та гуцульському музичному діалектах, з другого.

Про популярність цитри в українських інтелігентських колах свідчить і той факт, що віртузами – цитристами заслужено вважалися Зенон Кирилович,

<sup>23</sup> Там-же, с. 387.

<sup>24</sup> Там-же, с. 389.

<sup>25</sup> Там-же, с. 398.

<sup>26</sup> Там-же, с. 391 і 400-зв.

Євген Купчинський та Микола Кумановський, їм належить чимала кількість композицій для цього інструменту, що відображають естетику бідермаєру, цитру і контрабас опановував Василь Безкоровайний [232, 380, 408 ].

Їх виступи постійно входили до програм академій, урочистих ювілейних концертів різних аматорських музичних товариств, що, за традицією, складались з хорових номерів, між якими вводились камерно – вокальні та інструментальні композиції. Запит на концертну практику зумовив і потребу в забезпеченні репертуару, який поповнювали найчастіше самі виконавці-аматори.

Товариство “Львівський Боян” провадило ще й музично-етнографічну діяльність, збирання фольклору, а в одному з своїх приміщень мало музей українських народних інструментів, що експонувався у 1894 році на Крайовій виставці у Львові.

Про популярність гітарного виконавства свідчить в другій половині ХІХ – початку ХХ ст. наявність творів гітарного репертуару у збірках ЦДІА УРСР у Львові, бібліотеки НАН України ім. В. Стефаника у Львові та фондах ЛНМА ім. М. Лисенка. Це – рукописні та друковані ноти, що належали до приватних колекцій та бібліотек кількох музичних товариств (“Театральне Товариство Українська бесіда”, Галицьке Музичне Товариство у Львові). Вони містять оригінальні гітарні композиції та перекладення для гітари Ярослава Лопатинського, Ісидора Воробкевича, Іоанна Хризостома Сінкевича, Павла Леонтовича, Теодозії Папари (*mademoiselle Theodosie de Papara*)<sup>27</sup>, серед яких, поряд з композиціями для гітари – соло, є зразки однорідних гітарних ансамблів (дуети й тріо) та камерно-вокальні ансамблі для голосу, гітари і фортепіано [284, 171-180].

Найчисленнішими є композиції М. Вербицького (окрім рукописної збірки “Guitarre № 16”) з творами для гітари – соло, голосу у супроводі гітари та методичного посібника “Поученіє Хітары ведле

<sup>27</sup> Примірник цього твору має штампель ГМТ (Галицького Товариства Музичного у Львові), що свідчить про зацікавлення гітарним репертуаром серед найпрофесійніших музичних кіл міста.

Мих. Вербицького”<sup>28</sup>, у доробку композитора є мішаний ансамбль “Серенада” для віолончелі у супроводі гітари [269, 110], у львівських видавництвах також виходили друком композиції для гітари та фортепіано – композитора – аматора з Тернопільщини, вихідця зі священничої родини Савина Абрисовського [232, 373].

Популярним було використання фольклорних колективів для акомпанементу театральних вистав аматорських труп та гуртків, які нерідко брали участь у “товариських забавах” та розважальних акціях після вистави. Так, наприклад, афіша благодійної вистави “Учителя” І. Франка аматорським гуртком с. Сопова з Івано-Франківщини у 1909 р. акцентує: “Під час представлення буде грати коломийська музика” [250, 132].

Спробу повернути популярність бандурі на Західноукраїнських землях у 1906-1912 рр. здійснив Г. Хоткевич, який концертував та читав лекції у містах Галичини та Буковини з метою її популяризації<sup>29</sup> (Львів, Перемишль, Чернівці, Кіцмань, Вижниця, Вашківці, Заставна, Станіславів<sup>30</sup> та ін., всього понад 50 концертів) [298, 57-62].

Музикування на народних інструментах практикувалося й серед українського духовенства, а колективні його форми плекались серед вихованців, у тому числі на цитрах, бандурах, гітарах. Так, наприклад, Б.Кудрик зазначав, що для вихованців Львівської греко-католицької семінарії невід’ємною ознакою естетичного вишколу було добре володіння гітарним виконавством: “Належало до доброго тону заспівати сентиментально з супроводом гітари, або заграти варіації на дуже популярну тоді тему “Не ходи, Грицю”, або “Їхав козак за Дунай” [176, 35].

У 1830-50-ті роки Львівська духовна семінарія, поруч із Ставропігією, була тим осередком, де навчався цвіт майбутньої музичної інтелігенції – майбутні організатори хорів, скрипалі, співаки, композитори і музичні критики. Серед них – Іоан Хризостом Сінкевич – старший товариш і

<sup>28</sup> Рукописний відділ Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України (ЛНБ), ф. Консерваторії, 20/49, п. 13.

<sup>29</sup> У Галичині Г. Хоткевич учнів не мав, оскільки для цього регіону вона була незнайомим інструментом.

<sup>30</sup> Івано-Франківськ.

одночасно вчитель М. Вербицького, під керівництвом якого майбутній композитор опановував основи гри на гітарі.

Довільні ансамблеві поєднання народних інструментів використовувались у семінарських концертах та сценічних постановках ХІХ – першої половини ХХ ст. Зокрема, Д. Котко<sup>31</sup>, як педагог Малої Духовної семінарії у Львові в цей період, вів струнний шкільний оркестр “сербських” інструментів (до його складу входили бісурниці, брачі, берти та ін. [5, 68].

У 1930-х рр. у Львівській Богословській академії діяли музичні гуртки, у яких вивчалася і гра на різноманітних народних інструментах. Зокрема, відомі імена ряду вихованців закладу – бандуристів (Степан Ганушевський, Дмитро Гончар, Юрій Свістель, Сидір Нагаєвський), які виступали у концертах свого навчального закладу і як солісти, і у складах інструментальних ансамблів [166, 78].

У 1921-1924 рр. по західноукраїнських землях (Калуш, Львів, Микуличин, Делятин, Яремче, Дрогобич та ін.) гастролювала пластично - балетна труппа Василя Авраменка – емігранта з Наддніпрянщини, засновника шкіл українського національного танцю у Калуші і Львові, який у своїй діяльності прагнув поєднати риси класичного, характерного, національного танцю та строгу античну хореографію. Особливістю його концертних програм було виконання народних гуцульських танців у супроводі народно-інструментальної капели (“гуцульської музики”) [249, 64]. Послідовниками митця стали його учні – Ярослав та Василина Чуперчуки – у майбутньому засновники-хореографи Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю (Івано-Франківськ), учасника Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві (1985 р.) та Заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю УРСР “Галичина” Палацу культури телевізійного об’єднання “Електрон” (Львів) [166, 67 ; 274, 17].

---

<sup>31</sup> Д. Котко навчаючись у Ардонській духовно-місіонерській семінарії прекрасно оволодів грою на кобзі, бандурі, а також фісгармонії, скрипці, мандоліні, гітарі і користувався цими інструментами в концертних виступах. Паздрій В. Сіяч Всеукраїнського об’єднання С. 49

Популяризацію напливових інструментів зумовлювали й гастрольні виступи виконавських колективів. Так, 23 квітня 1929 року в Великому залі ВМІ ім. М. Лисенка у Львові відбувся концертний виступ кобзарів зі Східної України Костя Місевича (козака Першої синьожупанної дивізії армії УНР, бандуриста і майстра) і Дмитра Гонти (який виступав у Галичині після розпаду капели бандуристів “Кубанського хору”), які виконали думи про С.Палія, І. Мазепу, Байду Вишневецького, про руйнування Січі та інші твори. Цей дует бандуристів до якого увійшли Кость Місевич та Дмитро Гонти утворився у 1925 р. на Кременеччині. Він концертував в багатьох містах України та гастрював разом з хором Д. Котка в Польщі та Німеччині.

У 1930-х роках Теодозій Підлісний – учасник хору Д. Котка (та, згодом, капели “Трембіта”), організував ансамбль “Чайка” – співацький колектив у супроводі банджо та гітар [116, 46-51].

У 1937 р. хор Д. Котка включив до програми нову для тих часів концертну форму, про яку писав у рецензії на концерт С. Людкевич: “Уперше з’явилася танкова етнографічна продукція: доволі натуралістичне виведення “аркана” під такт гуцульської трістої музики (флюяра, гуслі, цимбали)” [204, 112].

З приходом радянської влади на галицькі землі (з вересня 1939 року по вересень 1941) були організовані обласний будинок народної творчості (ОБНТ), а у 1940 р. – театр легкого жанру при ньому та зразковий ансамбль пісні і танцю, що налічував 80 співаків та 40 танцюристів [59, 124].

Розвиток бандурного виконавства (у тому числі й ансамблевого) у західноукраїнському регіоні тісно пов’язане з діяльністю бандуриста, педагога, актора, громадського діяча Юрія Сінгалеви́ча (25. 05.1911, с. Романів Львівської обл. – 1947, Львів). Він сам від 1933 р. виступав як соліст і у складі ансамблів, а концертні виступи супроводжував лекціями про кобзарське мистецтво. З 1939 р. при Львівському палаці піонерів та школярів розпочинає діяльність організована ним перша дитяча капела бандуристів,

також він очолює навчальну студію та ансамбль бандуристів, з яким виступав у передачах львівського та варшавського радіо. У 1944 р. після звільнення Львова від фашистів, митець організував капелу бандуристів при Львівському будинку народної творчості. Серед його учнів – не лише видатні виконавці-солісти, але й учасники, організатори та керівники капел і ансамблів бандуристів: Зіновій Штокалко, Федір Якимець, Степан Ганушевський, Семен Ластович-Чулівський, Володимир Проник, Юрій Данилів, Олег Гасюк, Михайло Табінський, Богдан Жеплинський, Антін та Степан Малюци, одні з перших жінок-бандуристок Галичини Мирослава Гребенюк-Дарманчук (Онуферко) та Марія Ваврик-Феньвеші<sup>32</sup>.

На початку 1940-х років був створений квартет бандуристів, який вів концертну діяльність у Галичині у складі: Зіновій Штокалко, Семен Ластович – Чулівський<sup>33</sup>, Грицько Смирний, Володимир Юркевич (деякий час у зв'язку зі зміною складу у ньому грали С. Малюца та В. Масляник).

Вихованки капели Ю. Сінгалевича при Будинку народної творчості у Львові утворили одне з перших в Україні жіночих тріо (Мирослава Гребенюк-Дарманчук, Марія і Тереса Ваврик, яке вело концертну діяльність до 1948 р (до арешту Мирослави НКВД) [31, 8-10].

У 1947 р. – 1949 р. його учнем, Олегом Гасюком створені капели при Львівському будинку вчителя та при Львівському політехнічному інституті (керував капелою у період 1949-1950 рр., у якій грали Богдан та Роман Жеплинські<sup>34</sup>, М. Табінський, Б. Ониськів<sup>35</sup>, Орест Гасюк, М. Нижавський, І. Богачик, П. Кіндратович, Б. Боечко, І. Хімка), тоді ж розпочинає мистецьку діяльність тріо бандуристів у складі: О. Гасюк, М. Табінський, Б. Жеплинський.

<sup>32</sup> Згодом – наставниця солістки Кримської філармонії (1989-1992), в.о. доцента НМАУ ім. П. Чайковського (від 2002 р.) Л. Дедюх.

<sup>33</sup> Талановитий майстер бандур харківського типу, на інструменті якого грав З. Штокалко

<sup>34</sup> Створили Торбинську капелу бандуристів у таборі репресованих у Томській області (1951-1955 рр.), а після повернення з заслання – капелу бандуристів “Дністер” у м. Новий Розділ, разом з дружинами виступали квартетом. Б. Жеплинський – голова Львівського відділення спілки СКУ.

<sup>35</sup> Доцент кафедри будівельних конструкцій та мостів ЛПІ



Капели неодноразово змушували припиняти їхню діяльність через чітко виражене національне спрямування, а її учасників арештовували і засиляли в Сибірські табори. Згодом, перебуваючи на засланні О. Гасюк, разом з Степаном Мацурою входив до складу ансамблю бандуристів, організованому виконавцем, поетом, священником УАКЦ, художником Миколою Сармою-Соколовським (1910-2001). У 1997 році капела Будинку вчителя знову відновлює роботу при Народному Домі “Просвіта”.

У 1950-ті рр. на Західній Україні розгортається діяльність численних самодіяльних колективів бандуристів: аматорських капел “Діброва” (засновник і керівник Михайло Баран), “Червона калина” (керівник Марія Сорока), “Троянда”, “Вишиванка”, “Зірниця”, “Срібні струни”, тріо “Жайвори” (у складі Михайла та синів – Тараса і Ореста Баранів) та ансамблів бандуристів у навчальних закладах різних рівнів.

У 1953 р. учень Ю. Сінгалеви́ча, Ю. Данилів, та І. Слобода заснували капелу бандуристів “Карпати” при клубі навчально-виробничого підприємства Львівського відділення Українського товариства сліпих (з яким від 1956 р. співпрацював Д. Котко після повернення з таборів). Вже у жовтні 1954 р. на Республіканському огляді художньої самодіяльності системи УТОС ансамбль бандуристів зайняв перше місце. Від 1958 р. його роботу очолив Д. Котко. Під його керівництвом цей колектив у 1961 р. на Республіканській олімпіаді самодіяльних колективів в Одесі отримав перше місце серед кобзарських самодіяльних колективів, а у 1964 р. (шевченківському ювілейному році) переміг у конкурсі на краще виконання пісень на слова Т. Шевченка [40, 88-89].

Інша його учениця – М. Гребенюк – Онуферко, повернувшись із заслання, організувала ансамбль бандуристів Львівської філармонії; відбувши заслання, Богдан і Роман Жеплинські очолили капели бандуристів “Дністер” (м. Новий Розділ) та капелу політехнічного інституту “Заспів” (Львів); широку концертну діяльність ведуть капели, “Галичанка” та “Дзвіночок” засновані вихованцем Д. Котка Володимиром Дичаком.

А. Гуменюк серед самодіяльних колективів Львівщини 1960-х років виділяє тріо бандуристів **Львівського політехнічного інституту** та **ансамбль бандуристів Роздольського гірничо-хімічного комбінату Львівської області**. Останній колектив, під керівництвом Б. Жеплинського мав у складі також цимбали, трембіту, дві сопілки, бубон, а у програмах поряд з хоровими, фігурували й чисто інструментальні композиції [94, 209].

У 1965 році при Золочівському Народному домі був створений ансамбль бандуристок, згодом – капела, що стала переможцем республіканських, всесоюзних та міжнародних фестивалів, а також неодноразово представляла українське бандурне мистецтво за кордоном. Засновником і керівником капели впродовж сорока років була викладач музичної школи, самодіяльний композитор Марія Феньвеші. На святковому концерті присвяченому річниці проголошення Незалежності України, **Народній капелі** було присвоєно назву **“Червона калина”**.

Важливою складовою самодіяльного народно – оркестрового виконавства стала концертна, диригентська та композиторська діяльність Т.Барана – як соліста-виконавця на цимбалах, жоломізі, наї, бандурі, кувіці, сопілці, свирілі, диригента та музичного керівника **заслуженого ансамблю танцю України “Юність”**, з яким він брав участь у численних всеукраїнських, всесоюзних, міжнародних фестивалях та конкурсах (всього більш як у 30 країнах світу). Серед його кращих композицій, створених для репертуару колективу – музика до сценічних дійств “На Січі Запорізькій”, “Дума про Україну”, “Буковинська сюїта”, “Гуцульська сюїта”, а також монументальна вокально – хореографічна композиція, присвячена 10-й річниці незалежності України “Земле Шевченкова, земле Франкова”.

Народна капела бандуристок **“Зоряниця” Львівського національного університету імені Івана Франка** (засновник і керівник Зіновія Сичак) почала діяльність з осені 1982 року. У репертуарі капели – український фольклор, твори західноєвропейської класики, інструментальні мелодії

сучасних композиторів, лекції-концерти: “Українське Різдво”, “Великодні забави”, “Антологія пісень січових стрільців”.

У 1973 році на базі Львівської дитячої музичної школи № 4 був заснований **ансамбль бандуристок “Чарівні струни”** під керівництвом Ірини Содомори. Цей колектив є неодноразовим переможцем обласних і республіканських конкурсів музичних шкіл.

На **Івано-Франківщині** гітарне виконавство практикувалось у музичних студіях, робітничих клубах, палацах піонерів (Калуш, Коломия, Івано-Франківськ), де переважала ансамблева гра та групові заняття.

У 1940 році Ярославом Барничем та балетмейстером Ярославом Чуперчуком (учнем В. Авраменка) у Івано-Франківську було засновано Гуцульський ансамбль пісні і танцю. Я. Барнич – автор численних оркестрових творів (серед них – симфонічна сюїта і мелодрама “Батурин” за твором Б. Лепкого та вокально-хореографічна сюїта “Верховина” (на фольклорному матеріалі). Із 1945 по 1951 рр. керівництво колективом здійснював Д. Котко, якому було доручено реорганізацію та відновлення концертної діяльності ансамблю [295, 85]. Під його провідом колектив (який включав хоровий та хореографічний підрозділи) виступав у супроводі **оркестру народних інструментів** і провадив широку гастрольну діяльність (Москва, Прибалтика, Північний Кавказ, середня Азія, Поволжя, Алтайський і Краснодарський край, Сибір, Далекий Схід) [295, 86 -87].

Установчим напрямками творчості колективу стали: опора на гуцульський пісенно-обрядовий фольклор, збереження локально-регіонального колориту виконавських інтерпретацій шляхом використання етнічного музичного інструментарію, створення масштабних концертних програм на основі хорових, танцювальних і музично-інструментальних обробок фольклорних жанрів. Серед найбільш відомих хореографічних композицій колективу: “Пісня Бескидів”, “Аркан”, “Гуцулка на царині”, “Співай, рідний краю”, “Великодні хороводи”, “Коломийки”. В 1946 році на запрошення Львівського обласного відділу культури Ярослав Чуперчук їде у

Львів, де створює ансамбль пісні і танцю “Галичина” (згодом – Заслужений самодіяльний ансамбль народного танцю УРСР “Галичина” Палацу культури телевізійного об’єднання “Електрон”). Репертуар ансамблю складається із лемківських, гуцульських, покутських, бойківських, буковинських танців (“Гей, браття, опришки”, “Трембіта”, “Підкарпатські коломийки”). У всіх республіканських та всесоюзних фестивалях ансамбль “Галичина” під керівництвом Ярослава Чуперчука стає беззмінним лауреатом конкурсів. Окрім суто хореографічної діяльності, Ярослав Чуперчук працював балетмейстером у театрі імені Марії Заньковецької, Львівському театрі опери і балету, здійснив постановки танців в Державному Українському Народному хорі ім. Г. Верьовки (колектив створений у 1943 році з оркестром народних інструментів при ньому), Закарпатському народному хорі, Прикарпатському військовому ансамблі танцю, Кіровоградському ансамблі “Ятрань”, Коломийському ансамблі “Покуття”.

1965 року був організований **самодіяльний ансамбль української народної музики Косівського районного будинку культури Івано-Франківської області** (керівник. П. Терпелюк)<sup>36</sup>. А. Гуменюк наводить факт функціонування в цей період у Косові однорідного колективу – тріо цимбалістів [94, 194].

В 1948-му році у с. Гермаківка Тернопільської області Василь Зуляк ініціював створення ансамблю цимбалістів, який наступного року посів друге місце серед інструментальних ансамблів України на республіканському конкурсі. У репертуарі цимбалістів поєднувались оригінальні твори та аранжування українських народних пісень (подільські коломийки, транскрипції пісень “Дівчино моя, переяславко”, “Гей, волошин сіно косить” та п’єса “Ой битими шляхами” Л. Ревуцького). Згодом, керівник поступово долучив до інструментарію колективу сопілки, ліри, басолі, скрипки, бугай, решето, великий барабан і луску. Поступово, на основі інструментального ансамблю (дві скрипки, цимбали, кларнет, труба, великий барабан, а

<sup>36</sup> Див.: Стеф’юк В. Гуцульські барви // Соціалістична культура. – 1969. – № 10. – С.20.

також банджо) організованого у повоєнні роки В. Зуляком у с. Гермаківка Тернопільської області сформувався Мельнице – Подільський оркестр українських народних інструментів. Цей колектив у 1960-му р. отримав статус самодіяльного оркестру, а вже у 1966-му р. його керівник – Василь Зуляк – був відзначений званням Заслуженого працівника культури УРСР. Таким чином, сформувався справжній оркестр українських народних інструментів, що, за зауваженнями критики 1951-го року, “не зважаючи на відсутність рівноваги оркестрових груп... звучав оригінально, колоритно”<sup>37</sup>. При оркестрі працював ансамбль сопілкарів (в його репертуарі були аранжування народних пісень, наприклад “Ой вербо, вербо”, “Ой дівчино, шумить гай” тощо). Отже, на початку 1960-х оркестр став на шлях академізації. З 1962 при ньому розпочала роботу музична студія, де інструменталісти вивчали музичну грамоту, вдосконалювали виконавську техніку тощо. Для нього спеціально писали твори І. Вимер, А. Кос-Анатольський, Д. Пшеничний. Водночас, самодіяльне виконавство великою мірою зберігає риси фольклорної автентики.

Так, у 1950-х у Космачі діяло шість різноманітних за складом інструментальних капел, що мали індивідуальні особливості у репертуарі й техніці виконання. [369, 8-14]

Яскравим прикладом “весільної капели” є **капела В. Пожоджука** – скрипаля з **с. Космач Косівського району Івано-Франківської області**. Інструментарій, яким володіли учасники цього ансамблю, виказує, з одного боку типове для “троїстої музики” домінування скрипкової групи, з другого – вражаючу “модальність” загальної тембральності. Так, тільки один з інструменталістів, який належав до капели від другої половини 1950-х, – М. Соколюк – грав на скрипці, цимбалах, флюярі та бубні. Колектив виконував типові для “весільних капел” ролі – грав на весіллях, “перших розколядах”, толоках тощо.

<sup>37</sup> Див.: Іванов П. Піонери важливої справи // НТЕ. – 1968. – № 3. – С. 77.

Ще колоритнішим прикладом колективу такого типу є **оркестр народної музики “Аркан” Надвірнянського районного будинку культури**, який за порівняно невеликий проміжок часу (5-7 років існування) здобув звання “народного” (1978). Перший склад оркестру народної музики “Аркан” Надвірнянського районного будинку культури був створений на основі “троїстих музик”, до якого входило дев’ятеро аматорів різних професій, та через кілька років оркестр налічує уже 23 учасники. Розширюється струнна група (до 10 чоловік), вводяться нові інструменти – альти, баян, дримба, деякі ударні інструменти.

Оркестр “Аркан” є п’ятиразовим володарем дипломів лауреатів та володарів Гран-прі Міжнародних гуцульських фестивалів. Творча група “Вест-земля” кіностудії ім. О. Довженка запросила колектив знятись та озвучити художній фільм “Останній бункер” (режисер В. Іллієнко), серіал О.Бійми “Острів любові”, стрічку братів Іллієнків “На рейді біля Фуджеу”. У Надвірній знайшов та відзняв у фільмі “Душі моєї струни” самородка-скрипаля Сергія Орла професор Санкт-Петербурзької консерваторії Ігор Мацієвський.

У 1988 році на базі **Надвірнянської музичної школи** створюється **дитячий оркестр**, який із честю виступає поряд з основним, оправдовуючи назву “**Арканець**”.

Поряд з організовано-самодіяльною формою музикування зберігається й автентична, яка плекається переважно у родинних виконавських колективах: “Троїсті музики – улюблена форма гуцульського музикування – об’єднують часто цілі сім’ї” (ансамбль Мотруків з с. Микуличин Надвірнянського району, Тафійчуків з с. Буковець Верховинського району; с. Річка Косівського району – ансамбль дрибарів та троїста музика; с. Криворівня Верховинського району – ансамбль сопілкарів та дударів” [58, 1-3].

А вже у 1971 у репертуарі “троїстих музик” сім’ї Ватаманюків з с. Попельники Снятинського району Івано-Франківської області були весільні польки; у “троїстих музик” з Хмельницька (В. Єренюк, М. Недочитаний,

А. Ігнатенко) рецензенти як позитивне і бажане явище відзначають композиції з побутуючих у області старовинних весільних мелодій тощо.

Традиції народного інструменталізму у цій площині також поєднувалися з поступовою академізацією: “Процес перетворення сопілки-денцівки в інструмент концертного плану тривав кілька десятиріч. У 60-і роки формується професіональний виконавець, котрий поєднує в собі риси, закладені в дитинстві у середовищі народних музик, із якостями, набутими в учбових музичних закладах. Першими представниками такого типу сопілкарів стали В. Попадюк, В. Петрованчук, М. Тимофіїв (навчалися на Львівщині)... У своїй музичній практиці кожен дотримується традиційних основ гри на діатонічній сопілці з шістьма отворами. В їх репертуарі були переважно українські пісенні та інструментальні мелодії, які найчастіше виконуються у формі віночків або невеликих сюїт” [165, 21]. Прикладом однорідного фольклорного ансамблю духових є самодіяльний фольклорний ансамбль сопілкарів “Горянка” с. Верхній Ясенів Верховинського району (Івано-Франківська обл.), який виник у 1980-ті рр.

**Буковина.** На початку ХІХ століття на Буковині, яка вважалася одним з найбільш відсталих регіонів габсбурзької імперії: “...не існувало тоді ні мистецьких колективів, ні відповідних приміщень, де могли б виступати заїжджі митці. Навіть маєтні меломани і ті змушені були задовольнятися так званим домашнім музикуванням. З інструментів найбільш поширеною була гітара, під акомпанемент якої співали пісні або виконували нескладні музичні п’єси” [112, 85-92]. Водночас, майстерністю численних фольклорних виконавців (насамперед цимбалістів) захоплювались такі видатні особи як М. Лисенко та Ф. Ліст [44,68]. Цікаво відзначити, що серед найпоширеніших інструментів у народному виконавстві Буковини ХІХ століття дослідники виділяють трембіту, дрімбу, сопілку, скрипку, цимбали та гітару. У міському середовищі функціонують також клуби цитристів при музичних товариствах (як, наприклад при румунському товаристві “Armonia” в Чернівцях). До цього ж періоду слід віднести збірку “15 пісень” для голосу з гітарою,

“Вальс”, та п’єсу “Моя вечірня зірка” І. Воробкевича, що свідчить про популярність цього інструменту в освічених колах.

Натомість у ХХ столітті аматорська фольклорна народно-інструментальна традиція пов’язана з діяльністю представників яскраво окреслених провідних виконавських шкіл -- Шипинської<sup>38</sup>, Глинницької, с. Герца Глибоцького району, серед яких як виконавці – солісти на скрипці, цимбалах, сопілках, так і ансамблеві колективи, серед яких були й однорідні (наприклад ансамбль цимбалістів с. Шипинці Кіцманського району). На специфічний склад ансамблевого колективу с. Глинниця Вижницького району зокрема вказував А. Гуменюк, підкреслюючи його функціонування від ХІХ ст. (зацікавлення ним О. Кобилянською), і вважаючи його різновидом розширеного складу троїстих музик (дві скрипки, скрипка-альт (очевидно, брадж. – *П. Д.*), контрабас, цимбали, педальний тромбон і бубон, з сольо-імпровізаційними функціями першої скрипки, цимбал і тромбона [94, 165]. Упродовж 1950-60-х років у Чернівецькій області користувалися популярністю “троїсті музики” сімей Усачів з с. Несвоя Новоселицького району, Подколінних з с. Дяківці, Міських з с. Шипинці (обидві – з Кіцманського району).

М. Бурак наводить статистичні дані про існування понад 300 самодіяльних ансамблів та оркестрів у Чернівецькій області станом на 1979 р. Бурак і стверджує: “В інструментальній музиці Буковини якраз тараф і троїсті музики стали проміжною ланкою в організації перших самодіяльних виконавських колективів”[44, 68].

Обласний фестиваль (Чернівці) 1975-1976 рр. показав наявність **оркестрів народних інструментів Кіцманського БК, Чернівецького університету, Сторожинецького РБК, “Мерцишор” з м. Чернівці та близько 30 народно-інструментальних капел.** Серед виконаних ними

---

<sup>38</sup> Представниками Шипинської ансамблево-інструментальної виконавської традиції є родина Міських, виходець з якої – Ілля Міський – заслужений працівник культури України, викладач Чернівецького культосвітнього училища, композитор, керівник оркестру народних інструментів Чернівецького обласного відділення Музично-хорового товариства України, керівник оркестрової групи Буковинського ансамблю пісні і танцю, позаштатний методист Чернівецького ОБНТ.



творів: “Молдавська п’еса для ная” обр. Ф. Коптаря, “Прелюдія і хора капріччіозо” І. Бурдіна, “Концертна фантазія на буковинські теми” І. Міського, фантазія “З верховин до Дніпра” І. Кирилюка. Фестиваль наочно показав, як характер народної музики поступово змінюється концертними формами. Керівники колективів на основі інструментальних награвів почали створювати традиційну побудову: проведення теми, варіаційна розробка, закінчення по суті це імпровізаційний стиль... Композиційна структура творів для оркестру і ансамблів дещо інша. В них поєднуються, як правило, кілька мелодій народних пісень, інколи різних жанрів і часів – українських, молдавських, російський, білоруських, румунських, польських, угорських, чеських, литовських, німецьких; танців – гуцулок, гопаків, козаків, кадрилией, хор, дойн, польок-мазурок, чардашів, награвів, пісень самодіяльних і професіональних композиторів. Вони варіаційно розробляються оркестровими групами і провідними інструментами і об’єднуються за принципом контрастності. Переважно п’еси починаються повільними вступами в мінорі і закінчуються в швидкому темпі” [44, 71].

Серед самодіяльних колективів цього регіону, які найчастіше відзначалися у оглядах, конкурсах, фестиваліних акціях, слід назвати **фольклорно – етнографічні групи виконавців (автентичного спрямування)**, – родинний ансамбль Гавків з с. Бояни Новоселицького району (чемпой, бубон і дудка), “Троїсті музики” м. Вижниці Чернівецької обл. (скрипка, цимбали, брадж, бубень, бас), оркестр народних інструментів с. Мамалига та с. Костичани (кер. Федір Каптар), ансамбль народних інструментів с. Валява; **ансамблі, орієнтовані на аматорське інструментальне виконавство** – оркестр Чернівецького кінотеатру ім. О. Кобилянської, квартет цимбалістів при Чернівецькому обласному будинку народної творчості, Кіцманський народний ансамбль цимбалістів, народний ансамбль сопілкарів с. Суденець, оркестр народних інструментів Чернівецького університету (керівник І. Кирилюк); **танцювальні колективи у супроводі народно-інструментальних груп** – самодіяльний

танцювальний колектив с. Припруття (керівник Троян Мигалуш), самодіяльний народний хореографічний ансамбль с. Топорівки (керівник Тодор Подорожний),

Значимість регіональних народно-інструментальних традицій підтверджується такими фактами, що оркестр народних інструментів Чернівецької державної філармонії складався майже виключно з музикантів народної традиції с. Шипинці, він же послужив основою для оркестрової групи буковинського ансамблю пісні і танцю – обидва виконавські колективи створив та очолив Ілля Міський. Він опановував з виконавцями нотну грамоту та створював відповідний репертуар, маючи попередній досвід обробок фольклорних зразків для самодіяльних колективів [366, 23].

Художніми керівниками і диригентами **Державного заслуженого Буковинського народного ансамблю пісні і танцю** працювали також учень І. Міського, **Юрій Блищук**, та **Андрій Кушніренко** (1962 р.). У 1967 році колектив став лауреатом міжнародного конкурсу, а у 1969 р. одержав звання Заслуженого ансамблю України.

Виконавський стиль Буковинського ансамблю пісні і танцю (худ. керівник А. Кушніренко) опирається на особливості буковинської фольклорної народно – інструментальної традиції, що сформувався на основі симбіозу молдавської, угорської, румунської, української музичних культур. Особливістю репертуарної концепції є широке використання автентичних буковинських наспівів та інструментальних мелодій, різножанрових народносценічних танців (“Народні обряди і звичаї Буковини”, “Музика, пісні і танці наших предків”), у театралізованих діях (“Вечір у буковинському селі”, “Щедрий вечір, добрий вечір”), у вокально-хореографічній сюїті “Буковинська весна”.

Саме з Буковини походять видатні виконавці-цимбалісти **М. (Дмитро) Попійчук** – соліст Державного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки, педагог НМАУ ім. П. Чайковського та його учень, **Георгій Агратіна**. Цей виконавець – від років навчання у

Чернівецькому музичному училищі (з 1966 р.) став солістом Буковинського ансамблю пісні і танцю, від 1970 р. – солістом Київського (зараз Національного) оркестру народних інструментів під орудою Я. Орлова та В. Гуцала, який окрім названого, володіє грою на свирілі, наї, сопілці, тилинці, окарині, скрипці, кларнеті, ударних. Г. Агратіна – лауреат першої премії на Республіканському конкурсі виконавців на народних інструментах (1977 р.), народний артист України (1990 р.), керівник цимбального класу НМАУ від 1977 р., професор, доцент. Музикант є композитором, у доробку якого значне місце займають твори для цимбалів, свирілі та інших інструментів у супроводі оркестру чи ансамблю народних інструментів. Окрім народно-інструментального виконавства автентичного та академічного напрямку, виконавець співпрацює з симфонічними оркестрами Петербурзької, Київської, Харківської філармоній, виступає у ансамблях з зарубіжними виконавцями на органі, скрипці, віолончелі, бере участь у театральних постановках [44, 69; 57, 265-266].

У розробці “концертної” сопілки (у цілком “академічних” різновидах, прилаштованих до ансамблево-оркестрового виконавства – альтової, тенорової, басової) поряд з майстрами й виконавцями Мельнице-Подільського оркестру (І. Скляр, Є. Бобровников, В. Зуляк) брав участь соліст оркестрової групи Буковинського ансамблю пісні і танцю **Д.Демінчук**.

**Закарпаття.** Основи організованого народно – ансамблевого виконавства аматорсько-професійного плану став російський емігрант, визначний діяч у музично-культурному процесі Закарпаття **Петро Милославський**. Він став засновником і першим художнім керівником “Ансамблю пісні і танцю” (жовтень 1945 р., зараз – **Державний Заслужений Закарпатський народний хор**, худ. керівник М. Вігула) до складу якого увійшли випускники Ужгородської та Мукачівської гімназій з доброю музичною підготовкою. Працюючи на Закарпатті протягом тривалого часу, він здійснив перші аранжування та фольклорні обробки для цього колективу, серед них “Дівчино, прощай”, “За горою високою”.

Подальша діяльність колективу, у середині ХХ століття відзначається своєрідністю виконавського стилю, насамперед: опора на академічну традицію виконання, відтворення західноукраїнського мовного діалекту, використання специфічних тембрів музичних інструментів (дримба, трембіта, най).

Серед відомих самодіяльних однорідних колективів – **тріо сопілкарів** школи с. Великий Березний Закарпатської області, серед мішаних складів – **родинний ансамбль весільних музик** Ерстенюків з Рахівщини, оркестрових – **ансамбль пісні і танцю “Лісоруб”** (с. Великий Бичків, кер. М. Мокану), **ансамбль пісні і танцю “Верховина”** (с. Воловець).

У 1956 при Рахівському лісгоспі організовано **оркестр гуцульських народних інструментів** (організатори : **Юрій Ерстенюк**, Микола Морочило – директор лісгоспу, Микола Писар – голова профкому, керівники Ю. Ерстенюк, Павло Гомічко, Михайло Мокану, Петро Ерстенюк). Початково включав 22 учасника, забезпечених винятково власним автентичним інструментарієм. Окрім пісенного, виконували традиційний танцювальний інструментальний репертуар, коломийки. У 1960-70-х рр. вдосконалилась програма та інструментальний склад: трембіта, 5 скрипок, 2 цимбал, 4 сопілки, 2 бубни, 2 галогінки, 4 баяни і листок. Виконавці – виключно аматори, музиканти без фахової підготовки. До виконавського складу додалась жіноча вокально – хореографічна група. Оригінальні композиції та фольклорні обробки (на самостійно зібраному регіональному музичному матеріалі) для репертуару колективу створював композитор – аматор, збирач фольклору, один з керівників оркестру (у період 1973 – 1986 рр.) **М. Мокану**. Уродженець с. Солотвино Рахівської округи Підкарпатської Русі, він отримав освіту у гімназіях м. Калуш та Тімішоар, в училищах Калуша і Ужгорода та львівській консерваторії (як хоровий диригент). Серед найулюбленіших серед слухачів композицій: “У вінку зеленім”, “Я заграю, заспіваю”, “Колискова”, “Рекрутська пісня”, “Гуцулів –

рідна земля”. Митець також підготував та видав збірку колядок та щедрівок “Нова радість стала”.

У 1967 та 1970 рр. колектив перемагав у республіканських оглядах самодіяльних колективів, а у 1973 – йому було присвоєно звання Народного. У 1985 р. – оркестр став переможцем Всесоюзного огляду самодіяльного художнього мистецтва [302, 2; 37, 26-28; 128, 24].

Отже, народно-інструментальне виконавство у музичному побуті України упродовж другої половини ХХ ст. функціонувало у формах стихійного (найбільш наближеного до фольклорного) середовища, організованого аматорства, самодіяльності та професійного академічного мистецтва. При цьому соціокультурна ситуація виявилася сприятливою для всіх його різновидів, забезпечуючи щільність взаємодії на різних рівнях.

Розвиток форм аматорського, самодіяльного та професійного колективного народно – інструментального музикування здійснюється завдяки наступним чинникам:

1. Вдосконалення інструментарію, підвищення його технічних можливостей, налагодженню масового виробництва музичних інструментів, підтримка майстрів [348, 162].

2. Формування освітніх осередків: курсів, студій, шкіл, вищих навчальних закладів, у яких здобувається сольний виконавський народний та академічний професіоналізм і досвід ансамблевого музикування, а також навчання у народних майстрів – музикантів.

3. Формування виконавських колективів різного складу і масштабу (ансамблі, унісони, капели, оркестри) та різного фахового рівня учасників, соціальної функції та способу функціонування (самодіяльних та аматорських: клубних, виробничих, колективів при будинках, палацах і центрах культури та народної творчості, установах, об’єднаннях та організаціях; учбових; професійних: фольклорно-академічних, автентичних, естрадних; синтетичних).

4. Створення репертуару для колективів конкретних складів з перекладів та оригінальних композицій фазових композиторів та музикантів-практиків і аматорів.

5. Вдосконалення системи концертної практики, створення умов для функціонування і підтримки народно-інструментальних колективів, стимулювання їх діяльності та обміну досвідом шляхом організації циклів радіо-і телепередач, оглядів, фестивалів, конкурсів чи окремих номінацій, поширення аудіо продукції, створення об'єднань, спілок, цехів.

6. Висвітлення діяльності народно-інструментальних колективів у пресі та інших засобах ЗМІ, наукове дослідження історичних, соціальних, репертуарних, інтерпретаційних, органіологічних та інших аспектів народно-інструментального виконавства.

Натомість, М. Д. Бурак, характеризуючи інструментальне виконавство середини століття, що ґрунтується на фольклорному матеріалі, виділяє наступні напрямки:

1. залучення до сценічних виступів фольклорно-етнографічних ансамблів та окремих виконавців;
2. формування самодіяльних колективів на основі типових складів;
3. створення репертуару з кращих фольклорних зразків.

Очевидно, тут вказано доміанти автентичного, самодіяльного та академічного народно-інструментального виконавства.

Формування народно – інструментальної ансамблево – оркестрової практики упродовж першої третини ХХ ст. відбулося в руслі розгортання тенденцій, що були зорієнтовані, з одного боку, на розвиток колективної творчості та піднесення її авторитетності як альтернативи ансамблево-оркестровому виконавству європейського типу; з другого боку – як альтернатива автентичній народно-інструментальній творчості. Тільки частково заповнивши простір, де раніше суцільно панували академічні форми камерного ансамблювання та оркестрової музики, вона водночас істотно віддалилася від свого первинного фольклорного середовища

внаслідок адаптування до умов міської культури. До того ж, стимульоване “пролеткультівсько”- “апмівськими” доктринами щодо подолання певних стереотипів у царині форм і засобів масового мистецтва, з часом, академічне народно-інструментальне виконавство стало частиною державно-культурного офіціозу та одним із найяскравіших засобів ідеологічної пропаганди. Значна частина творів для народно-інструментальних складів була написана як державне замовлення. Тому їх образність і стилістика покликані були відповідати офіційно визначеним запитам доби “соціалістичного реалізму”. І хоча до виконання залучали органічні для українського фольклору інструменти, часто використовувався усталений в академічній практиці, тією чи іншою мірою модифікований інструментарій інших народів.

Характеризуючи ставлення до поняття народності дуже слушними є висновки, здійснені В. Пальоним, як результат дослідження історії української фольклористики, оскільки вони відбивають причини вказаних тенденцій, зокрема й у народно-інструментальному виконавстві України другої третини ХХ століття (1930-1960-ті рр.): “Заперечувалися точні, формалізовані дослідження, оскільки вони не піддавалися ідеологічній інтерпретації. Підтримувався фольклоризм у всіх його різновидах, бо через нього можна було витлумачувати фольклор з класових позицій. Ототожнювався фольклор і самодіяльність, внаслідок чого ентологічні методики було замінено методиками загальномистецтвознавчими і літературознавчими” [262, 18].

Цей процес не можна характеризувати однозначно щодо його наслідків у різних сферах творчості, адже “музичне мистецтво як форма суспільної свідомості на всіх етапах свого розвитку відтворювало характерні особливості соціального устрою, національного характеру певного етносу в даному історичному проміжку часу. Суттєвою відмінністю між професійним та народним музичним виконавством є здатність професійної музики до стильового синтезу традицій минулого, оригінального трансформування їх

під вимоги сучасного стилю і одночасно – до сміливих пошуків нових форм відтворення виконавського стилю “музики майбутнього” [328, 18].

Широке висвітлення в методичній літературі і пресі цього періоду має питання складу оркестру українських народних інструментів.

З точки зору процесів, притаманних Західноукраїнському регіону на особливу увагу заслуговують оркестри суто українських народних інструментів, у яких за основу взято принцип організації та функціонування партій, властивий “троїстим музикам” з підсиленням додатковими інструментами мелодичної, фігуративно-імпровізаційної та ритмо-гармонічної груп. “Авторові цих рядків вперше такий ансамбль довелося вивести на концертній естраді в 1902 році на XII Археологічному з’їзді; там до ансамблю бандур і лір було додано й троїсту музику з с. Деркачів”, – писав Г. Хоткевич [344, 32]. Соратник Г. Хоткевича по праці у ХМДІ – викладач гри на харківській бандурі **Леонід Гайдамака** – організатор і керівник ансамблів мандоліністів, домристів, бандуристів, неаполітанського оркестру, а також оркестру українських народних інструментів (у якому поєднувалися бандури, у якості провідних інструментів, ліри, цимбали, ударні та духові інструменти-сопілки та трембіти). Л. Гайдмака у 1928 р. організував та очолив перший оркестр такого типу при Харківському клубі металістів (12 бандур, 2 цимбал, 4 ліри, 2 сопілки, 2 трембіти (дерев’яна і металева) та група ударних інструментів), який був утворений на базі його ансамблю бандуристів, і видав збірку “Нототека бандуриста” (1930 р.) та “Революційні пісні для Оркестру українських народних інструментів”. Діяльність цього колективу при харківському клубі “Металіст” довела, що: “Примітивні музичні інструменти українського народу, відповідно модифіковані, можуть служити підставою для підвищення музичної культури широких мас” .

Значних зусиль щодо стабілізації складу народного оркестру доклали В. Комаренко, який стояв біля джерел формування українського народно-оркестрового виконавства, а також А. Бобир, Я. Орлов, М. Прокопенко,



А. Гуменюк, М. Лисенко – Дністровський, Ю. Барташевський, І. Антоновський та інші. Запропоновані цими фахівцями оркестрові моделі слугували взірцями для створення подібних самодіяльних та професійних колективів.

У своїй книзі “Оркестр українських народних Інструментів” П. Іванов пропонує десять варіантів складу колективу (від 12 до 104 оркестрантів). “Процес розвитку й становлення типового складу українського народного оркестру визначається чотирма періодами: на першому основу складали ліри та бандури (1902–1941); на другому переважали чотириструнні домри в поєднанні з традиційними національними інструментами – скрипками, бандурами, цимбалами, сопілками (1920–1960). Третій період (із початку 50-х років) характерний тим, що в колективі переважає смичковий квінтет, а в четвертому – з 70-х років – основу оркестру складає кобзо-смичкова група” [146, 84]. Однак, ця класифікація, справедлива для України в цілому, має свої особливості у Західноукраїнському регіоні, насамперед тому, що більшість народних хорів і хореографічних ансамблів мають у своєму складі оркестр народних інструментів і народно-хореографічну групу, що розширює їх виконавські можливості і збагачує репертуарну палітру та музичну стилістику.

Аналізуючи діяльність Гуцульського, Буковинського, Прикарпатського ансамблів пісні і танцю у період після возз’єднання (до 1960-х років) А.Гуменюк відзначає наявність у оркестрових групах названих колективів скрипок, цимбалів, сопілок, флейт, кларнета, баяна, контрабаса і ударних інструментів, і відсутність у них бандур: “Власне це відрізняє народні оркестри західних областей від решти оркестрів України... Як дуже позитивний факт слід відзначити, що в Закарпатському заслуженому народному хорі, Буковинському, Гуцульському і Прикарпатському ансамблях пісні і танцю в оркестровках ураховується специфічне звучання кожного інструмента, його технічні та художньо-специфічні можливості, і що основне, в деяких п’єсах надається соло кожному з них” [93, 177]. Звідси

очевидно, що в основу формування цих оркестрових груп покладено принцип троїстої музики регіонального типу чи тарафа, з властивим функціональним поділом у оркеструванні.

Подібні колективи функціонують не лише як акомпануючі (з хоровими чи хореографічними колективами), але й як самостійні одиниці і містять у програмах концертні номери для малих ансамблів та солістів-інструменталістів автентичного спрямування, а їх досвід і концертна практика є прикладом для широкого кола самодіяльних колективів.

Від 1970-х на теренах Західної України також поступово втрачається однозначне і безальтернативне домінування оркестрів народних інструментів зі струнно – смичковими інструментами, що організовувалися при навчальних закладах різного профілю. Натомість поширюються оркестри, де переважають ті ж структурно – стильові принципи традиційного інструментального ансамблю (троїстих музик).

Показово, що у цьому певну роль виконав Київський (Національний) оркестр українських народних інструментів Музично-хорового товариства УРСР (1970 р. заснування), очолюваний Я. Орловим<sup>39</sup>, що створив певний взірець і оркестрового, і ансамблево-“троїстого” виконавства.

В той же час капели бандуристів формувались у відповідності з структурою хорових академічних капел, оскільки їх визначальним завданням був інструментальний супровід співу.

На окрему увагу заслуговують синтетичні форми виконавства – ансамблі пісні і танцю, які є домінуючими у самодіяльному сегменті народно-інструментального мистецтва регіону в другій третині ХХ століття. У їх складі нерідко фігурують власне народно-інструментальні капели, які й зумовлюють регіональну неповторність та спорідненість формам

<sup>39</sup> Впливовість цього колективу на інші, у тому числі й ансамблеві різновиди народно-інструментального виконавства (зокрема, ансамблі “троїстої музики”) відзначено у кількох статтях-оглядах. Так, 1979 року М. Бурак засвідчив, що після Республіканського конкурсу і під впливом київського оркестру народних інструментів виникли “докорінні зміни в цьому жанрі. Учасники ансамблів почали вивчати нотну грамоту, з’явилися перші партитурні записи. Для реалізації нових художніх завдань до традиційних складів було додано інструментарій, виникли повноцінні оркестрові групи” (Бурак С.69). Цей допис виявляє зародження й поглиблення процесів академізації у первинно-фольклорних виконавських жанрах, що спричинювало їх модифікації і переродження.

автентичного фольклорного побутування. За визначенням О. Скопцової: "Одним із різновидів ансамблів пісні і танцю є регіональні (обласні) хорові колективи. У цих ансамблях домінує мішаний склад хорової групи, поєднання хорового співу з хореографією, використання музичного інструментарію та мистецтва художнього слова. Основні художні принципи ансамблів яскраво виявляються в хореографії, що зберігає тісні зв'язки з першоджерелами. Хоровий спів відзначається регіональною специфікою, відтворенням виконавських традицій певної місцевості, переважанням специфічних тембрів жіночих голосів. У репертуарі регіональних ансамблів пісні і танцю переважають пісні побутово-родинної тематики, обробки та аранжування українських народних пісень, хорові твори та вокально-хорові композиції українських композиторів та відомих хормейстерів" [289, 236].

## **2.2. Фахові музично-освітні осередки та їх вплив на професіоналізацію діяльності народно-інструментальних колективів (історичний дискурс, статус, соціальна функція). Професійні та навчальні колективи.**

Професійне народно-інструментальне музикування принципово відрізняється за своїми методами та соціальними функціями від розглянутих вище автентичних, аматорських та самодіяльних засад. Характеризуючи українське хорове виконавство, О. Скопцова подає достатньо універсальне визначення комплексу його сутнісних ознак: “Професійна форма характеризується такими ознаками: принцип фінансування, багатоманітність тематичної та жанрово-стильової палітри репертуару, рівень виконавської майстерності, музично-теоретична підготовка виконавців, прагнення до індивідуалізації виконавського стилю. На відміну від аматорського, професійне хорове виконавство пов’язане з трудовою діяльністю артистів, що володіють комплексом теоретичних знань і практичних навичок, набутих в результаті фахової підготовки й досвіду роботи” [291, 97].

Організовані форми академічного навчання на народних інструментах у Західній Україні виникають у середині ХХ століття, однак, за умов радянської дійсності у ставленні до них було чимало ідеологічної упередженості. Зокрема, у 1933 р. на Пленумі Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтва бандура оголошена “класово ворожим інструментом”, орієнтованим “на часи гетьманів і козацької романтики”. Внаслідок цього були розформовані класи бандури у рядівських навчальних закладів, а педагоги і найбільш талановиті виконавці та організатори капел підпали під переслідування і репресії. Не менш складною була ситуація з рядом інших інструментів різного фольклорного походження. “Всьому виною була горезвісна Постанова ЦК ВКПб 1949 р. “Про оперу В. Мураделі “Велика дружба”, у якій нищівної критики зазнав “космополітизм у мистецтві”, де гітара (так само як акордеон і концертіно) була визнана

“буржуазним” інструментом і вигнана зі стін вищих навчальних закладів”<sup>40</sup>  
(Переклад з рос. наш. – П. Д.).

Водночас, у навчальних закладах – школах, училищах, консерваторіях відбувається умисна ротація кадрів, введення навчальних планів та вимог, згідно яких практикується фахова підготовка зі спеціальностей не властивих чи не визначальних за умов регіональної народно – інструментальної традиції. Внаслідок цього широко культивується викладання баяна, триструнної (чотириструнної) домри, балалайки, від 1950-1960-х років – бандури, акордеону, найпізніше – кінець 1970-х – 1980-ті рр. з’являються класи сопілки, цимбал, гітари. У багатьох випадках бандура, гітара, цимбали, сопілка фігурують лише у якості додаткових інструментів в ході опанування інших спеціальностей. Прослідкуємо становлення і розвиток процесів фахової освіти та ведення народно – інструментальних колективів на окреслених територіях.

В регіонах Західної України, як зазначає Б. Водяний, баян з’являється від кінця 1940-х рр. і завдяки більш досконалій конструкції, техніко-виконавським можливостям, багатству гармонії, тембру, універсальності використання практично в усіх музичних культурах починає використовуватися у повоєнні роки в різних сферах музикування і більш за все у художній самодіяльності. У новостворених начальних закладах, музичних гуртках при школах, клубах, будинках культури, ДМШ, культ просвіт- та музичних училищах) навчання у класах баяна є одним з найбільш масових [52, 112-113].

У другій половині 1930-х років Ю. Сінгалеви́ч організував у Львові **кобзарську школу**, де навчав гри на бандурі харківським способом, а також на лірі, тробані, викладав історію виконавства, провадив інструментальну майстерню на базі майстерні лялькового театру. Його методика поєднувала методико – педагогічні засоби академічного інструментального

---

<sup>40</sup> “Самое главное – находить новые вещи, иногда подживляют репертуар”: Інтерв’ю з Н. Михайленко // Гитаристъ. – 2005. – № 1. – С. 18-20 С. 19.

професіоналізму і автентичної усної традиції. Школа діяла під егідою **Інституту народної творчості УЦК**<sup>41</sup> (в радянський час реорганізований в **ОБНТ**<sup>42</sup>), а у 1939 р. ним було засновано **студію** гри на бандурі при **Львівському палаці піонерів**.

З 1944 року, одразу після поновлення діяльності по закінченню фашистської окупації **Львівська філармонія** презентувала **оркестр народних інструментів** (керівник – Т. Дитріх) [233, 33-35].

Хронологічно першим фаховим музичним закладом, де було розпочато викладання гри на народних інструментах у Західноукраїнському регіоні було **Львівське державне музичне училище**: з 1939 р. на об'єднаному оркестровому відділі (зав. відділом професор О. Москвичів) у 1945 р. було відкрито клас бандури (викл. М. Грисенко) та акордеона (викл. О. Пільщиков), а з вересня 1947 р. діють класи баяна, домри, цимбалів, завдяки призначенню завідуючим відділом народних інструментів Г. Казакова, з ініціативи якого створюються **ансамблі та оркестр народних інструментів**, (керівники: Г. Казаков, В. Дзиндра, П. Шахов, С. Лазарчук, Л.Дражниця, М. Колесніков, Є.Дацина). В даний час керівником оркестру є Заслужений артист України О. Личенко.

З 1970 р. працює **капела бандуристок** (керівники: Г. Граб, Н. Якимець). У 1986 було **створено оркестр українських народних інструментів** (керівник Н. Сорока).

На поч. 1970-х рр. Було створене тріо бандуристок у ЛДМУ ім. С. Людкевича у складі **сестер Герасименко і Христини Маковської (Залуцької)**, а згодом – **Ольги Войтович**. Протягом 1974-1982 рр. колектив функціонував як самостійна концертна одиниця, з великим успіхом гастролював у Іспанії, ФРН, Індії, Непалі, Ефіопії, Філіпінах.

1946 року згідно з постановою Комітету у справах мистецтва УРСР було відкрито **класи народних Інструментів у Львівській державній**

---

<sup>41</sup> Українського Центрального Комітету.

<sup>42</sup> Обласний будинок народної творчості.

**консерваторії ім. М В Лисенка.** Першими серед них були класи акордеона, баяна та домри, які очолив вперше очолив випускник Київської консерваторії У 1946 р. (кл. М. Геліса), лауреат Всесоюзного конкурсу виконавців на народних інструментах (1939 р.) Георгій Казаков. Він став засновником та керівником ансамблів народних інструментів, серед яких відомий **септет домристів**, а також **оркестру народних інструментів домрово-балаласяного типу** (за прикладом андреевських, 1950 р. створення) з репертуаром, який відповідав вимогам академізації народних інструментів у вищих навчальних закладах (увертюра “Прометей” Л. Бетховена, Концерт-поема для баяна з симфонічним оркестром А. Рєпнікова (у перекладі), твори З. Паліашвілі, К.Караєва, А. Онуфрієнка, Н. Плаксюка.

Для забезпечення репертуару народно-інструментальних колективів Г. Казаков створив низку інструментальних перекладень для цимбалів, домри та різних ансамблів народних інструментів. Серед них: для домри і фортепіано “Поєма на тему Елегії М. Лисенка”, “Скерцо”; переклади та аранжування: для домри і фортепіано Р. Сімович “Дві п’єси наукраїнські теми”, І. Вимер “Пісня-поєма”, М. Машкін “Верховино, мати моя”, П. Майборода “Київський вальс”, “Рідна мати моя”, М. Клиновський “А вже весна”, М. Лисенко “Серенада”, “Елегія”, “Скерцо”, “Концертний вальс”; для цимбалів і фортепіано: М. Лисенко “Серенада”, “Скерцо”; для оркестру народних інструментів: З. Дашак “Українська сюїта”, Л. Рєвуцький “Козачок”, М.Лисенко “Серенада” тв. 37 № 3.

“Факт відкриття класу баяна у Львівській консерваторії у 1951 р. є найяскравішим свідомством неймовірно стрімкого проникнення баяна у середовище народних інструментів нового для себе регіону – Західної України – і більш того, його офіційного закріплення у родині цих народних інструментів навіть на рівні академічної освіти”

Від 1954 р. у закладі відкрито клас бандури під проводом В.Герасименка<sup>43</sup>. Народні артистки України, лауреати Шевченківської премії, **Марія, Ніна та Даниїла Байко** – учасниці унікального сімейного тріо, перші учениці професора Василя Герасименка по класу бандури. Для тріо сестер Байко пишуть твори такі відомі композитори як Анатолій Кос-Анатольський, Олександр Білаш, Ігор Шамо, Платон Майборода та ін. Зростання професійного рівня виконавців створило передумови формування складнішого репертуару. Завдяки цьому з'являлися такі інструментальні твори, як “Фантазія на українську народну тему”, “Ніч яка місячна” І.Марченка “Рапсодія- дума” О. Яковчука.

Від 1960 р. відділ було реорганізовано у **кафедру народних інструментів** (декан – композитор і диригент, доцент І. Вимер, автор низки творів для оркестру народних інструментів, сопілки та бандури). Творчу та методичну підтримку, консультації професійному виконавству на народних інструментах, як перспективному різновиду виконавського мистецтва надавали М. Геліс та Д. Лекгер, а до створення виконавського репертуару долучилися С. Людкевич та Ф. Колесса. Керівництво оркестром народних інструментів здійснювали: В. Новак, випускник класу М. Колесси Н.Плаксюк (від 1957 р.), В. Воєводін (1964-1971) – лауреат Міжнародного фестивалю молоді у Москві (1957 р), нині член-кореспондент Академії мистецтв України, академік Петровської академії, народний артист України, професор, ректор Донецької державної консерваторії ім С. С. Прокоф'єва, О.Геринович (1971-1980), Л. Дrajниця (1980-1987) та Є. Дацина<sup>44</sup> (1987-1995). Репертуар оркестру включав оригінальні оркестрові твори, численні зразки перекладень вітчизняної та зарубіжної класики (2 ч. з Симфонії № 7 Л.Бетховена, сцени з балету “Спартак” А. Хачатуряна, сюїта “Арлезіанка” Ж.Бізе, концерт для голосу з оркестром Р. Глієра, увертюра до опери

<sup>43</sup> З 1953 р. В. Герасименко веде клас бандури у Львівському музичному училищі ім. С. Людкевича, у 1956-66 р. – клас бандури у ССМШ ім. Соломії Крушельницької у Львові<sup>43</sup> (одночасно працює завідуючим відділом народних інструментів).

<sup>44</sup> Очолював також студентський оркестр народних інструментів Львівського музичного училища.



“Заграва” А. Кос-Анатольського, “Горбоконики” В. Бояшова, “Гуцульська рапсодія” для сопілки і оркестру І. Вимера та ін.)

Внаслідок спаду прийому на спеціальності домри та балалайки, оркестр у 1995 р. припинив свою діяльність. За моделлю **орловського колективу** у вищому навчальному закладі від 1970 р. паралельно з ним діяв молодий студентський **оркестр українських народних інструментів**, заснований вихованцем кафедри, львівським композитором **М. Корчинським**. До його складу входять струнно – смичкові інструменти, бандури, сопілки, концертні цимбали, кларнети, епізодично – флейти, а також група ударних. Від 1976 р. колективом керував Ю. Балух (клас М. Колесси), а від 1988 р. – П. Свердлик – вихованець кафедри народних інструментів, від 1992 р. знову М. Корчинський (асистент – В. Гарбарук). Репертуарну основу оркестру складають твори українських композиторів, наприклад Симфонія невідомого автора, “Танець на Олімпі” з опери М. Лисенка “Енеїда”, Сюїта В. Попадюка, “Гуцульські наспіви” Т. Ремшила, “Веснянка” І. Шамо.

У 1989 році утворюється кафедра **українських народних інструментів** під орудою заслуженого діяча мистецтв, професора **Василя Герасименка**, яку у 1996 р. знову об’єднано (декан – народна артистка України, професор Л. Посікіра).

Тут ведеться викладання гри практично на усіх розповсюджених в Україні народних інструментах – бандурі, баяні (акордеоні), гітарі, домрі, сопілці, цимбалах.

Окрім оркестрів, тут діяли різні типи ансамблів. Разом із згаданими вище згадуваними різнотипних ансамблями під орудою Г. Казакова, у тому числі септету домристів, у 1995 р створено **оркестр баяністів**, яким керує старший викладач Л. Боднар. **Ансамбль бандуристів**, заснований та очолюваний В. Герасименком функціонував від 1962 р., з 1967 р. – як об’єднаний студентський колектив консерваторії та музичного училища (так, його кількість зросла від 5-6 до 20 осіб), та у 1971 р. – знову як самостійний колектив навчального закладу. Для них В. Герасименко здійснював обробки

та переклади Й. С. Баха, Л. Бокеріні, В. Моцарта, Й. Брамса, А. Дворжака, П. Чайковського, М. Лисенка, В. Косенка, Р. Глієра. З цими колективами провадив гастрольну діяльність у різних містах України, Латвії, Польщі, брав участь у концертах Кремлівського палацу з'їздів у Москві, фестивалях та конкурсах.

1971 року аналогічний за будовою **оркестровий колектив з моделлю трійстих музик** в основі утворюється при **Львівському відділенні Музично-хорового товариства УРСР** (кер. Т Ремешило).

Достатня простота сопілки й опанування гри на ній сприяла відкриттю класів інструменту у музичних школах Львова та області, у Львівській консерваторії.

**Дрогобицьке музичне училище ім. В. Барвінського** працює від 1945 р. На відділі ведеться викладання баяна, акордеона, домри (кобзи), бандури, цимбалів та сопілки. Засновником **відділу народних інструментів** став випускник Харківської консерваторії **А. Бакаєв**, він же започаткував роботу **оркестру народних інструментів** (від 1958-60 рр. – А. Вояджіс) – лауреатом республіканських конкурсів оркестрів народних інструментів ( у період 1965 – 1967 рр.). Перші педагоги відділу – баяністи **Медведєв** та **Будьонний** виступали у якості дуету. **“Прикарпатське тріо баяністів”** у складі педагогів навчального закладу **Р. Пукаса, Е. Мантулеєва<sup>45</sup>, М. Мамайчука** вело концертну діяльність на Дрогобиччині, у Львові, Рівному, Івано-Франківську, Тернополі. У їх репертуарі були переклади та власні фольклорні обробки.

У 1982 р. створено **дует баяністів** у складі **С. Максимова і В. Чумака**, лауреата міжнародних та всеукраїнських конкурсів (гастролював у Польщі, Англії, Італії, Канаді, Німеччині, Австрії). Учасники дуету виявили себе і як композитори: зокрема, **“Варіації на тему лемківської народної пісні “Кедь ми прийшла карта”** (інструментовка

<sup>45</sup> Зараз – педагог Дрогобицького педагогічного університету.

Сергія Максимова, обробка Віктора Чумака) написана для особливого складу, який поєднує, частково, риси симфонічного оркестру (група дерев'яних духових, яка включає флейту, гобой, кларнет, фагот і струнно-смичковий склад: перші та другі скрипки, альти віолончелі та контрабаси) і риси оркестру народних інструментів (перші та другі баяни, які, на практиці, беруть на себе функції мідної групи, та група з бандур, цимбал та баяна-соло, що утворює окремий самостійний фактурний прошарок у творі). Оркестровий склад доповнюють ударні інструменти (малий та великий барабани, дзвіночки, трикутник і тамбурин), які у даній композиції поряд з ритмічною функцією, мають значення важливого тембрового чинника та сприяють неофольклорним наслідуванням троїстих музик. Спільною мистецькою працею В. Чумака, та його сина – Ю. Чумака, викладач класу баяна випускник ЛНМА ім. М. В. Лисенка (клас С. Карася, лауреат ряду міжнародних виконавських конкурсів) стала збірка ансамблевих фольклорних обробок “Танці і мелодії польські для двох акордеонів” [63, 357-360].

Випускником Золочівської ДМШ та Дрогобицького музучилища (клас Є. Бернацької) є **В. Курач** – диригент національної капели “Думка” та Державної академічної чоловічої капели ім. Л. М. Ревуцького, керівник капели бандуристів КНУКіМ.

Уродженець Старого Самбора, представник Львівської школи диригування (клас М. Колесси у ЛНМА ім. М. В. Лисенка), Заслужений діяч мистецтв України, (1985), Народний артист України (1998), **Ярема Скрибінський** – працював диригентом на кафедрі народних інструментів Одеської консерваторії, є автором ряду творів для оркестру народних інструментів.

**Золочівська ДМШ** (клас М. Феньвеші, послідовниці школи О. Сінгалевича) та **Золочівська капела бандуристів** дала початок діяльності викладача НМАУ, доцента, лауреатки численних міжнародних конкурсів **Лариси Дедюх**.

Свій внесок у розвиток народно-інструментального виконавства регіону внесло **Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського**. Засновник і перший директор культосвітнього училища (з 1959 р. – музичне училище, у 1965 р. з нагоди 100-річчя з дня народження Д. Січинського училищу було присвоєно ім'я композитора) **Григорій Дмитренко** вів класи баяна, акордеона, балалайки, цимбалів, скрипки, домри, гітари, був організатором та диригентом **оркестру народних інструментів** навчального закладу та диригентом симфонічного оркестру музично – драматичного театру ім. І. Франка. Оркестр училища очолювали також В. Воєводін, В.Бородін (близько 20 років, від 1960 р.), Л. Лопушняк, А. Дейчаківський, О. Мельничин, В. Поліщук, М. Веретко. Колектив був домрово – балалаєчного, андреевського типу, брав участь у республіканських конкурсах музичних навчальних закладів, був відзначений дипломом Міністерства культури і мистецтв України.

У повоєнні роки завдяки діяльності В. Домчака, І. Стефанович, Б.Дебенка у Івано-Франківську створені класи бандури: в училищі культури (згодом – музичному училищі ім. Д. Січинського), Калуському училищі культури, музичних школах. **І. Стефанович** заснувала **жіночу капелу бандуристок училища** (керівники: І. Стефанович, О. Голоневська, С.Жовнірович, Р. Керничшин, М. Лахнюк, усі – випускники класу І.Стефанович) та **Народну міську капелу бандуристів** (зараз її очолює заслужений працівник культури **М. Кузьменко (Шевченко)**, учениця організаторки).

В училищі діє також **фольклорний ансамбль** (керівник – В. Ровенко, викладач класу цимбалів), **ансамбль народних інструментів** (кер. – Н.Судомир) та **ансамбль баяністів** (кер. Б. Парумба, О. Новикова)

Значно складніший шлях народних інструментів у вищих навчальних закладах Франківщини. У 1966 р. доцент кафедри мистецьких дисциплін М.Кузьменко (Шевченко) започаткувала клас бандури на музпедфакультеті педагогічного інституту ім. В. Стефаника (зараз – Прикарпатський

національний Університет) [298, 59]. Представником Івано-франківської школи є викладач музичного училища **Мирослава Кардаш** – талановита бандуристка, випускниця Київської консерваторії (клас Я. Г. Пухальського та аспірантури у Сергія Баштана). Окрім педагогічної (музичне училище, музична школа-десятирічка, НМАУ ім. П. Чайковського) та методичної діяльності (підготувала збірку перекладень музичних творів для бандури та “Програму по класу бандури” для музичної школи-десятирічки) займалась і народно – ансамблевою практикою – як солістка Івано-Франківської філармонії, та керівник **ансамблю бандуристів**.

Професійне гітарне виконавство почало формуватись у середині ХХ століття, що було пов’язане з діяльністю Євгенія Волчовського (відкрив класи гітари у вечірній школі, зараз ДМШ № 3) та його учнів Ю. Гребенюка (випускника музичного факультету Івано-Франківського педагогічного інституту) та Є. Мругали (представника Київського музичного училища ім. Р.Глієра), Володимира Шувіри (випускника класу балалайки у Ленінградській консерваторії, засновника класу гітари у Івано-Франківському музичному училищі). Одним з провідних викладачів класу гітари у інституті мистецтв Прикарпатського університету є представник харківської гітарної школи – Олег Коротков, учень В. Петрова у Харківському інституті культури.

**Тернопільське музичне училище ім. С. Крушельницької** було засноване у 1958 р. з відділом народних інструментів у навчальному плані (баян, бандура, домра). Очолив заклад випускник класу В. Подгорного з баяна Харківської консерваторії Заслужений працівник культури (1973) Євген Давидов. Від 1961 р. розпочав роботу **оркестр народних інструментів** (у даний час налічує бл. 60 учасників) під орудою випускника ХДАК П.Данильця, у подальшому колектив очолювали М. Лисенко, Р. Бабич, Б. Гриб, М. Ніколаєнко. Оркестр багато концертує (Київ, Рівне, Львів, Хмельницький, Івано-Франківськ, Житомир, Чернігів, Вінниця, Пенза), виступає на телебаченні і радіо, є неодноразовим переможцем

Республіканських конкурсів-оглядів серед творчих колективів учбових закладів Міністерства культури України. У репертуарі колективу українська та світова класика, сучасне музичне мистецтво, естрадно-джазові композиції. Аранжування для цього оркестру здійснює Б. Гриб,- перший **керівник ансамблю народних інструментів** – лауреата Міжнародного конкурсу “Каунаська весна” (1965). Зараз колектив очолює заступник директора з навчально-виробничої роботи, викладач класів домри та цимбалів Богдан Маюк.

Високими відзнаками – Гран Прі обласного фестивалю-конкурсу кобзарського мистецтва “Кобза” (2005), диплому Міжнародного фестивалю духовної музики (м. Кременець, 2006) стала **Капела бандуристок**, заснована у 1986 р. Заслуженим працівником культури В. Вернеєм, у даний час керівництво здійснює Ірина Турко.

Серед випускників училища – Заслужений діяч мистецтв України (2005) **Омелян Кміть** – педагог, диригент, аранжувальник, музично-культурний діяч, який від 1973 р. працював в училищі, очолював відділ народних інструментів (1983) та керував роботою оркестру народних інструментів. Сьогоднішній керівник оркестру – лауреат Республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах М. Дмитришин.

Роботу з народно-інструментальними ансамблями продовжують випускники училища **Василь Рутецький** – керівник оркестру Заслуженого ансамблю пісні і танцю “Льонок”, Заслужена артистка України, солістка Національного оркестру народних інструментів **Мирослава Попілевич**, керівник капели бандуристів у Торонто **Віра Зелінська**, Заслужений артист України, художній керівник ансамблю пісні і танцю “Дарничанка” **Петро Андрійчук**.

**Теребовлянське культосвітнє училище (Теребовлянське вище училище культури)**, засноване у 1940 р. як бібліотечна школа, мало власний **студентський оркестр народних інструментів** домрово-балалаечного типу (22 учасники) через рік після відкриття у ньому народного відділу (1960 р.,

завідуючий – викладач по класу домри Василь Прах). В цей же період засновано **ансамбль троїстої музики** з ініціативи педагога кл. скрипки Б.Гнипа.

Оркестр згодом був реорганізований за рахунок введення інших груп (бандури, балалайки, ударні), зростає кількісно (на початок 80-х років налічував вже більш ніж 40 учасників, студентів та педагогів). В 1984 році викладач В. Якібчук створює **ансамбль українських народних інструментів**, який поступово переростає в **оркестр українських народних інструментів**, яким керував два десятиліття (до 2006 р.) У наш час оркестр українських народних інструментів Тереховлянського культосвітнього училища (диригент – К. Грига) бере активну участь у мистецькому житті міста та області<sup>46</sup>.

У 1946 р. – із заснування **Ужгородського музичного училища** на запрошення Дезидерія Задора почали роботу **Іштван Мартон** – викладач класу акордеона та композитор і **Володимир Гошовський** як викладач гітари та **керівник ансамблю народних інструментів** (створеного ним за взірцем оркестру, завезеного Петром Милославським із Петербургу), а також завідувач віділом народних інструментів (відкритий у 1948 р.), паралельно здобував музичну освіту у цьому ж закладі.

З 1949 по 1953 рр. викладав у класах гітари і домри, **керував оркестром народних музичних інструментів** в **Дитячій музичній школі** м. Ужгород (директор – Д. Задор), і, водночас, екстерном навчався у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка за двома спеціальностями: сольна гітара та диригування (1950-1953 рр.). Здобута фахова освіта дала можливість надалі працювати в Ужгородському Державному музичному училищі у якості педагога – гітариста та керівника **оркестру народних інструментів** (за наказом Міністерства Культури УРСР) [68, 3]. Після організатора цього навчального виконавського колективу (1953 р.) В.Гошовського, оркестр

---

<sup>46</sup> Дані занотовано від завідувачки струнним відділом Горук Е. С.

очолювали М. Антоненко, І. Вісаник, М. Керецман, В. Марюхович, С. Стегней. Колектив став лауреатом республіканського конкурсу (1979 р.) та дипломантом Міжнародного конкурсу ім. Г.Шендерьова (Росія, Владивосток, 1995).

В музучилищі працюють також **ансамбль народних інструментів** (керівники І. Вісаник, М. Керецман, С. Стегней, В. Стегней) та **ансамбль баяністів** у складі О. Дулішкович, А. Хазитарханова, А. Роццахівського, М.Купцової (згодом її змінила В. М. Єцько).

Випускниками В. Гошовського були відомі музиканти, які успішно вступали до Львівської та Київської консерваторій, працювали й працюють викладачами музичних шкіл та музичних училищ, серед них: по класу балалайки – **Юрій Алексик**, професор Київської національної музичної академії, активно концертує виконавець, автор перекладів і оригінальних творів для ансамблів народних інструментів, керівник унісону балалаечників та інструментального ансамблю “Рідні наспіви”, до складу якого увійшли лауреати і переможці конкурсів різних рівнів, один з провідних аранжувальників України – **Михайло Мишанич** [294, 395-397].

Випускником училища по класу баяна став **Микола Попенко** Після закінчення навчання у львівській державній консерваторії він у 1969 р. очолив **Державний Заслужений Закарпатський народний хор**. Як його попередники – П. Милославський, М. Кречко, М. Попенко збирав та опрацьовував фольклорний матеріал регіону і на його основі створював композиції різноманітних жанрів – від мініатюри до оркестрово – хорових полотен. Він збагатив репертуар колективу новітніми творами композиторів Закарпаття, зокрема, завдяки його зусиллям було виконано кантату Д. Задора “Карпати”. Його твори: “Вас вітає Верховина!”, “Шовкова косиця”, “Ой, на плаю”, “Шуміла діброва”, “Ой, стояла на броді”, “Горіла сосна”, “Гомін полонини” є стабільною складовою репертуару колективу.

Вихідцем з Закарпаття є **Йосип Франц** – Заслужений діяч мистецтв України, професор НМАУ, художній керівник та диригент симфонічного



оркестру “Ренесанс”, президент Всеукраїнського благодійного фонду “Українське філармонійне товариство”.

Ансамблеве музикування на народних інструментах практикувалося протягом 1958-1989 рр. у **Мукачівському педагогічному училищі**. Відколи у навчальному закладі був створений музичний відділ, тут діяв **домровий оркестр**. Його першим керівником був **П. Копинець** – випускник Ужгородського музичного училища та Львівської Державної консерваторії (композиторський та диригентський факультети). Як керівник оркестру, у якому грали учні та викладачі училища, П. Копинець зробив для оркестру багато обробок на теми закарпатських народних пісень і танців. Його наступник, випускник педагогічного училища та Львівської консерваторії **В. Тацак** збагатив колектив балалаєчною групою та ввів до репертуару обробки українських та російських пісень і танців, аранжування класики: “Неаполітанський танець” та “Сцена” з балету “Лебедине озеро” П. Чайковського, “Чардаш” В. Монті та ін.

Доповнення колективу рядом інструментальних груп (сопілки, цимбали, ударна група) і перетворення його на повноцінний **студентський оркестр** відбулося під керівництвом випускника Ужгородського музичного училища **О. Штеця**. Колектив розгорнув активну концертну діяльність, неодноразово брав участь у оглядах художньої самодіяльності міста та області, відзначений багатьма грамотами міського та обласного відділів освіти. У репертуарі колективу основне місце відводилось перекладам класичних творів: “Увертюра” до опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Ноктюрн” М. Калачевського, “Концертна п’єса” для баяну з оркестром О. Конєва, “Увертюра” до опери “Кармен” Ж. Бізе, колектив брав участь у інсценізації дитячої опери М. Лисенка “Коза-дереза”<sup>47</sup>.

Дещо пізніше, за терміном початку функціонування стало **Снятинське культосвітнє училище** з народним відділом при ньому (спеціальності: баян,

---

<sup>47</sup> Інформацію про колектив подано за даними випускника та викладача Мукачівського педагогічного училища Федора Миколайовича Князева.

акордеон, домра, балалайка). Особливу увагу народно-інструментальній підготовці приділяв перший директор закладу Остап Марценюк. Провідний напрямок – баянно – акордеонне виконавство, про що свідчить найчисленніше представлений викладацький склад спеціальності: Леонід Куркай, Ярослав Танащук, Остап Вакула, Людмила Коновалова, Станіслав Іванов, Володимир Спартак, Анатолій Стеценко, Олександр Кузіков; а також вкладачі Володимир Якібчук (клас домри) та Володимир Курніков (балалайка).

На підставі наявних спеціальностей від початку діяльності закладу працював **оркестр народних інструментів** під керівництвом **В. Якібчука**, до складу якого входили педагоги та студенти відділу (50-60 осіб). Колектив від моменту свого створення займав важливе місце у суспільно-культурному процесі Покуття, у мистецькому житті міста. Він концертував у містах свого регіону, а також Прикарпаття, Буковини. Репертуар поєднував академічну програму, переклади світової класики та оригінальні народно-інструментальні композиції для колективів андреевського типу (увертюра і антракт з опери “Кармен” Ж. Бізе, увертюра з музики до кінофільму “Діти капітана Гранта”, “Полонез” В. Андреева, Концерт для домри з оркестром Ю.Будашкіна). Наприкінці 1960-х рр. з оркестром концертувала Народна артистка України Марія Стеф’юк (тоді – іще студентка училища).

Оркестр брав участь й у театральних виставах “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського і “Наталка-Полтавка” М. Лисенка, у співпраці зі Снятинським РБК (директор Дмитро Лукавецький).

У 1977 р. училище було переведене у м. **Калуш** Івано-Франківської області.<sup>48</sup>

**Чернівецьке музичне училище ім. С. Воробкевича** було відкрите у листопаді 1940 р. Його народний відділ готує фахівців виконання на баяні та акордеоні (провідний напрямок, педагоги: В. Анін, М. Мягка, О.Нечипоренко, О. Зарецький, С. Штейнберг, Т. Лисенко, А. Стороженко,

<sup>48</sup> Інформацію подано за даними випускника училища Ярослава Танащука.

В.Ізосімова, В. Гувідов, С. Кобилко, М. Колесніков, Б. Шевчук, О. Маймусов, А. Біленко, О. Олексик, О. Логінов, Л. Убийвовк, Г. Пампуха), а також цимбали (В. Каптар, А. Попельницький, ), домра (М. Олейніков, А. Лівшиць, Є. Журба, Н. Смирнова, В. Боженко), бандура (Р. Василевич, З. Кись), гітара (В. Павлінчук).

З народно-інструментальних колективів у закладі діють **оркестр народних інструментів** (керівники: С. Штейнберг, С. Козлов), **оркестр акордеоністів і баяністів** (керівник О. Кравчук), **ансамбль цимбалістів** (кер. М. Щербань), **капела бандуристів** (кер. Р. Кузьменко). Два останні колективи – лауреати Всеукраїнського огляну народної творчості, капела бандуристів бере участь у різноманітних міжнародних творчих акціях, представляючи українське фольклорне мистецтво (участь у культурній програмі ЕХРО в Німеччині), керівник капели нагороджена орденом “Єднання” Асоціації християнських конфесій Німеччини за пропаганду духовної музики.

**Чортківське педагогічне училище ім. Олександра Барвінського** (засноване у 1940 р. як педшкола) від початку своєї діяльності мало серед численних гуртків музичний, при якому діяли: **домровий ансамбль** з хором (1941 р.), **домрово-гітарний ансамбль** (1946 р. кер. Р. Гордій), **оркестр народних інструментів** під орудою П. Рожанського (який зайняв II місце у першій республіканській олімпіаді педучилищ України у 1949 р.) [351, 10]. У 1957 р. було започатковано набір на підготовку вчителів музики і співів (зараз відділення “Музична педагогіка і виховання”, а серед фахівців – інструменталістів були запрошені педагоги з скрипки і домри Д. Байдужа, баяну Є. Білецька та Б. Гнатишин, керівник духового оркестру та викладач домри, баяніст-віртуоз, талановитий аранжувальник Д. Чикалов – організатор різнотипних ансамблів баяністів та акордеоністів, які, поряд з іншими колективами успішно концертували, брали участь у обласних, регіональних та Всеукраїнських конкурсах [352, 16-17]. Від 1988 р. в училищі діє осередок Товариства української мови ім. Т. Г. Шевченка, а виконавські колективи

тісно співпрацюють з товариством “Просвіта”: **фольклорний ансамбль “Гаївочка”** під керівництвом просвітянки Х. Яремчук здійснює концертні тури у Східну Україну задля поширення і популяризації національного мистецтва. У наш час у закладі п’ять колективів носять звання “народних”, серед них – **народний самодіяльний оркестр народних інструментів (2000 р. присвоєння)**, який у 2005 р. відзначив своє 45-річчя (кер. Петро Гарбуз), у репертуарі якого “ Дума про Байду” Г. Хоткевича для чоловічого хору та народного оркестру, “Марш українських січових срільців”, “Концертне танго”, солоспів “Два кольори” з оркестровим супроводом, (соліст О. Слободян) [352, 36], а також діють **інструментальний ансамбль народної музики, тріо акордеоністів** (кер. А. Шевченко), **дует баяністів** (С.Хорошак, В. Довгань).

Серед випускників училища – численні представники хорового, симфонічно-диригентського мистецтва, діячі науки і педагогіки. З народно-інструментальним виконавством пов’язані: **М. Носатий** – диригент Струсівської заслуженої капели бандуристів, **В. Прокопик** – музичний керівник вокально-інструментального ансамблю “Смерічка” при Чернівецькій філармонії, **М. Гейченко** – завідувач кафедрою народних інструментів музично-педагогічного факультету Кіровоградського педагогічного університету [352,37-38].

## РОЗДІЛ 3.

### КОНЦЕРТНА ПРАКТИКА КОЛЕКТИВІВ ЗА УЧАСТЮ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

#### **3.1. Огляди, конкурси та фестивалі різних рівнів. Інтеграція у європейський мистецький простір.**

Конкурсно-фестивальний рух є важливим чинником зростання мистецької майстерності та професіоналізації діяльності народно-інструментальних колективів, оскільки він сприяє популяризації виконавського мистецтва, обміну творчими та методичними здобутками, спонукає науковий та публіцистичний інтерес. Народно-інструментальне музикування входить у сфери найрізноманітніших мистецьких змагань, серед яких – конкурси, фестивалі, огляди фольклорного, самодіяльного, академічного мистецтва різних рівнів та спрямування.

На сьогоднішній день спостерігається спеціалізація мистецьких змагань згідно соціально-творчих функцій та характеру діяльності колективів. Наймасовішим і найбільш різновекторним є напрямок, котрий пов'язаний із самодіяльним виконавським мистецтвом, оскільки ця сфера охоплює тривалий період діяльності фольклорних автентиків радянської доби, аматорських та напівпрофесійних виробничих й клубних колективів, окремі учасники яких і частково кращі зразки репертуару, нерідко ставали надбанням фахових академічних народно-інструментальних колективів.

Змагання-огляди автентичних фольклорно-етнографічних ансамблів порівняно недавно (у час незалежності) виділилися у чисту від нашарувань спеціалізовану групу, а більш ранні – нерідко дублюють самодіяльний мистецький рух за всіма показниками, спираючись, щоправда, на жанри фольклорної обробки, фантазії, в'язанки, танцювальної сюїти.

Конкурси для професійних колективів становлять окремий напрям і відповідають канонам професійного європейського камерно-інструментального та оркестрового мистецтва.

Хронологічно першими конкурсно-фестивальними акціями за участю народно-виконавських колективів були огляди самодіяльності, які у перші повоєнні десятиліття скеровувались на зближення аматорського та автентичного виконавства з професійним академічним музикуванням. Перша Всесоюзна музична олімпіада, у якій взяло участь понад 60 виконавських колективів, (в т.ч. капели бандуристів, оркестри й ансамблі народних інструментів) відбулася у 1931 р. А в 1939 р. був проведений перший Всесоюзний конкурс виконавців на народних інструментах, цього ж року при ІФ АН УРСР відбулась перша республіканська нарада кобзарів і лірників, у якій взяло участь 37 виконавців, вчені-фольклористи, письменники та композитори. І ще однією знаковою віхою демонстрації досягнень самодіяльних та професійних колективів стала декада української літератури і мистецтва в Москві 1951 р.

Так, наприклад, ансамбль родини Міських завдяки різноманітності репертуару брав постійну участь у численних концертах у Кіцмані та Чернівцях, а вже у 1954 році був відзначений на республіканському фестивалі самодіяльності у Києві після виконання “Анданте кантабіле” П. Чайковського, оркестр гуцульських народних інструментів Рахівського лісгоспу став переможцем у республіканських та всесоюзному огляді самодіяльних колективів ( 1967, 1979, 1985 рр.).

**Перший огляд-конкурс українських народних колективів “Троїстої музики”** був організований Музично-хоровим товариством УРСР у березні – жовтні 1970 р. Він включав два тури – обласний ( взяло участь 13 тисяч виконавців) та всеукраїнський (200 учасників). З виконавців західноукраїнського регіону на ньому відзначені родинний колектив під керівництвом В. Мотрука з с. Микуличин Івано-Франківської області (виконували мелодію “Микуличанка”, “В’язанку гуцульських співанок”),

оркестр народних інструментів Чернівецького обласного відділення Музично-хорового товариства України (керівник – Ілля Міський), троїсті музики під орудою Д. Луцака при самодіяльному ансамблі пісні і танцю “Карпати” Івано-Франківського меблевого комбінату, малі ансамблеві колективи с. Попельники Снятинського району Івано-Франківської області (родинний ансамбль Ватаманюків) [303, 22-23].

У межах підготовки до **Республіканського конкурсу “Троїстих музик”** було проведено обласний огляд-конкурс троїстих музик у Івано-Франківську (восени 1971 року), до відбіркового туру якого було залучено понад 1000 музикантів (150 колективів), а також огляди-конкурси у Львівській та Чернівецькій областях (“Буковинська весна – 1972”) із значним числом учасників.

Названий конкурс відбувся у 1973 році і певним чином підтвердив курс на “професіоналізацію” самодіяльних музикантів, де поміж учасників відбіркового туру (47 ансамблів) були представлені вже на той час відомі у області колективи : “троїсті музики” Космацького сільського БК (П. Семчук), с. Білоберезка Верховинського району (С. Минайлик), Богородчанського БК (Є. Крайник), с. Нижнє Коломийського району (М. Генік).

У період 1970-1980-рр. у спеціалізованій пресі та рецензіях на огляди самодіяльності дедалі частіше утверджується думка про непродуктивність дублювання самодіяльними колективами концертних програм професіоналів та необхідність виокремлення фольклорної традиції від фахово-академічних впливів, орієнтування репертуару на фольклорний матеріал, зібраний місцевими фахівцями-ентузіастами та його опрацювання згідно регіональних етнічних традицій. Серед програм, представлених на конкурси цього періоду, дедалі частіше займають нішу цілісні інсценування календарно- та родинно-обрядових композицій (весільні обряди, інсценізація вечорниць зі співом за вишиванням, прядінням куделі тощо). Практикується проведення мистецьких акцій у промислових центрах зі своєю демографічною структурою населення, у так званому інтегрованому середовищі, в урбанізованих районах

або міграційних зонах, де фольклорна традиція має слабше коріння. Натомість в регіонах з потужною розвиненою народно-виконавською традицією конкурсно-фестивальні акції чи їх підготовчі, вибіркові етапи – огляди нерідко перетворювалися у масові свята народної творчості.

Протягом періоду від лютого 1975 р. до 1977 р. тривав **I Всесоюзний фестиваль самодіяльної художньої творчості трудящих**, до участі в якому було залучено 4 млн. учасників (всього на той період, згідно офіційних даних, діяло понад 250 тис. самодіяльних колективів) [274, 9].

Серед колективів, які представляли досліджуваний регіон були: ансамбль пісні і танцю “Дністер” при Заліщицькому РБК Тернопільської обл. (учасник Всесвітнього фольклорного фестивалю у Франції, 1974 р. та XX Міжнародного фольклорного фестивалю в м. Білінгем, Англія, 1974 р.), Заслужений вокально-хореографічний ансамбль “Галичина” Львівського виробничого об’єднання “Електрон” (на той час – уже лауреат міжнародних і всесоюзних конкурсів, який вів широку гастрольну діяльність у Англії, Франції, Голландії, Швейцарії та інших країнах, керівники – Я. та В.Чуперчуки).

У 1983-85 рр., відбувся **Всесоюзний огляд самодіяльної художньої творчості трудящих** присвячений 40-річчю Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні. Проводились подібні акції і для колективів молодшого віку: так у 1989 р. відбулося Третє республіканське дитяче фольклорне свято, приурочене до 175-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка.

Виступи народно-інструментальних колективів практикувалися й у складі широких за рівневим та родовим представництвом музично-мистецьких акціях, таких як, наприклад, **фестиваль мистецтв “Буковинська весна”, Всесоюзний фестиваль “Кримські зорі”, радіо- і телетурніри “Сонячний вінок”, “Таланти твої, Україно”, “Сонячні кларнети”, “Золоті ключі”, музичний радіофестиваль “Душа народу в пісні розквітає”**. Свідченням зміцнення цієї нової тенденції є відзначення кращих автентичних виконавців і фольклорних колективів із західних



областей України, що брали участь у радіоконкурсі “Золоті ключі” упродовж 1981-1989 років. Так, у рецензії на перебіг змагання С. Грица виокремлює тільки двох майстрів гри на народних інструментах: Р. Кумлик (сmt. Верховина Івано-Франківської області), В. Грималюк (с. Кривоброди Косівського району Івано-Франківської області) та кілька ансамблів “троїстої музики” (с. Підзамочок Буцацького району Тернопільської області, с. Долішне Залуччя Снятинського району Івано-Франківської області, с. Шепіт Путилького району Чернівецької області), що вирізнялись яскравою національною характерністю, стилістичною своєрідністю й оригінальністю репертуару. Лауреатом республіканських та Міжнародних фестивалів, переможцем радіо- і телетурнірів “Сонячний вінок”, “Таланти твої, Україно”, “Сонячні кларнети” стає оркестр народної музики “Аркан” Надвірнянського районного будинку культури (керівник – заслужений артист України Сергій Орел).

У роки незалежності України спостерігається потужна тенденція відновлення автентичної народновиконавської традиції, у тому числі й інструментально-ансамблевої, яка здійснюється на іншому рівні – як спосіб вияву, реконструкції, збереження, популяризації унікальної за значимістю багатой етнічної своєрідності у її численних різноманітних регіональних відмінностях. На популяризацію потужного мистецького потенціалу автентичного народно-інструментального виконавства спрямовані **новітні конкурси і фестивалі, різноманітні творчі акції**. До них належать заходи **національного** рівня: Всеукраїнський фестиваль “Фольклорна толока” (Харків, 1994), Всеукраїнський фестиваль фольклору серед учнівської молоді “Батьківські пороги”, “Міжрегіональний музичний фестиваль “Буковинський жайвір” (Чернівці, 2001), Всеукраїнські огляди-конкурси народної творчості і професійного мистецтва, приурочені до 10-річчя Незалежності України .

Серед них важливу групу складають українські **міжнародні замагання та огляди** : Перший всесвітній український фольклорний фестиваль

“Громада” (Львів, 1990), Міжнародний конкурс “Золоті трембіти” (Івано-Франківськ, 1996), Міжнародний дитячий фольклорний фестиваль “У Галицькім колі” (Львів, 1995), Міжнародний фестиваль європейського мистецтва (у 1997 році він проводився в Луцьку) чи Міжнародний гуцульський фестиваль (у 2003 відбувся XIII-й), Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича (проводиться з 1993 р. на базі Харківського інституту мистецтв), Міжнародний конкурс фестиваль дитячо-юнацької творчості “Наша земля – Україна” (восьмий раз проводиться в “Артеку”), Міжнародний конкурс композицій для бандури ім. Г. Китастого (проводиться в Канаді з 2000 р.), Всесвітній форум мистецтв українського козацтва в Києві, **а також представництво вітчизняних колективів у конкурсах та фестивалях інших країн** : фестиваль української культури у Перемишлі (Польща), Міжнародний фестиваль “Дзвенять цимбали і гармонь” (Беларусь), конкурсу ім. Ч. Порумбеску (Румунія), Міжнародний фестиваль української музики в Румунії, фольклорний фестиваль “Лемківська ватра” (Ждиня, Польща), Міжнародний фестиваль Придунайських країн (Югославія), які сприяють інтеграції мистецьких процесів української держави у загальноєвропейський культурний контекст, сприяють більш широкому і ретельно обумовленому представництву учасників, високому рівню наукового осмислення їх діяльності, організації мистецьких міроприємств та висвітлення їх у мас-медіа.

Окремий напрямок конкурсно-фестивального руху складають змагання, у яких беруть участь **автентично-етнічні та самодіяльні колективи**. До таких належить **II регіональний фестиваль гуцульських троїстих музик ім. Василя Грималюка-Могура**, який відбувся 27 листопада 2008 року у смт. Верховина. У ньому взяли участь виконавці-автентики Верховинського та шести сусідніх районів. Мета фестивалю – підтримка народної гуцульської автентичної музики та збереження пам’яті відомого музиканта-віртуоза, упорядника, педагога. Учасників фестивалю (16 колективів та 10

інструменталістів) благословив на увіковічнення розпочатої мистецької справи священник о. Іван Рибарук – редактор християнського часопису Коломийської єпархії УПЦ КП. “Василь Могура заслужив великої поваги від нашої держави... Сьогодні я радий, що є його учні, які продовжуватимуть святу справу... Ми будемо пропагувати Гуцульщину у музиці, піснях і танцях і напевне, цей фестиваль стане міжнародним,” – зазначив у своєму зверненні до учасників фестивалю голова держрайадміністрації П. Кермощук. А голова облдержадміністрації Микола Палійчук вишукав кошти на випуск десяти компакт-дисків із записами народних виконавців-солістів та фольклорних колективів. Ведучими даного заходу виступили М. Корнелюк та М. Тупилюк. Склад журі: Р. Кумлик – Заслужений працівник культури, керівник капели троїстих музик “Черемош”; В. Тимчук – заступник голови районної ради; Іван Зеленчук – старший науковий співробітник Філії “Гуцульщина” НДІ українознавства; В. Олексюк – директор навчально-методичного центру культури і туризму Прикарпаття; С. Капустинська – методист центру; Д. Ватаманюк – голова товариства “Гуцульщина”, редактор газети “Верховинські вісті”; С. Паньків – викладач-методист Верховинської дитячої школи мистецтв; І. Ілюк – керівник капели троїстих музик села Голови, володар Гран-прі I фестивалю та учень **Василя Грималюка-Могура**. Журі оцінило рівень виконавської майстерності, артистизм, гуцульську автентичність, наявність костюмів. Останніми володарями гран-прі (звання лауреата, грошова премія та скрипка) стали троїсті музики села Замагора під орудою Василя Маротчака, серед кращих – колективи с. Кваси Рахівського району (керівник М. Мищик), оркестр троїстих музик “Бай” з верховинського присілка Плай, троїсті музики селища Делятин Надвірнянського району. Приз глядацьких симпатій отримав скрипаль-гуморист Д. Рокіщук з Верхнього Ясенова, який склав біографічну співанку про Могура.

Склади ансамблів утворювались інструментами, які притаманні “троїстим музикам” цього регіону: скрипка, баян, цимбали, сопілка, великий

барабан у різних співвідношеннях та поєднаннях. Заслужений працівник культури, голова журі фестивалю Р. Кумлик окреслив спрямованість заходу, з точки зору збереження і плекання автентичної регіональної музично-виконавської традиції: “Ми, його учні, передаємо цю науку і гуцульську музику іншим, молодим. Я думаю, музика буде вічною і тягтиметься з роду в рід ланцюгом поколінь. Ми маємо на Гуцульщині все: діалект, співанки, танці, одяг, свою музику. Тож дай нам, Боже, прославляти її через віки!”

Старший науковий співробітник Філії “Гуцульщина” НДІ українознавства І. Зеленчук – дослідник творчості та діяльності І. Могура, підготував доповідь про нього для учасників та слухачів заходу [163, 1, 7-9].

На Івано-Франківщині проходить щорічно **міжнародний культурно-мистецький фестиваль “Різдво в Карпатах”**. Цьогорічне відкриття фестивалю відбулось у Яремче, подальші акції – у Верховині, Коломиї, Снятині, Косові, Галичі, Рогатині, Долині, Болехові, на туристичному комплексі “Буковель” у с. Поляниця, та в музеї С. Бандери у с. Старий Угринів. Цю акцію висвітлювало понад 80 представників місцевих ЗМІ. Колядницькі громади (“партії”) були представлені Криворівнею, Буківцем, Бережницею, Замагоровим, Головами, Чорною річкою, присілком Жаб’євській потік. Будова їх виступів зберігала традиційну структуру, притаманну регіональній етнічній традиції: “Підстінна коледа”, “Христова”, “Плес з дзвіночками”, “Коляда до дівчини”, “До парубка”, “Дякування столови”, “Умерла”, та заключний “Плес” [208, 3]. Вітання учасникам фестивалю надіслав голова Товариства “Гуцульщина” у Великобританії Василь Потяк.

Традиційно 9 січня (свято св. Стефана) на Верховині проводиться свято **“Гуцульська коляда”**. “Різдвяне дійство, яке благословляють отці духовні, вітають представники влади. Ви почуєте десятки трембіт і рогів, супровід багатьох скрипок, побачите хід колядників і їх виступи на Співочому полі” [311, 20]. Існують **нетрадиційні форми міжнародних акцій** за участю колективів-автентиків карпатського регіону. Так, колядницька партія з

с. Буковець та Криворівня вже тричі брала участь у різдвяних акціях мистецької групи “Яра” (керівник – Вірляна Ткач) театру “Ля МаМА” у Нью-Йорку. У їх виконанні задіяні трембіти, ріг, дудка, ліра, набір сопілок та флюєр та скрипка, виготовлена народним майстром у XVIII століті [103, 3].

Визначною подією для Косівщини (з культурного і економічного погляду) є **Міжнародний фестиваль етнічної музики та лендарту “Шешори”**. Він втретє відбувся 12 – 14 липня 2005 р. у карпатському селі Шешори Косівського району Івано-Франківської області, започаткований у 2003 р. в межах загальноєвропейського молодіжного табору “Екотопія”. Від 2004 р. фестиваль перетворився на самостійний екологічно-мистецький захід з природоохоронною, музичною та лендартівською складовими. Крім українців, у ньому взяли участь польські, чеські та російські колективи. Фестиваль збирає велику кількість (кілька тисяч) учасників, глядачів та представників засобів масової інформації з України, Австрії, Болгарії, Молдови, Польщі, Росії, Словаччини, Франції, Чехії (реєстраційний збір – 25гр. з особи, перераховано до фонду розвитку фестивалю та курортної зони “Шешори”). Засновник фестивалю – інформаційно-видавничий центр “Зелене досє” (діє від 1993 р.), який об’єднує близько 3 десятки осіб, переважно це молодь різного фаху: журналісти, фотографи, оператори, режисери, біологи, географи. Його робота полягає, в об’єктивному інформуванні українських громадян з екологічних та соціальних питань через ЗМІ, наданні освітніх та інформаційних послуг в галузі журналістики щодо охорони навколишнього середовища, сприянні екологічним неурядовим організаціям. Крім шешорського фестивалю етнічної музики, протягом 11 років офіційної діяльності центром організовано й реалізовано десятки національних та міжнародних проектів, зокрема, у галузі музичного мистецтва: екологічну програму “Зелених Таврійських ігор” (1998); вуличні акції та концерти, присвячені Міжнародному Дню без авто та Дню Землі; документальні фільми “Музики” та “Мольфар” циклу “Карпатські ознаки” тощо.

Співорганізаторами фестивалю є Рада народних депутатів та державна адміністрація Івано-Франківської області, партнерами “Зеленого досьє” в організації фестивалю є урядові установи, громадські організації та комерційні підприємства: Польський інститут у Києві, Чеський центр в Україні, Французька культурна програма в Україні, Федерація грецьких товариств України, культурно-мистецьке об’єднання “Дзига”, Міністерство охорони навколишнього середовища України, Міністерство культури та туризму України, “Екопром” (фінансовий партнер, виробник систем очистки води), “Чернігівське” (виробник пива), “УСК” (страховий партнер), “Рутенія тур” (туристичний), “Бланк-прес” (поліграфічний), “Тарас Бульба ентертейнмент” (музичний), “Артклуб 44” (музичний). Інформаційну підтримку забезпечували: радіо “Ера”, радіо “Свобода”, телерадіокомпанія “Вежа”, “Академія” та інші засоби масового інформування.

На думку Тамари Малькової – директора “Зеленого досьє”, – головна ідея фестивалю “Шешори” полягає у підтримці регіону з його традиціями, обрядами, музикою, природою, у допомозі місцевому населенню зберегти їх, у стимулюванні активного розвитку зеленого туризму.

Одна із провідних мистецьких агенцій України “Арт-Велес” та громадська організація “Арт-Екзистенція” у рамках проекту “**Моя Україна. Берви**”, започаткували “**Клуб етнічної музики**” – нову ініціативу, покликану пожвавити інтерес до автентичної української культури. У рамках даного проекту вже видано низку унікальних аудіо- та мультимедійних дисків, що репрезентують традиційну українську культуру та диск “**Українська епічна традиція**”, на якому, окрім добірки з п’ятнадцяти дум, псалмів, співанок та балад, подано кілька ґрунтовних текстів, присвячених прозовим епічним нарративам, супровідному інструментарію, власне пісенній епіці, уміщено півтори сотні ілюстрацій.

До фестивалів традиційного фольклору навіть виникає зацікавлення з боку діячів масової культури ( організаторів фестивалів “**Червона Рута**”, “**Мазепа-фест**” та ін.), діяльність клубів, телефестивалів (“Горицвіт”),

конкурсів та фестивалів етнічного мистецтва різних родів і регіонального спрямування, автентичних фольклорних оглядів, пов'язаних з екологічною, туристично-краєзнавчою, діяльністю.

Принципово іншою спрямованістю, характером виконавських програм і метою діяльності відрізняються народно-інструментальні виконавські конкурси за участю **професійних колективів**, які беруть свій початок від Всесоюзного конкурсу виконавців на народних інструментах (1939 р.). У наш час існують акції різних рівнів (від регіональних до міжнародних) для молодих та досвідчених, професійних виконавців, змагання, що включають суперництво у виконавстві на окремих інструментах та ансамблів за їх участю і широке представництво народних інструментів та ансамблів.

У 2005 році в м.Тернополі за участі обласного осередку Національної спілки кобзарів України проведено **Перший обласний фестиваль кобзарського мистецтва**.

**Міжнародний дитячо-юнацький конкурс “Срібний Дзвін” (Ужгород)**, який вперше був проведений з 2 по 8 листопада 2000 року, залучає до участі юних виконавців на фортепіано, гітарі, скрипці, домрі, духових інструментах. Конкурс змінює свою форму, вдосконалюючись згідно соціально-освітніх та мистецьких запитів. Тому у змаганні 2008 року (проходило з 29 квітня по 9 травня) фігурували номінації: струнно-смичкові інструменти (скрипка, альт, віолончель), духові інструменти, домра, мандоліна, балалайка, бандура, цимбали, інструментальні ансамблі (до 5 осіб), гітара, композиція.

Ще більш різноманітнішою є палітра номінацій **Міжнародного конкурсу-фестивалю класичної гітари ім. М. Д. Соколовського**: “Солісти”, “Ансамблі”, “Старовинна музика” та “Вільна програма”. Цей конкурс вже пройшов двічі (другий відбувся 25-30 березня 2008 року (с. Новосілки Київської обл.).

Міжнародний молодіжний гітарний фестиваль класичної гітари **“Guitar Spring Fest”** проводиться у Одесі. Основна конкурсна номінація – гітарне

виконавство в ансамблі “Гітара+”, у якому беруть участь гітарні дуети (як однорідні та і мішані).

Професійні колективи виконавців на народних інструментах беруть участь у міжнародних конкурсах та фестивалях, серед яких: **Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича** (проводиться з 1993 р. на базі Харківського інституту мистецтв), **Міжнародний конкурс фестиваль дитячо-юнацької творчості “Наша земля – Україна”** (восьмий раз проводиться в оздоровчому дитячому таборі “Артек”), **Всесвітній форум мистецтв українського козацтва в м. Києві**, **Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах** ( м.Хмельницький, 1995), щорічний **Міжнародний фестиваль “Веселковий світ народних мелодій”** (м. Харків). Кафедра інструментального виконавства Тернопільського національного педагогічного університету ім.. В. Гнатюка є ініціатором та організатором **Міжнародного музичного фестивалю “Срібні струни”** (проводиться з 2000 року).

Серед названих – окреме місце займає **міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича** (проводиться у м.Харкові), який включає змагання солістів за спеціальностями: бандура (вокально-інструментальне та інструментальне виконавство); цимбали; сопілка; чотириструнна домра та ансамблі бандуристів (до 6 виконавців). У межах конкурсу відбувається огляд автентичного виконавства на **традиційних кобзарських інструментах** (старосвітська бандура, кобза, торбан, гусла, ліра) серед музикантів, які володіють традицією гри на діатонічних інструментах. Прослуховування конкурсних програм цієї групи проводиться, відповідно до традиції, безпосередньо у колі слухачів. Програму обов’язково повинен складати традиційний кобзарсько-лірницький репертуар (дума, псалъм, кант, народна (історична або побутова) пісня (балада), народний танок). В межах перебігу конкурсу відбуваються виступи учасників огляду по громадських



організаціях, навчальних закладах, радіо і телебаченню, що є популяризаційно-освітнім і рекламним заходом водночас.

Українські баяністи беруть участь в міжнародних конгресах, фестивалях, семінарах та конкурсах, наприклад таких, як **“Гран-прі”**(Франція), **“Приз Кастельфідардо”** (Італія), **Міжнародний конкурс у м.Клінгенталі** (Німеччина), **“Арассате Хірія”** (Іспанія) та інших. Налагоджені тісні зв'язки із Всесвітньою конфедерацією акордеоністів (США), яка щорічно проводить міжнародні конкурси, і таким авторитетним конкурсом, як **“Трофей Світу”**.

7-9 жовтня 2006 р. проводився П'ятий міжнародний фестиваль **“Дні бандурної музики”** в Перемишлі (започаткований у 1994 р. під егідою Товариства Український Народний дім, Польсько-Українського товариства з ініціативи Ольги Попович), у межах якого відбуваються концерти та наукові симпозиуми за участю виконавців та наукових діячів з України, Польщі, Канади, Франції та інших країн.

Знаковим явищем сучасності є те, що твори для ансамблів українських народних інструментів, чи їх поєднань з академічними колективами, звучать й на суто академічних міжнародних фестивалях: **Український музичний фестиваль ім. М. В. Лисенка** (Торонто, Канада), **Міжнародний конкурс ім. С. Людкевича** (Торонто, Канада). Справжньою подією міжнародного фестивалю **“Київ-Музик-Фест”** у 1996 р. стала одна із драматична кантата В.Степурка **“О, Руська земле”** для читця, сопрано, чоловічої групи хору і оркестру народних інструментів, а у рамках того ж фестивалю у 2006 р. знаковою подією стало виконання кантати В. Камінського **“Чигирине, Чигирине”** для голосу, бандури й камерного оркестру виконанні О.Созанського та Національного Президентського оркестру під батудою Т.Калиниченко. На фестивалі **“5 столиць”** (1993 р.) були представлені оркестрові народно-інструментальні композиції: **“Прадавні суголоси”**, **“Похідна гетманської варти”** В. Шумейка, марш **“Круті пороги”** В. Степурка, **“Дума про Кобзаря”** та **“Спомин про Запорізьку Січ”** В. Тилика, сюїта

”Народні фрагменти” В. Льонка, концертна п’еса “Думка. Шумка” Ю.Щуровського, “Рапсодія в стилі “Гопак” Я. Лапінського.

У 1999 р. в Кишиневі відбувся **V світовий конгрес цимбалістів**. У ньому взяло участь 1000 делегатів з Америки, Австралії, Азії, Європи, у концертній частині виступили музиканти з Швейцарії, Сінгапуру, Угорщини, Ізраїлю, Англії, Білорусі, Канади, України, Молдови, які продемонстрували свої манери, школи, традиції. А на **XI фестивалі “Віртуози”** у м.Львові (2000 р.) відбувся Авторський концерт львівського цимбаліста Т.Барана .

У рамках **європейського проекту “Карпатський європейський колаж”**, організованого Перемишським центром культурних ініціатив “Митуса” у Кошаліні, проводяться **“Фестивалі українських дитячих ансамблів”** ( XXXI фестиваль пройшов у 2006 році), у якому беруть участь і дитячі капели бандуристів.

Справі популяризації українського бандурного мистецтва служить **Товариство збереження української спадщини у Північній Каліфорнії (США)**, яке має свою **радіопрограму**, його очолюють Ол. Герасименко та Ю.Олійник.

### **3.2. Виконавські колективи: професійні, самодіяльні та автентичні напрямки.**

Як уже зазначалося, діяльності народно-інструментальних колективів притаманні й характерні відмінності, згідно чому можливо поєднати їх у групи: **автентично-фольклорні, аматорські та самодіяльні, професійні (академічні народно-інструментальні).**

Вони різняться між собою соціальною функцією, характером побутування, мистецькими завданнями, репертуаром, специфікою виконавських складів та їх пріоритетами у кожній з підгруп.

Згідно дослідження Л. Пасічняк класифікація народно-виконавських ансамблів здійснюється на підставі **інструментарію** (однорідний, неоднорідний з підвидами); **характеру побутування** (автентичний, аматорський, професійно-академічний); **репертуару** (академічний народно-інструментальний, академічний вокально-інструментальний та ін)[265, 3].

Адже, саме у зв'язку з необхідністю аналізувати явища **академічної народно-інструментальної культури** (специфічної галузі академічного виконавства, де функціонують і відтворюються знакові елементи і суто професійної, і фольклорної музики, де була сформована специфічна парадигма мистецького освоєння та синтезу ресурсів у своєрідних соціокультурних умовах), постає потреба уточнення багатьох загально-мистецьких і фольклористичних за своїм походженням понять.

Так, навіть саме поширене поняття “академічне народно-інструментальне виконавство” потребує уточнюючого обґрунтування, адже містить у собі поєднання доволі відмежованих між собою термінів “академічне” і “народне”. Саме воно (це поєднання) є знаковим щодо сутності аналізованого явища, виявляючи його специфічність щодо інших галузей музичного виконавства як складної динамічної системи, формування і розвиток яких зумовлюється, поміж інших, соціокультурними та

історичними чинниками. Потребують уточнення й деякі питання класифікації виконавських колективів та спеціальної термінології стосовно об'єкту дослідження (“народно-інструментальне мистецтво”, “народно-інструментальне виконавство” як різновид мистецького виконавства, професійне виконавство, академізація народних інструментів, фольклоризм), хоча деякі з них успішно апробовані щодо інших галузей музичного мистецтва ( до прикладу – хорового).

Водночас, формування сучасної парадигми академічного народно-інструментального виконавства в руслі дослідження його функціональної, технічної та репертуарної еволюції, врешті – суто іміджевих модифікацій потребують цілісного осмислення. Вперше на це звернула увагу Р. Безугла, зазначаючи, що переважно відбувалося вивчення усталеного інструментарію як носія певних естетичних функцій. При цьому дослідниця зазначає, що в контексті з'ясування причин використання певних інструментів для трансляції форм “високого”, народного чи масово-культурного мистецтва, унікальним прикладом швидкої зміни “культурного іміджу” інструмента є баянне мистецтво<sup>49</sup>.

Поза сумнівом, аналогічні закономірності стосуються і ширшого явища – академічного народно-інструментального виконавства. Народний інструментарій, “академізація” якого здійснювалась внаслідок поступового перенесення його виразово-естетичних засобів з суто фольклорної сфери у самодіяльну та академічно-професійну, зазнавав при цьому значних змін саме з точки зору втрати первинної ідентичності, значного відмежування від свого первинного культурного середовища і, натомість, необхідності адаптації до функціонування як у самодіяльності, так і в академічному мистецтві. За втрати багатьох самобутніх жанрів і живих носіїв – способів автентичного виконавства, навіть зафіксовані зразки не могли достовірно відтворити специфіку фольклорного музичного мислення. Але це й не було

---

<sup>49</sup> Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина XX століття): Автореф. ... канд. мист-ва. – К., 2004..

метою виконавців: першорядним завданням було якнайближче підійти до наслідування симфонічних оркестрів та ансамблів академічного типу.

Тому функціонування оркестрів чи ансамблів народних інструментів за рахунок перекладів зразків академічної творчості спричинило переосмислення багатьох інтонаційно-стилістичних, а навіть і тембральних особливостей фольклорних інструментів та їх гуртового-ансамблевого звучання<sup>50</sup>, сприяло уніфікації їх конструкції тощо. Проте звернення до народного інструментарію у багатьох творах українських композиторів (особливо – з часу формування “нової фольклорної хвилі” на початку 1960-х) збагатило ресурси композиторської творчості, допомогло у пошуку “національно ідентифікованих” виразових засобів, звукописних моделей, ін.

Отже, досліджуваний процес був достатньо непростим і сповненим різномірних суперечностей. У контексті творення нових культурних моделей, виразником яких покликані стати форми самодіяльного виконавства (на відміну від аматорського музикування), академічне народно-інструментальне мистецтво є одним з тривких характерних “знаків” ситуації “соціалістичного реалізму”. Ідеологічно воно покликане було з часом замінити автентичне фольклорне виконавство, а тому вже від часу зародження у цій галузі домінували соціальні чинники.

Як і фольклорна, академічна<sup>51</sup> народно-інструментальна музика й виконавство містить численні специфічні риси, котрі дозволяють чітко розрізнити ці явища. Насамперед, перша є ґрунтом для розвитку другої,

<sup>50</sup> Цей процес є типовим для різних сфер народно-інструментального мистецтва, що дозволяє сучасним дослідникам наголосити на його сутності. Так, Р. Безугла зазначає: “Академізація” народних інструментів, як свічить історія, сприяє розширенню образної, інтонаційної, стилістичної складових виконавства, має своїм наслідком, з одного боку, вихід за історичні та естетичні межі етномузичної дійсності, що сприяє розширенню індивідуально-особистісних аспектів інтерпретації, а з іншого – до віддалення від традиційної аудиторії” (Безугла Р.).

<sup>51</sup> “Академічний” – поняття, що застосовується для визначення мистецької течії “академізму”. А. Калениченко зводить розуміння останнього до “мистецької течії, що абсолютизує традиції в їх незмінному вигляді і характеризується культом форми та ретроспективної тематики”. У контексті нашої дисертації, присвяченої виконавству, важливішою є інша теза цієї статті, де йдеться про “високий професіоналізм, у кращих випадках – отожднюється з останнім, у гірших – з традиціоналізмом, епігонством тощо” (УМЕ. – С. 34). Саме в руслі академізму упродовж 20 ст. і відбувався розвиток народно-інструментального виконавства, оскільки тут активно виявляються його характерні риси: наслідування класичних форм, обов’язкове дотримання певних канонів творчості і, у музиці 20 ст., поєднання з фольклоризмом.

надаючи на різних етапах важливі імпульси до збагачення царини стилю та інструментарію академічної. На цьому аспекті наголошував І.Благовещенський у праці “Заметки о народной инструментальной музыке”, вказуючи, що національні симфонічні школи розвивалися на ґрунті особливого синтезуючого тлумачення якостей національних музичних культур [29, 279-288 ].

У академічній сфері царює писемна традиція, що спричиняє послаблення таких важливих ознак, як визначена функційність інструментарію та музичних жанрів стосовно ситуації виконання, нівелювання чи й заміщення автентичних прийомів гри та тембральності внаслідок зміни конструкцій інструментів та іншого репертуарного насичення, активного запозичення й асиміляції іншоетнічного інструментарію, музичних жанрів та стилістики у процесі, властиво, академізації автентично-інструментального виконавства. Такий погляд є типовим для етномузикознавчих праць. Зокрема, М. Хай заакцентував, що “проблематику “академічних” виконавських форм слід розглядати окремо, оскільки вони окрім стилістичних факторів фольклорного походження містять у собі й чисто специфічні, що впливають із внутрішніх законів “академічних” жанрів” [328, 10]. В історико-культурній та суспільній ситуації розвитку української музики ХХ ст. ці ознаки (точніше – відмінності у їх проявах) слугують основою для характеристики хронологічних етапів розвитку академічного народно-інструментального виконавства, про що буде сказано у наступному викладі матеріалу.

Процес, за якого типові форми і традиції народного інструментального виконавства поступово переходять у сферу академічного, прийнято визначати як **академізацію народного виконавства**. При цьому нівелюються механізми збереження фольклорних текстів, система варіативної множинності елементів та їх поєднань. У більшості випадків зміни заторкують всі рівні стилістичної системи (виконавська ритміка, зонна природа тексту, ладова динаміка, інтонаційно-структурні закономірності тощо). Головне, що втрачається характерна тембральність певного

локального стилю, барви “стандартизуються” і “узагальнюються”, наближуючись до звичних академічному виконавцю стандартів, відбувається **академізація народних інструментів**. Грунтом для цього процесу є типові для культурних процесів явища, зокрема – поетизація фольклорних явищ як високоестетичних взірців, що втілюють національний “дух” (найяскравіші прояви стосуються епохи романтизму та формування новочасних національних шкіл у різних галузях мистецтва). Не менш важливим чинником, що породжує академізацію, були внутрішні закономірності розвитку народно-музичного інструментарію. Так, навіть яскравий прихильник автентичного музикування і розвитку пов’язаних з ним явищ на професійно-академічній основі – М. Хай прийшов до наступного висновку: “Продуктам найвищого ступеню еволюційного розвитку народного музичного інструментарію – інструментам найдосконалішим у технічному, структурному, а, значить, і в акустичному, тембровому й синтонічному відношеннях (більшість струнних, найбільш “досконали” аерофони й ударні)... *притаманний найвищий рівень структурно-технологічної довершеності й найбільшої наближеності їх звучання до “еталонів звуку” академічних типів інструментів та академічно-професійних прийомів гри на них*” (курсив наш. – П. Д.). Торкаючись проблеми професіоналізації та “академізації” виконавського процесу, дослідник М.Хай приходять до принципово відмінної від автентичної форми музикування – фольклоризму, як “способу звернення професійно-академічних виконавців фольклору на стилістично відмінному, вторинному рівні його функціонування” [337, 92-109].

Л. Пасічняк, досліджуючи академічне народно-інструментальне ансамблеве виконавство, здійснює його періодизацію у ХХ ст., виділяючи наступні складові: **вдосконалення інструментів; введення народних інструментів у начальну систему музичної освіти; професіоналізацію виконавської майстерності; поява оригінальної та перекладеної ансамблевої літератури; організація української конкурсної системи на**

**підставі міжнародних стандартів [265, 2-3].**

Показовими прикладами **професійних народно-інструментальних колективів** (академічних за спрямуванням) є ансамблі, які ведуть міжнародну концертну практику, включають у свій репертуар різностильові транскрипції зразків європейського музичного мистецтва та оригінальні композиції українських і зарубіжних митців, мають своєрідні пріоритети у виконавських техніках, репертуарній політиці, експериментальних ансамблевих складах (з академічними, старовинними, ренконструйованими автентичними інструментами та вокалом) тощо.

Дует “Бандурна розмова” (створений у 1994 р). Його учасники **Т.Лазуркевич та О. Созанський** – переможці всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів, які володіють київським та харківським способами гри [162, 44-46]. Виконавці епізодично впроваджують у своїй концертній практиці тембри інших музичних інструментів, зокрема тембр сопілки в українських народних піснях “Ой, у полі вітер віє”, “Ой, учора орав”. Використовуючи прийоми звукозображальності та звуконаслідування у фольклорних творах, виконавці дуету “Бандурна розмова”, збагачують багатогранні тембральні можливості як бандурної так і вокальної партій, наслідуючи звуковий ефект “підтягування” струн в українській народній пісні “Ой, під горою” (на словах: “А в неї струни все не порвуться, як не підтягуй, все піддаються”) чи імітуючи звучання коси у пісні “Ой, учора орав”.

**Тріо бандуристок Львівської філармонії** у складі учениць В. Герасименка **Р. Василевич, Н. Хоми, М. Серняк** (з 1987 р. - Заслужені артистки України) у 1971-1997 здійснило ряд гастрольних турів Україною, а географія їх зарубіжних концертних виступів включає Монголію, Польщу, Угорщину, Казахстані, Узбекистан, Алтайський край, Данію, Норвегію, Бельгію, Нідерланди, Іспанію, Німеччину, Канаду, США. Учасниці тріо брали участь у Декадах Українського мистецтва в Білорусії. В 1987 отримали звання Заслужених артисток України.



Квартет бандуристок “Львів’янки” – вихованці Оксани Герасименко. У складі **Наталії Ференц, Лесі Нікітіної, Ірини Григорчук та Олени Кушнір** колектив став дипломантом Міжнародного конкурсу ім. Гната Хоткевича в 2001 р., а в оновленому складі (**Тетяни Ковальчук, Лесі Нікітіної, Ірини Григорчук та Олени Кушнір**) – лауреатом Національного конкурсу ім. Г.Китастого в 2003 р.). Сьогодні колектив працює у Львівській державній філармонії. Квартет з тріумфом концертує по Україні, а також у Польщі, Німеччині, популяризуючи бандуру та українську музику. У даний час колектив (у складі **Оксани Коломієць, Лесі Нікітіної, Ірини Григорчук та Олени Кушнір**) продовжує концерно-гастрольну діяльність у містах України та за кордоном. У його репертуарі – твори та переклади українських та зарубіжних композиторів – Й. С. Баха, А. Вівальді, Д. Бортнянського, Ф. Шуберта, М. Лисенка, В. Барвінського, Б. Фільц. Характерною особливістю цього колективу є значна кількість інструментальних композицій як класиків, так і сучасних композиторів ( Гавот та Баркарола М. Лисенка, гітарні твори латиноамериканських композиторів, а також значну частину репертуару складають авторські твори та перекладення Оксани Герасименко) [162, 44-46].

Виконавці у складі **квінтету сопілкарів “Дудаліс”** виступають з новою, вдосконаленою моделлю інструментів, що дає можливість розширити репертуарний діапазон від партесного концерту до регтайму. Ансамбль брав участь у ряді фестивалів як колектив, що опановує невідомі для українського слухача пласти стародавньої музики: “Свято мови” м. Рига – 1987 р., Всесоюзному турнірі співаків, поетів і музикантів, (Ашхабад, 1988 р.), “Мала Хортиця” у Запоріжжі (1992р.), “Струни душі нашої” у Дрогобич(1993, 1997 рр.), “Музыкальные династии” у м. Москва (1994), у 2002 р. – на фестивалі “Vach-Fest” в м. Суми, у 2003 р. – на львівських “Віртуозах” та на фестивалі “Поліська рапсодія” у м. Шостці, у 2006 р. – на IV Фестивалі давньої музики у м.Львові. Колективом здійснено запис CD “Карпатіана” (2005 р.), “Сопілкові прем’єри (2006 р.) .

Знаною є виконавиця-сопілкарка, солістка та ансамблістка, **Божена Корчинська**, котра веде інтенсивну концертну діяльність, виступаючи з сольними програмами (1995 р. у музичних училищах м. Рівне та Тернополя, у Кобзарській світлиці Українського дому в м. Києві у 1997 р.) і як камералістка-ансамблістка: з клавесиністкою Л. Бондар у програмі барокової музики у малому залі НМАУ ім. П. Чайковського в Києві (2001 р.), на презентації книги “Музика, як мова звуків” у м. Сумах (2002 р.). Сопілкарка – учасниця численних фестивалів та конкурсів: разом зі співачкою Т. Польт-Луценко брала участь у I та III Фестивалях давньої музики у м. Львові (2003 та 2005 рр.), разом зі Світлою Шабалтіною у “Bach-Fest” в м. Суми (2006 р.), та “Віртуози” у м. Львові, лауреат Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах (м. Хмельницький, 1995 р. 2-га премія), та I Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах ім. Г.Хоткевича ( м. Харків, 1998, 1 премія). Від 1988 р. Б. Корчинська – учасниця сопілкового квінтету “Дудаліс”, 1996 р. – співзасновниця та учасниця фольклорного ансамблю “Збиранка”, з яким провадить широку міжнародну гастрольну діяльність, а також у якості солістки виступає з різними оркестрами (“Perpetuum mobile”, оркестром народних інструментів під орудою А. С. Дубини, Національним оркестром народних інструментів під керуванням В. О. Гуцала, Зразковим духовим оркестром Штабу Західного Оперативного Командування). У репертуарі виконавиці – твори М.Березовського, Г. Ф. Телемана, Й. С. Баха, Дж. Фрескобальді, Г.Ф.Генделя, Костелло, Пепуша та ін.

Експериментальними формами відрізняється практика малих ансамблів у складі великих професійних колективів. Так, наприклад, у Національному оркестрі народних інструментів України є ансамбль дрімбарів, а також у якості ансамблю дрімбарів виступали 45 хористів Закарпатського народного хору [348, 50]. Для ансамблю окарин Національного оркестру народних

інструментів України написано твори В. Гуцала, А. Іваника, Д. Демінчука<sup>52</sup>. Нерідко колективи, що виникли і функціонували як аматорські чи самодіяльні згодом трансформуються у професійні, з усіма, притаманними цьому напрямку ознаками. Так, серед професійних колективів Івано-Франківщини слід виділити **Гуцульський ансамбль пісні і танцю** Івано-Франківської обласної філармонії, колектив з яким пов'язане становлення й розвиток професійних засад вокально-хорового, народно-інструментального та хореографічного мистецтва Прикарпаття. Він включає мішаний хор, солістів, балет, оркестр народних інструментів. Організатор і перший художній керівник – Я. Барнич. Від часу заснування колективу з ним працювали диригенти М. Магдій, Д. Котко, В. Пащенко, М. Гринишин, Р. Ведмідь, Б. Катамай, М. Бондарук, І. Легкий, Б. Дерев'янка, оркестром керували також Д. Якуб'як, М. Дашкевич, Я. Винницький, Р. Волошин, балетмейстерами були Я. Чуперчук та незмінний хореограф-постановник ГУПТ з перших днів його заснування, н. а. УРСР В. Петрик (зараз консультант). Тепер колектив очолює Народний артист України П. Князевич.

Формування концертних програм, орієнтованих на гуцульський фольклор (насамперед танцювальний), відбувалося спочатку на основі чергування пісень і танців, яким на зміну були введені масштабні вокально-хореографічні картини: “Верховино, світку ти наш”, “Будь здорова, Батьківщино”, “Опришки Олекси Довбуша”, “Урожайна”, “Лісоруби”, “Гуцульське весілля”, “Галявина”. До золотого фонду колективу увійшли “Гуцулка”, “Коломийка” та “Аркан”.

Учасники колективу ведуть фольклорні записи, на підставі яких реалізовано ряд танцювальних композицій новітнього репертуару, озвучених оркестром народних інструментів: “Покутська полька” (запис з Городенківщини Івано-Франківської області), “Верховинський кручений” (запис з Верховини Косівського р-ну Івано-Франківської області), “Карпатські

---

<sup>52</sup> Д. Демінчук – музикант та майстер хроматичних волинок Буковинського ансамблю пісні і танцю, та соліст (разом з К. Євченком) інструментальної групи Українського народного хору ім. Г. Верьовки.

візерунки” (танець з барткою, запис із Косівщини). Сучасний репертуар орієнтований на відтворення тематичних чи цілісних календарно-обрядових композицій на фольклорному матеріалі Гуцульщини: “Ми з Прикарпаття”, “Гуцульський Верховинський Різдвяний плес”, “А вже весна скресла”. Стрілецькі і повстанські пісні становлять основу композиції “За Україну, за її волю”. Поряд з творами регіонально-характерного забарвлення, важливою складовою концертних програм є приклади звертань до фольклорних інтонацій інших місцевостей України, та інших народів: “Гопак”, “Молдовський святковий”, “Російський” і “Румунський” танці.

Свідченням високого професіоналізму народно-інструментального колективу стала участь у спільному проєкті з камерним оркестром Івано-Франківської філармонії: виконання опери “Дідона та Еней” Г. Перселла, ораторії “Сім слів Спасителя” Й. Гайдна та “Іуда (Юда) Маккавей” Г. Ф. Генделя (з останім твором було здійснено гастрольну подорож в Італію, м. Лекко, 1997).

Окрему ланку у стилістиці колективного народно-інструментального музикування займає **самодіяльність**. Вперше цей термін був застосований фольклористкою, ініціаторкою організації народної консерваторії Є.Ліньовою [292, 5]. Її роль у музичному мистецтві та соціальне призначення в суспільстві пройшло через велику низку суперечливих, іноді взаємовиключаючих тверджень і відображає значну множинність позицій музикознавців, композиторів, критиків та виконавців у різний час. До того ж самодіяльність (як явище масової культури, зумовлене офіційною ідеологічною радянською доктриною “свідома мистецька творчість народних мас”) поєднала ознаки автентичного фольклорного, академічного ансамблево-інструментального та аматорського музикування і нерідко заміщувала собою кожен з названих видів. Так, у радянській ідеологічній періодиці зустрічаємо визначення: “Художня самодіяльність – це форма непрофесійної творчості, змістом якої є освоєння художньої культури шляхом безпосередньої участі в процесі складання і виконання її творів” [27,

80]. Також у роботі О. Правдюка відзначається “зміцнення її художньо-ідейного рівня та розширення зв’язків з народним і професіональним мистецтвом” [274, 15]. Натомість, Л. Земцовський зауважив, що самодіяльність стає новою, організованою формою фольклору [131, 80].

Ідеологи художньої самодіяльності відзначали недопустимість ототожнення самодіяльного мистецтва з академічно-професійним, оскільки його завдання – доступність у опануванні процесу творчої співучасті і масовість, несумісні з високим рівнем професіоналізму кожного з учасників виконавських колективів.

**Основні функції самодіяльності** – виконання ідеологічно заангажованих творів, наділених зовнішнім фольклорно-специфічним, регіональним колоритом засобами аматорського мистецтва (шляхом допомоги художній самодіяльності діячами професійного мистецтва, “шефства”). Тому, поряд з так званими “рекомендованими репертуарними списками творів Будинків народної творчості”, бажаним явищем є первісне збирання місцевого фольклору, опора на який мала б надати “народності” композиціям самодіяльного репертуару – а отже уособити зрощування панівних доктринерських засад з принципами фольклорної свідомості (і – як прояв цього – творчості, народномузичного мислення).

“Фольклор може бути використаний у репертуарі колективу художньої самодіяльності і в “натуральному” і в “обробленому” виді як матеріал для нових творів. Але завжди дуже важливо, щоб ставлення до нього мало творчий характер і відповідало актуальним питанням сучасності” [273, 11]. Звідси ще одна функція самодіяльного музичного руху – заохочення і підтримка самодіяльних композиторів, міцно пов’язаних з місцевими традиціями у основах своєї творчості, які виступають: “...першовідкривачами тих потенційних можливостей художнього осмислення дійсності, які формуються в свідомості найширших народних мас і які втілюються в народному поетичному слові, народній музиці, сценічному, образотворчому мистецтві у їх традиційних формах” [274, 15].

Бажаними і прийнятними для цієї мети були жанри фольклорної обробки, масової патріотичної, політичної, молодіжної пісні, політично заангажована оригінальна творчість з позірними регіонально-фольклорними ознаками.

Дослідник інструментального виконавства Буковини М.Бурак, вважаючи визначальним фактором професіоналізації самодіяльності оволодіння нотною грамотою, створення партитурних записів, кількісну і темброву стабілізацію інструментарію, утворення оркестрових груп, а також проведення Республіканського конкурсу виконавців та діяльність Київського оркестру народних інструментів під керуванням Я. Орлова, стверджує: “Функція фольклорно-етнографічних ансамблів на самодіяльній сцені неоціненна. Подолавши регіональну замкнутість і вийшовши за межі прикладного застосування, вони максимально зближують традиційне і сучасне мистецтво, популяризують його. Темброва своєрідність, значеннєве інтонування, підвищена емоційність, безпосередність і щирість, невимушеність в трактуванні музичного матеріалу, – ці яскраві риси їхньої творчості роблять сильний вплив на слухача” [44, 69].

Художня музична самодіяльність – явище, що виникло у радянському побуті на основі традицій аматорського музикування. Воно відтворювало характерні для своєї епохи тенденції і закріпилося у формах, що наближувались до академічних. Дослідження художньої самодіяльності проводилось з перервами упродовж 1920-1980-х рр. Першими вченими, які вивчали самодіяльність у зв’язку з потребами обґрунтування масових форм музикування як складової “соціалістичного способу життя” та найбільш бажаної форми залучення широких мас до музичного мистецтва, були Б.Асаф’єв, А. Бакушинський, А. Піотровський, та ін. Тому вже Б. Асаф’єв виступив з тезою про розмежування таких явищ, як аматорство та фольклор, а отже – самодіяльності (термін усталився в середині 1920-х, замістивши поняття “аматорство”) й автентичного музикування. Безумовно раціональні, такого роду погляди у культурному побуті колишнього СРСР тривалий час слугували ґрунтом для спрощеного трактування і фольклору, і професійного

академічного мистецтва, надаючи підстави для перебільшення ролі самодіяльних форм музикування у розгортанні музичних процесів.

Функціонування академічних форм народно-інструментального мистецтва в системі художньої самодіяльності не ставило під сумнів саму “академічність” і “народність”, навпаки, саме декларування соціальної однорідності заміщувало реальний зміст поняття “народний”. Врешті, останнє, у свою чергу, у той час успішно замістило поняття “фольклорний”, “автентичний” з усіма негативними наслідками, як, наприклад, нівелювання типових регіональних форм інструментального музикування, ототожнення у масовій свідомості різних за рівнем культурно-мистецьких явищ, експансія академізму у колишній функціональний простір фольклорної творчості тощо. Такий підхід видавався єдиною можливістю до початку 1960-х, коли у руслі тенденцій “нової фольклорної хвилі” у творчості композиторів різних республік колишнього СРСР були здійснені спроби формування нових підходів і поглядів до вивчення цих семантично й функціонально різних площин колективної музичної творчості, у тому числі – автентичного і академічного народно-інструментального виконавства.

Реакцією офіційних кіл на ці процеси було формування наукового напрямку, головною метою якого було вивчення художньої самодіяльності. Від 1960-х рр. у цьому руслі працювали А. Сохор, В. Василенко, Л. Ємельянов, І. Ляшенко, С. Безклубенко, В. Іванов. Ця тема належала до планових досліджень науковців ІМФЕ ім. М. Рильського Національної Академії наук України (Ю. Петров, А. Муха, Л. Архімович, М. Гордійчук, М. Загайкевич, Т. Шеффер, Т. Булат). Підтвердивши погляд Б. Асаф'єва щодо відмежування художньої самодіяльності від інших типів музикування, була відкинута теза про цей вид творчості як замітник академічного професійного мистецтва. Водночас, активізація фольклористично-етнографічних досліджень привела до розуміння поміж наукових і творчих кіл того, що самодіяльність ніякою мірою не заміщує й автентичні форми музикування. Внаслідок наукових дискусій формувалася глибший підхід до

самодіяльного мистецтва, збільшувався проблемно-тематичний обсяг досліджень. Проте проблематика самодіяльних виконавських форм музикування й надалі розглядалась у руслі академічних традицій, що видається цілком виправданим у зв'язку з такими “прикладними” його основами, як виконавський склад, репертуарні й стильові пріоритети, організаційні форми й форми виступів тощо. Спільний між цими двома сферами чинник – аматорство – у більш “чистому” вигляді виявляється у фольклорному музикуванні, де не вбачається тяжіння до “академізму” і розширення можливостей за рахунок запозичення будь-яких новацій, а, навпаки, – до збереження і культивування традицій певного локусу<sup>53</sup>.

Неабияку роль у цьому процесі відіграла “інтернаціоналізація” українського суспільства, де локальні чи регіональні ментальні особливості розцінювалися як прояви “буржуазного націоналізму”, а активні способи стимулювання масового переселення у інші регіони та республіки усіляко підтримувалося. Природно, що в таких умовах відбувалася послідовна експансія “звукових ідеалів” кількісно домінуючого серед народів колишнього СРСР етносу, що не могло не позначитися і на фольклорному виконавстві.

Щодо негативних наслідків цього процесу свого часу рішуче застерігав І.Благовещенський, полемізуючи з В. Андрєєвим про принципи використання того чи іншого інструментарію в оркестрі російських народних інструментів. Наголошуючи на необхідності випрацювання критеріїв національної приналежності інструментів, він як яскравий приклад наводив

---

<sup>53</sup> Проблематика співвіднесення аматорства як мистецького явища з іншими площинами художньої творчості викликає зацікавлення і сучасних дослідників. Зокрема, Л. Дорогих у кандидатській дисертації “Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини ХХ ст.)” (К., 1998) спеціально наголошує на нерозв’язаності питання про співвідношення художнього аматорства і художньої самодіяльності, визначення яких було зумовлено переважно практикою радянської системи. Не погоджуючись з поглядами на художнє аматорство як вужче явище порівняно з художньою самодіяльністю (рівень “домашніх” форм художньої самодіяльності). Л. Дорогих висловила припущення, що “такий погляд породжений деякою ідеалізацією художньої самодіяльності, ейфорією захоплення досягненнями соціалізму. В цьому питанні переконливішою є точка зору Ф.Прокоф’єва і Ю.Соколовського, які пов’язують виникнення художньої самодіяльності з утворенням радянської держави, вважаючи художню самодіяльність породженням соціалістичної системи. Погоджуючись із цими авторами, ми вважаємо, що у співвідношенні понять “художнє аматорство” і “художня самодіяльність” ширшим є “художнє аматорство”, а “художня самодіяльність” – це конкретно-історичний прояв художнього аматорства в радянський період”.



домру, що, за його думкою, “загубила свою живу традицію і поступилася місцем балалайці... Що народного, “питомого”, характерного для російської народної інструментальної музики внесла домра в оркестр народних інструментів?” [29, 281]. На негативне ставлення до цього питання не вплинуло навіть розуміння, що у реконструйованому варіанті інструмент збагатив виразові засоби оркестру, – адже І.Благовещенський вважав, що це цілком інший принцип комплектації оркестру. Як на авторитетну аналогію, вчений посилається на приклад України і Прибалтики, де давні традиції гри на скрипці не стали причиною визнання її автентичним народним інструментом, що відтворює специфіку музичної культури цих країн. Натомість українські вчені акцентували увагу на тому, що впровадження іноетнічного інструментарію у царину народних інструментів України – не менш послідовно реалізовувана “програма” з відповідними наслідками: “Помітний нівелюючий вплив на стилістичне спрямування сучасних традиційних інструментальних “капел” має проникнення до їх складу малохарактерних для інструментальної традиції України інструментів: баяна, балалайки, труби, тромбона і т. д., що є пізнішими іншоетнічними нашаруваннями у нашій культурі і за своїм звучанням істотно відрізняються від типових характеристик звукоідеалу українського етносу взагалі...” [328, 217-218].

Тяжіння до традиційних форм музикування витіснялося за рахунок впровадження “самодіяльних”, а по суті – адміністративних форм<sup>54</sup>. Так

---

<sup>54</sup> Радянська партійно-державна номенклатура, враховуючи “народність” і популярність баяна серед широких верств як сільського, так і міського населення, вміло використовувала цей інструмент в своїх пропагандистських цілях, активізуючи тим самим ідеологічну функцію баянного мистецтва. Зазначена функція, набуваючи політичного забарвлення, сприяє не тільки політичній соціалізації окремого індивіда, але й відповідним чином формує “культурний образ” інструмента. Очевидно, що остання має безпосереднє практичне значення і досить часто поєднується з організаторською функцією, у такому випадку її краще визначати як агітаційно-ідеологічну, або агітаційно-пропагандистську. Важливо також відзначити інтеграційну функцію баянного мистецтва (як засіб “згуртування” народних мас навколо комуністичної партії і радянського уряду) та мобілізаційну, що допомагала мобілізувати ці ж “маси на виконання партійних завдань”. В процесі соціального функціонування за часів радянської влади, крім ідеологічної, агітаційно-пропагандистської, інтеграційної, мобілізаційної функцій, баянне мистецтво одночасно виконувало пізнавальну і просвітницьку функції, адже в доступності інструмента вбачали дієвий засіб підвищення культурного рівня широких верств населення.

традиційна для східних регіонів гармоніка, а для західних – поширений акордеон були заміщені баяном, чотириструнна мандоліна – триструнною чи різними балалайками тощо. Щоправда, важливу роль у поширенні цих інструментів та колективів за їх участю відіграли такі фактори, як портативність, багатофункційність і відносна простота в опануванні техніки гри. Це забезпечило їм водночас швидку еволюцію їх як академічних інструментів<sup>55</sup> та збереження генетичних зв'язків з народно-побутовими прототипами, відповідним репертуаром і прийомами гри.

Споріднювала ансамблево-оркестрове музикування з функціями народно-інструментального виконавства у фольклорному середовищі національна самобутність, доступність, розважальність, можливості соціалізації внаслідок масовості (залучення кількісно значного контингенту слухачів до активної співдії з виконавцями) тощо. Таким чином академічне народно-інструментальне виконавство ставало часткою масової культури – культури, що вміщує специфічні за естетикою форми мистецтва і зорієнтована на найширші кола реципієнтів (у нашому випадку – слухачів). Таке бачення академічного народно-інструментального виконавства оперте на дослідження і висновки багатьох визначних музикознавців, що досліджували особливості і природу масової музичної культури. Зокрема, А. Сохор зазначав, що масовою вважається музика, що є загальнодоступною, загальнопоширеною і адресується найширшим слухацьким колам. Вона є складним соціальним і художнім явищем, де домінує соціально-функціональний аспект комунікативності. В. Конен, розгортаючи започатковані А. Сохором дослідження, прийшла до висновку, що масова музика утворює певний потужний пласт, самостійність якого полягає у формуванні особливих різновидів тих чи інших музичних жанрів та істотних

---

<sup>55</sup> Розвиток української академічної школи баянного виконавства розпочався з відкриття класу баяна у Київському музичному училищі 1934 року, 1938 – у Київській консерваторії (нині НМАУ) першої кафедри народних інструментів. Визначний внесок у розвиток баянного мистецтва зробили композитори А. Білошицький, В. Власов, А. Гайденко, В. Зубицький, К. Мясков, В. Подгорний, М. Різоль, В. Рунчак, І. Шамо та ін.

відмінностях з фольклором та професійною академічною композиторською традицією.

Ці відмінності так чи інакше виявляються у процесах інтегрування автентичних і “класично”-академічних традицій, або ж нових стилістичних тенденцій у сфері інструментального виконавства. У будь-якому випадку вони відбивають закономірності міжкультурних взаємодій, а тому не виникає суттєвих відмінностей між процесами, що до 1990-х рр. отримували характеристику як “інтернаціоналізація”, а пізніше – як явища “глобалізаційного” порядку. При аналізі таких явищ дослідники так чи інакше зіштовхуються з потребою диференціації “свого” – “чужого” у комунікативно-інтегративних механізмах українського музичного мистецтва упродовж різних історичних періодів.

Показово, що у тематиці сучасних наукових досліджень ці періоди диференційовані достатньо чітко, при цьому незалежно від часу написання таких робіт. Їх важливою рисою є обґрунтування достатньо різних між собою тембрально-інтонаційних моделей як приналежних до української музичної культури за певною традицією. Отже, проблема полягає в тому, що розуміти під “традицією”, які рефлексії викликають її складові елементи тощо.

Отже, знову йдеться про подолання стереотипів і проникнення у сутнісні процеси останнього століття, вивчення зовнішніх і внутрішніх чинників як логічних/інтегративних або ж нав’язуваних/чужих/деформуючих процесів, а також – простежити активність зовнішніх(стосовно автентичної музичної культури) факторів. Ступінь дослідження цієї проблеми можна визначити як початковий. Адже дистанціювання між дослідниками, які вивчають проблеми народно-інструментальної культури з позицій академізму та автентичності, є максимально віддаленим. Щонайважливішим показником дистанціювання їх тематики є проблематика дослідницьких розробок. До початку 1930-х років (від останньої третини ХІХ ст.) це були праці, присвячені вивченню винятково автентичного інструментарію та форм його

побутування у традиційній культурі : М.Лисенко “Характеристика музикальних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая”, Н.Лисенко “ О торбане и музыке песен Видорта”, М. Лисенко “Народні музичні інструменти на Україні”, Ф. Колесса “Мелодії українських народних дум”, Г. Хоткевич. “Бандура і її можливості”, Г. Хоткевич. “Підручник гри на бандурі”, К. Квітка “Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських мелодій”, К. Квітка “Професіональні народні співці й музиканти на Україні: Програма досліду їх діяльності й побуту”.

Упродовж наступних п’яти десятиліть йшлося передусім про освоєння “інтернаціонального” культурно-мистецького простору, що необхідно було представляти як традиційний (традиційний побут, традиційне функціонування іншонаціональних інструментів тощо). Натомість майже невисвітленим залишалося навіть не стільки входження цих іншотембральних ракурсів у палітру національних звучань, скільки специфіка і доцільність таких прийомів. Ці проблеми не тільки мало вивчалися, а й майже не усвідомлювалися.

За ретроспективного огляду основних тенденцій у академічному народно-інструментальному виконавстві другої половини ХХ ст., такий стан речей свідчить про оголення найболючіших суперечностей, показує негативні наслідки культивування одних форм національної культури за рахунок розвитку інших, чергове зовнішнє “переривання” поступального процесу тощо.

У наш час у цей процес включаються і міжрегіональні міграційні тенденції: “Зростання інтересу до самобутнього інструментарію в різних регіонах України зумовлює все більшу їх інтеграцію. Наприклад, цимбали, що в недалекому минулому були поширені в основному лише в західноукраїнських областях, набувають популярності й у центральних регіонах України. Водночас, бандура, яка ще століття тому майже не була відома в Західній Україні, знаходить все більше шанувальників у Львівській,

Івано-Франківській, Тернопільській, Рівненській, Житомирській областях і по праву стала загальнонаціональним народним інструментом” [348, 11].

Для розуміння ступеню вивчення проблеми важливо, що у більшості випадків у музикознавчих дослідженнях аналізувалися не контакти чи взаємодія різних інструментальних культур, а обґрунтовувалися інонаціональні інструментальні засоби як такі, що не повинні ідентифікуватися з іншоетнічною музично-культурною парадигмою. Тим не менше, саме у зв'язку із цим впровадження інонаціональних тембрів до національного інструментального спектру у той час на сьогодні виглядає як масова експансія, а не асиміляція необхідних для подальшого поступу української інструментальної культури чинників.

Такою ж проблематичною для типологізації є проблема ставлення до фольклору народно-інструментальними колективами у сучасній музичній практиці, і, особливо, у галузі самодіяльно-аматорського мистецтва. Вторинна фольклоризація О. Тюриковою класифікується на два види: переклади для академічних оркестрів та ансамблів із вдосконаленими інструментами та для фольклорно-автентичних колективів з регіонально-специфічним інструментарієм, і відповідно, тембровим складом. Дослідниця підкреслює: “Відкритим залишається типологічне визначення таких виконавських колективів як... Закарпатський і Буковинський хори. З одного боку ці колективи декларують регіональний підхід до виконання фольклору. А з другого, – їх реальне виконавство (саме на рівні виконавської манери, а не текстового матеріалу) тяжіє до загально-фольклорного або загально-академічного напрямку” [310, 86].

Сьогодні ставлення до народного мистецтва в Україні набуває нового змісту, змінюються підходи до його вивчення і до його споріднення, взаємопроникнення з професійними мистецькими формами. “15 листопада 1989 року Генеральна конференція ООН з питань освіти, науки і культури ухвалила “Рекомендацію ЮНЕСКО державам – членам про збереження фольклору” та накреслила ряд заходів. Відповідно з “Рекомендацією”

ЮНЕСКО довелося розробити й Українську республіканську Програму виявлення, збереження, дослідження та популяризації фольклору, причому в поняття “фольклор” увійшли словесна та музична народна творчість, народне виконавство, танки, ігри, музичні інструменти, міфологія, обряди та звичаї, ремесла, помисли, народна архітектура та інші види традиційної народної культури” [241, 59-61].

Цей процес, тривалий і назрівший за попередні десятиліття, зрештою знаходить своє вирішення у принциповій зміні позицій наукового та мистецького мислення. Як зазначає В. Пальоний: “наприкінці 80-х років українська музична фольклористика звільняється від фольклоризму, від еkleктики в дослідженнях музичного фольклору (від суміші мистецтвознавчих та етнологічних методів)” [262, 51].

У найбільшій мірі його віддзеркалення спостерігається на прикладах аналізу діяльності самодіяльних та етнографічно-фольклорних колективів, яка дедалі глибше скеровується до регіонально-специфічної автентизації, реструктуризації засад музикування (будови ансамблів, типових функцій інструментів у колективі, застосування майстрового інструментарію та унікальних для нього виконавських прийомів, способів імпровізації та komponування творів, відродження ситуаційного чи приуроченого середовища функціонування народно-інструментального матеріалу тощо). Цікаво, що у напрямку повернення до автентичної виконавської традиції, точніше її більш повного відтворення, розвивається діяльність **Народного оркестру гуцульських народних інструментів ЗАТ “Рахівський лісокомбінат”**. У роки незалежності до складу колективу як базові виконавці увійшли: 11 трембітарів, 5 цимбалістів, 6 сопілкарів; також застосовується і цілий ряд регіонально специфічних інструментів гуцульського регіону: бербениці, дзвінки, колоколи, ріг, тамбурина, дрімби; окрім них до складу входять баяни, акордеони, скрипки, кларнет та хореографічно-вокальна група. Колектив переміг на обласному конкурсі-огляді в м. Сваляві (1990), брав участь у Всеукраїнському огляді народного самодіяльного мистецтва у

м.Києві (2000 і 2001 рр.), представляючи Закарпатську область (разом з народним ансамблем пісні і танцю “Лісоруб” керованим Василем Пекарюком брав участь у масштабному кількогадинному дійстві “Чарівні мелодії Закарпаття”), лауреат гран-прі Десятого Гуцульського фестивалю у м. Коломиї (2000). Оркестр гастролював у численних містах і селах регіону, а також в м. Києві, Тернополі, виступав з різдвяною програмою перед українськими громадами Румунії (2000-2001 рр., м. Крива, Поляни, Петрова, Вішовель, Сигіт). В репертуарі колективу також спостерігається тяжіння до автентики, притаманної фольклорним інструментальним капелам: виконання (поряд з українськими) іонаціональних зразків етнічно-пограничних зон (чеська пісня “Анічка”, угорські, румунські словацькі, циганські фольклорні твори), ладкання Рахівщини, танцювально-інструментальні композиції “Решето”, “Голубка”, “Лісоруб”, “Дуба-танець”) [302, 2; 37, 26-28; 128, 24-25].

У 1991 році капелі **бандуристок “Зоряниця” Львівського національного університету імені Івана Франка** присвоєно високе звання “Народна”. Гастролі “Зоряниці” пов’язані з вищими навчальними закладами м. Мінська (Білорусь) і Чернігова. У 1988 році капела подорожувала Польщею спільно з мистецькими колективами Люблінського університету ім. Марії Склодовської-Кюрі та Люблінського католицького університету, двічі брала участь у фольклорному фестивалі “Лемківська ватра” у м. Ждиня (Польща). Вона успішно виступає на сценах багатьох міст України, а також у Росії, Білорусії, Болгарії, Бельгії, Голландії, Німеччині, Литві, Польщі.

**Ансамбль бандуристок “Чарівні струни” при Львівському будинку науки і техніки львівської залізниці** є дипломантом першого всесвітнього українського фольклорного фестивалю “Громада” (м. Львів, 1990), багатьох фестивалів кобзарського мистецтва: Міжнародного фестивалю кобзарського мистецтва “Думи мої”, Республіканського фестивалю “Дзвени бандуро” у м.Ялті (нагороджений Дипломом Міністерства Культури Автономної Республіки Крим), I-ого фестивалю кобзарського мистецтва присвяченого

85-річчю від дня народження Ю. Сінгалевича. Також колектив є переможцем міжнародного дитячого фольклорного фестивалю “У Галицькім колі” (м. Львів, 1995), Всеукраїнського фестивалю кобзарського мистецтва (2000). У 1996 році ансамблю присвоєно звання “Народного” і він успішно гастролював в містах Перемишлі, Вроцлаві, Щеціні, Мюнхені, Відні. У 1990 році ансамбль “Чарівні струни” був запрошений на концертне турне громадою Америки і Канади. З цим колективом тісно співпрацює О. Герасименко, яка написала для нього ряд оригінальних композицій.

У 1997 році відновлює роботу ансамбль бандуристок при Народному Домі “Просвіта” у Львові, продовжуючи традиції капели політехніки під керівництвом О. Гасюка. З 1999 року художнім керівником ансамблю стає Христина Залуцька. Колективу повернено його історичну назву “Заспів”, а в квітні 2000 року йому присвоєно почесне звання “Народного”.

Капела бандуристок “Дзвінга” офіційно була заснована 1 грудня 2000 року громадською організацією “Дзвін Галичини”. Мистецькі керівники капели – Марія Соломко (хормейстер і диригент) та Наталя Мишловська (концертмейстр). Учасниці капели – студентки вищих навчальних закладів м. Львова та виконавці-аматори. Вже за перші два роки своєї творчої діяльності капела виступила у багатьох концертах державного рівня і була учасником різноманітних конкурсів та фестивалів. В репертуарі колективу – Українська та світова класика, духовна та сучасна музика, інструментальні та хорові твори, а також українські народні пісні.

У наш час значну концертну практику провадять численні самодіяльні та родинні колективи: Народна Бузька юнацька капела “Кобзарський передзвін”, дитяча капела бандуристів м. Самбір, тріо бандуристок “Роксолана” (м. Львів)

**Струсівська Заслужена аматорська капела бандуристів України “Кобзар”** заснована у 1957 р. тодішнім керівником сільського будику культури Володимиром Обухівським. До її складу увійшли І. Пухальський, А. Заячівський, Б. та І. Кравчуки – самодіяльні композитори. Один з перших її



художніх керівників – композитор-аматор Мирослав Ляхович – автор стабільних складових програм капели на тексти В. Вихруща, : “Цвіте наш край”, “Грайте, подільські цимбали”, окрім них часто виконуваними творами є обробки українських народних пісень М. Лисенка “Черевички”, В.Самійленка “Ой, у полі верба”, а також “Пісня про Дніпро” М. Фрадкіна на сл. Є. Доматовського. У 1962 році капелі присвоєно звання “Народної”, а у 1967 р. – указом Президії Верховної ради – “Заслуженої самодіяльної капели бандуристів”. Серед керівників пізнішого періоду: Заслужений працівник культури України Володимир Верней, Михайло Носатий, від 1972 р. – випускник диригентсько-хорового відділу Львівської консерваторії (кл. Ю. Луціва), композитор-практик Богдан Іваноньків (зокрема, автор пісні “Величальна Теробовлі”, написаної до 900-річчя міста), Ігор Данилюк – випускник Одеської консерваторії, організатор студії юних бандуристів при теробовлянській музичній школі, солісти: Іван Громик та Ярослав Лемішко.

У 1980-ті рр. капела налічувала більше 50 учасників. Колектив концертував у Тернополі, Києві, Каневі, Львові, Запоріжжі, Бресті, Пензі, Москві та багатьох інших містах, брав участь у міжнародних фестивалях у Болгарії, Югославії, Польщі та Литві, реалізував ряд грамзаписів та магнітофонного альбому з кращими творами свого репертуару, удостоєний численних відзнак та нагород. При капелі створено музей її історії. Від 1990р. при капелі функціонує дитяча група “Кобзарик”, якою керує викладач вищого училища культури Ярослава Кубіт.

Яскравим прикладом мішаного ансамблю (бандура, скрипка, баян) є **тріо “Срібна струна”**, створене у 1995 р. при МБК у місті Рівне. В аранжуваннях керівника колективу Б. Забута фольклорна мелодія зазнає майже симфонічного розвитку за рахунок використання широкого спектру штрихової палітри кожного з інструментів. Такий яскравий тембровий ансамбль відкриває нові смислові акценти у творах українських композиторів Я. Барнича, О. Білаша, І. Поклада та інших.

Особливістю побутування народно-інструментальних колективних форм сучасності є **автентичний напрямок**. Він втілює тенденцію до відновлення автентики, реконструкції інструментарію, виконавських прийомів і складів, опанування фольклорно-притаманного традиційного репертуару. Дослідники фольклорних та академічних форм народно-інструментального музикування єдині у твердженні, що у наш час відбувається взаємозустрічний процес: **професіоналізації** автентичних форм (зростання фахового рівня серед народних виконавців, їх техніки та композиційних принципів) і **фольклоризації** академічного мистецтва, де точкою перетину цих процесів є аматорська практика.

На сьогоднішній день уже назрілою проблемою наукового осмислення є дослідження виконавських манер, стилів, шкіл, серед яких, найважливішими з точки зору напрямку дослідження є скрипкова, сопілкова для західноукраїнського регіону загалом, фрілкова (Гуцульщина, Буковина, Закарпаття), цимбальна (Карпатський регіон), дрімбова (високогірні області Карпат) [328, 89]. У діяльності ряду колективів спостерігаються установки на відновлення автентичних прийомів музикування (за визначенням М. Хая) “рекреативно-відновлювальної роботи” [328, 93], серед яких у регіоні варто виділити “Родовід” (керівник – Ю. Кондратенко) та шкільний народознавчий гурток Волосянківської школи на Львівщині.

Сучасне інтенсивне побутування ансамблів “троїстих музик” у більшості випадків декларує повернення до автентичних форм фольклорного музикування, водночас, стилістика цього жанру оригінально і вдало виявляється у академічній виконавській та композиторській творчості, як у формах фольклоризму, безпосереднього запозичення тембрально-акустичного рівня, так і у жанровому переінтонуванні, що переконує у важливості її чинників. З другого боку, використання ілюстративно-зображальних елементів (наслідування співу птахів, скрипінню воріт, передзвону молотів у кузні, тощо) у творчості окремих ансамблів показує перейняття прийомів академічного арсеналу фольклорними музикантами.

Сучасні дослідження, публіцистичні та критично-репортажні статті у періодичних виданнях виносять на шпальти імена визначних майстрів – солістів та учасників, керівників фольклорних ансамблів і капел, серед яких: **виконавці на фрілці** – М. Думітрук (с. Брустурів), В. Тимінський (с. Микуличин), П. Реведжук (с. Космач), М. Павлюк і Д. Павлюк (с. Уторопи) Івано-Франківської обл.; **виконавці на наї** – В. Попадюк, М. Маркевич (Дрогобич), М. Блощичак (Львів); **на пищавці (волинці)** – Ю. І. Гребя (с. Славське), В. І. Катун (с. Либохора); **на скрипці** Василь Могур-Грималюк (с. Ковалівка Коломийського району Івано-Франківської області, автор “Ранок на полонині”, “В Кошутівій горі”), Василь Матищук (виконавець і майстер), В. Галамасюк (композитор-аматор, автор “Сюїти-поеми”) Михайло Слочак (с. Космач Косівський район) – засновник верховинської скрипальської школи Гавиць (автор “Гавицева гуцулка”), Василь Лебердя – буковинський виконавець на басі, колекціонер музичних інструментів, Василь Ігнатище (с. Либохори Турківського району Львівської обл., його композиція “Бойківські козачки”), брати Пилипчани (їх виконання зафіксоване на грамплатівці “Грають брати Пилипчани”, до якої увійшли “Гуцулка-кирлібаба”, “Танець для двох”, “Гуцулка до танцю”, “Юцький козак”, “Буковинська гуцулка”), М. Губань (с. Волосянка), Т. Витсочанський (с. Мохнате), Василь та Ярослава Дудинці (с. Комаринки Турківського району), Г. Васік та М. Куць (с. Лютовисько Старосамбірського району).

Від 1980-х рр. виступає родинний ансамбль волинкарів під керівництвом музиканта та майстра музичних інструментів М. Тафійчука з с. Буковець на Верховині.

Цікаво, що процеси реставрації автентичних виконавських колективно-інструментальних форм музикування мають не лише вузькорегіональний характер, а виходять на загальнонаціональний рівень. Так, наприклад, у 1997р. при кафедрі фольклору та етнології Київського Національного університету культури і мистецтв заснований фольклорний ансамбль

“Весільні музики” (художній керівник Р. Гусак.), творча діяльність якого розпочалася ще у 1975 р. як ансамблю народних інструментів (1975–1990), а згодом – ансамблю “Троїсті музики” (1990–1997). У репертуарі цього колективу – традиційна інструментальна музика, записана у фольклорних експедиціях багатьох регіонів України, зокрема – Прикарпаття, Буковини, Гуцульщини, західного та східного Поділля. У роботі “Весільних музик” використовувались фабричні та власні майстрові музичні інструменти (скрипка, баян, акордеон, гуцульські цимбали, смичковий контрабас), з Кабінету музичних інструментів університету (зокрема – великі угорські концертні та малі українські цимбали). Більшість традиційних музичних інструментів в ансамблі належать до приватної колекції Р. Гусак, зокрема: подільські – триструнна басоля та бухало; гуцульські – дідик, жоломіга, телинка, півтораденцівка, флюяра, дрімба та денцівка; закарпатські – двоянка (близнівка) та дрімба; буковинські – окарина, бугай (двохвостий) та най; полтавські – бубен, керамічні свистунці, рубель та качалка; волинські – деркач та свистало; білоруські – ріжок та інші. Успішне функціонування колективу підтверджують численні відзнаки міжнародного рівня. Так, він є Дипломантом Всеукраїнського фестивалю “Фольклорна толока” (м. Харків, 1994), XV фестивалю української культури (м.Перемишль, Польща, 1997), III Міжнародного фестивалю “Дзвенять цимбали і гармонь” (Беларусь, 1998), лауреат II Міжнародного фестивалю європейського мистецтва (м. Луцьк, 1997).

У народноінструментальному мистецтві Західної України до прикладів відродження автентичного виконавства належить також **новітнє кобзарство**. Історичний напрям досліджень кобзарства у великій мірі був пов’язаний з виконавськими колективами, організаціями та об’єднаннями.

Він був ініційований збором-семінаром керівників ансамблів та капел бандуристів України, який відбувся 25-26 листопада 1966 р. у м. Малин Житомирської обл. та зібрав представників міст Києва, Харкова, Дніпропетровська, Полтави, Чернігова, Сумщини, Вінниці, Житомирщини,

Львова. На ньому було вирішено скласти картотеку матеріалів про кобзарське мистецтво та його окремих представників (О. Нирко розпочав дослідження кобзарства Криму та Кубані) та створити об'єднання кобзарів-бандуристів (у 1969 р. воно розпочало свою роботу при музично-хоровому товаристві у м. Києві). Подальшим етапом була праця над реконструкцією автентичних інструментів та техніки гри на них. Звернемо особливу увагу на те, що у Львові ще у 1930-1940-і рр. у кобзарській школі-студії під проводом Ю. Сінгалевича велося навчання гри на бандурах харківським способом, на лірі і торбані, а також виготовлювались майстрові інструменти. Після 1944 р. Ю. Сінгалевич випустив цілу серію бандур власної конструкції (з двома головками), виготовлених спільно з майстром В. Гнатовським, для потреб забезпечення кобзарської школи та капели та на приватні замовлення.

У 1970-х роках М. А. Прокопенко відтворив традиційну семиструнну кобзу на основі серії народних картин “Козак Мамай” та документальних ілюстрацій до праць Л. Рігельмана, виконаних у 1776 р., внаслідок чого інструменти його конструкції набули поширення на концертній естраді. У відтворенні кобзи О. Вересая з фотографій та фольклористичних праць М.Лисенка В. Кушпету вдалося не тільки відтворити сам інструмент, але й спосіб гри на ньому наприкінці 1980-х років, і започаткувати новітню кобзарську школу, для потреб якої у 1997 році було видано його “Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах”. У 1980-х роках М. Будник здійснює свою альтернативну реконструкцію інструменту Остапа Вересая, способу гри та репертуару, що викликало значний суспільний резонанс і поклало початок відродження опанування гри на кобзі. 27-28 листопада 1998 відбувся з'їзд кобзарів і бандуристів УРСР у Києво-Печерській лаврі.

Згодом відбувається установчий з'їзд Всеукраїнської спілки кобзарів, бандуристів, лірників України (31 травня – 2 червня 1990 р. у Києві), головою якої обраний Василь Литвин. Мета діяльності спілки: “Поширення кобзарського, бандурного мистецтва серед населення, пропаганда історії

кобзарства, сприяння навчанню бандуристів, різносторонній творчій діяльності бандуристів, фольклористів, композиторів та музикознавців, забезпечення зв'язку з кобзарями-бандуристами всіх областей України та з українцями-бандуристами діаспори” [129, 61]. Головою Львівського обласного відділення став Б. Жеплинський, а у 2003 р. обласну організацію Національної спілки кобзарів України засновано у Івано-Франківську).

Від 1991 року Львівською організацією Національної спілки кобзарів проводиться кобзарський фестиваль ім. Ю. Сінгалевича у Львові. У 2004 р. ВУСКУ надано статусу національної спілки і проведено III з'їзд, у якому взяли участь 200 делегатів, з них 160 – членів спілки (голова ВСУКУ – Володимир Єсіпок) [118, 46].

Осередком відродження та реконструкції кобзарської гілки музичного виконавства і творчості став Київський Цех традиційного кобзарства під керуванням М. Будника. Ця організація об'єднує митців-ентузіастів, які мету свої діяльності бачать у проведенні: “послідовного осягнення кобзарства як світоглядно-філософського типу власного життя; демонстраціях традиційного кобзарського мистецтва широкому загалу, включаючи й сценічні варіанти; створенні майстерень по виготовленню традиційних народних інструментів, передусім: кобз, бандур, торбанів, лір, гусел тощо” .

Ці процеси притаманні й академічній практиці: у 2003 р. почалось виготовлення оркестрових кобз Юлієм Збандутом на базі оркестру народних інструментів НМАУ ім. П. Чайковського

Таким чином, у бандурній виконавській практиці сучасності співіснують два напрямки виконавства: “1) автентичний (кобзарський) – зі збереженням традиційного репертуару і акомпануючої функції бандури, з намаганням відродити автентичну інструментарію і виконавства; 2) професійно-академічний, що, в свою чергу, поділяється на вокально-інструментальний (сюди відносимо і капели) – з оновленням репертуару, виразових та виконавських можливостей і самої конструкції інструмента” [264, 13]. Завдяки цьому автентичні інструменти дедалі ширше входять до складу

самодіяльних, професійних, естрадних інструментальних колективів, для них опановується традиційний і створюється відповідний оригінальний новітній виконавський репертуар.

### **3.3. Видатні диригенти народно-інструментальних колективів: мистецький, організаторський, суспільний напрямки діяльності.**

Диригент, композитор, організатор і громадський діяч **Ярослав Барнич** (30.09. 1896, с. Балинці Івано-Франківської області – 01. 06. 1967, Клівленд, США) – випускник Коломийської гімназії, де організував оркестр та здійснив постановку опери “Наталка Полтавка”. З 1916 р. – диригент театру “Руської бесіди” у Львові. Фахову музичну освіту здобув у Вищому музичному інституті ім. Лисенка м. Львова (диригування і скрипка – клас В.Зуни, фортепіано – Г. Ясеницька-Волошин, теоретичні предмети – В.Барвінський). Завершивши у 1924 р. навчання, продовжив його, як вищий курс диригування у Берліні в професора В. Гросса (1926-1927 рр) [26, 204]. Практична діяльність митця винятково багатогранна і плідна: диригент театрів українських товариств “Руська бесіда” у Львові та “Просвіта” в Ужгороді, аматорського театру у Самборі, симфонічного оркестру в Станіславівській філармонії (1939-1941) та оркестру Львівського оперного театру (1941-1944), диригент хорів “Боян”, “Самбірський Боян”, організатор і керівник Гуцульського ансамблю пісні і танцю (1940 р.), а після еміграції, з 1950 р. – диригент Українського хору ім. Т. Шевченка у Клівленді (США).

Я. Барнич – автор численних оркестрових творів (серед них – симфонічна сюїта і мелодрама “Батурина” за твором Б. Лепкого (1949), чотирьох оперет (“Шаріка”, “Пригода в Черчі”, “Дівча з Маслосоюзу”, “Гуцулка Ксеня” 1932-1936 рр.), камерно-інструментальних композицій (переважно для скрипки та фортепіано), солоспівів. Основним жанром творчості є оригінальні хорові композиції переважно на тексти Юрія Шкрумеляка, а також “Львів” на слова Т. Курпіти, “Світе тихий” на слова Т.Шевченка, та фольклорні обробки “Ой, на горі два дубки”, “Ой, легойка коломийка”, “У неділю надворі музики заграли”, вокально-хореографічна сюїта “Верховина” на фольклорному матеріалі.



Незмінним художнім керівником і головним диригентом Державного заслуженого Буковинського народного ансамблю пісні і танцю з 1962 року є **Андрій Кушніренко**. Під його орудою колектив вже у 1967р. став лауреатом міжнародного конкурсу, а в 1969 р. одержав звання Заслуженого Ансамблю України. У його значному композиторському доробку – “Дума про Сагайдачного для баритона соло, мішаного хору та оркестру народних інструментів на власний текст, вокально-хорові композиції “ Щедрий вечір, добрий вечір ” , “ Весно-красно” , “ Обжинки”. Як фольклорист Андрій Кушніренко зробив запис та розшифрування більше 1000 народно-пісенних та інструментальних зразків, 100 із них оброблено для хору та оркестру: “Чом, чом, земле моя”, “Заповіт”, “Садок вишневий коло хати”, музика до танців “Буковинський аркан”, “ Метелиця”, хоровод “Червона калина”. Ці твори увійшли до репертуару інших колективів. Як авторитетний музичний діяч неодноразово брав участь у роботі національних та міжнародних конкурсів: ім. М. Леонтовича (1993, 1995, 1997), конкурсу ім. Ч. Порумбеску (Румунія, 1989), голова журі I Всеукраїнського фестивалю-конкурсу української козацької пісні “Байда” (м. Тернопіль, 2002), член журі III Всеукраїнського фестивалю –конкурсу колективів народного хорового співу ім. П. Демуцького (м. Київ, 2001), Всеукраїнського фесивалю фольклору серед учнівської молоді “Батьківські пороги”, Міжрегіонального музичного фестивалю “Буковинський жайвір”, (м. Чернівці, 2001), голова журі XIII Міжнародного гуцульського фестивалю (2003).

**Сергій Орел** – заслужений артист України, керівник оркестру народної музики “Аркан” Надвірнянського районного будинку культури. Здобув ґрунтовну фахову освіту – Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського ( клас скрипки – Т. Ковалик і Л. Куція), Дрогобицьке музичне училище (клас М.С. Штепури) та Київський інститут культури (1979).

Його діяльність була зумовлена потребами практики: два роки митець працював артистом Гуцульського ансамблю пісні і танцю Івано-Франківської обласної філармонії, де став активним інтерпретатором гуцульської музики.

У співпраці з провідними музикантами краю – П. Терпелюком, М. Тимофіївим, М. Миронюком та народним артистом України Василем Попадюком, під впливом їх виконавської творчості формує власне ставлення до фольклору. Сергій Орел був художнім керівником Сопівського сільського будинку культури, після чого очолив оркестр народних інструментів Коломийського Будинку вчителя, а згодом став художнім керівником Коломийського міського будинку культури, викладачем музичної школи. У 1977 р. призначений на посаду директора музичної школи м. Делятина. Поряд з основною викладацькою роботою Сергій Орел організовує оркестр народної музики “Аркан”, де за порівняно невеликий проміжок часу оркестр отримує звання “Народного” (1978). У 1988 році на базі Надвірнянської музичної школи створюється дитячий оркестр “Арканець”.

Здобута вища освіта дала можливість на новому рівні досліджувати та зберігати регіональний фольклор. Завдяки подружжю Орлів було створене районне об’єднання “Шовкова косиця”, яке займалося збором маловідомих пісень, старовинної музики і танців, забутих легенд, оповідей, відроджувало етнічні костюми народні свята, обряди.

Керівник колективу робить аранжування із врахуванням різного професійного рівня музикантів, інструментування народних пісень та мелодій, створює власні інструментальні композиції. Так з’явилися “Фантазія на гуцульські народні мелодії для скрипки з оркестром”, “Гуцульська рапсодія”, “Святкова сюїта”, присвячена 400-річчю м. Надвірна, п’єси “Осінній романс”, “Колискова”, “Мамин образ” на вірші місцевого надвірнянського поета Нестора Чира, пісні “Величальна Україні”, “Пісня рідної землі” на власні вірші, які звучали у творчому звіті учасників обласного об’єднання композиторів. Кембріджський Центр біографічних знаменитостей повідомив, що ім’я Сергія Орла занесене в Англійську королівську Енциклопедію та за рішенням Ради світових авторитетів титуловано прикарпатського скрипаля Людиною Року в галузі музичного мистецтва (1992) [343, 124-125].

Заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки кобзарів України (1999) **Оксана Герасименко** – педагог-методист, бандуристка, композитор (член НСКУ, 2006). Львівська музична діячка інтенсивно концертує у складі найрізноманітніших однорідних та мішаних ансамблів і користується міжнародним визнанням як солістка та ансамблістка (лауреат Всеукраїнського фестивалю “Молоді голоси” (1978), Першої премії Всесоюзного конкурсу у складі тріо (1978), учасниця Міжнародних Фестивалів Гітари в Гавані (1986, 1988, 1990 рр.), а також Іспанії, Франції, Аргентині, Японії, фестивалів бандурного мистецтва у Польщі (1994, 1996, 1998) та Канаді (2000), лауреат Міжнародного конкурсу композицій для бандури ім. Г. Китастого (2000 р., Торонто, Канада – перша премія).

З 1991 р. О. Герасименко працює на посаді старшого викладача кафедри народних інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка (клас бандури та з 1996 р.- клас малих ансамблів, від 2005 – доцент ЛНМА ім. М. В. Лисенка) Створений нею квартет бандуристок (нині – квартет “Львів’янки” Львівської державної філармонії) став дипломантом II Міжнародного конкурсу ім. Г Хоткевича у м. Харкові (2002) та лауреатом Національного конкурсу ім. Г. Китастого (2003 р.).

О. Герасименко є автором численних перекладень та аранжувань, створила десятки власних композицій (понад 100 творів для бандури, бандури і флейти, струнного квартету та бандури), обробок народних пісень та аранжувань творів українських та зарубіжних композиторів, які суттєво поповнили репертуар ансамблів бандуристів.

**Георгій Казаков** – засновник та керівник ансамблів народних інструментів (серед яких відомий септет домристів), чимало працював над вдосконаленням інструментів сімейства чотириструнних домр у взаємодії з Львівською музичною фабрикою “Трембіта”, Мельнице-Подільською майстернею при музично-хоровому товаристві та майстрами Московської експериментальної фабрики (зокрема, О. Ємельяновим) і протягом всього часу своєї педагогічної роботи відповідав за інструментарій кафедри

народних інструментів Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Будучи виконавцем-новатором, ввів у практику домрового виконавства використання поліуретанових медіаторів.

Музикант провадив інтенсивну концертну діяльність як соліст-домрист та керівник ансамблю народних інструментів, неодноразово брав участь у роботі журі виконавських конкурсів на народних інструментах різного рівня, інспектував діяльність відділів та кафедр народних інструментів різних навчальних закладів, надавав методичну допомогу навчальним закладам, читав лекції з проблем методики викладання, очолював секцію народних інструментів методичної ради Львівського управління культури.

Г.Казаков консультував самодіяльні оркестри народних інструментів, очолював самодіяльний оркестр народних інструментів при Львівському будинку культури заводу “Електрон”, який під його керівництвом досяг значних творчих здобутків та неодноразово відзначений дипломами, золотими і срібними медалями, званнями лауреатів, переможцем оглядів самодіяльних колективів.

**Мирослав Корчинський** – педагог класу сопілки, композитор, виконавець, організатор оркестру українських народних інструментів у ЛНМА ім. М. Лисенка, котрий є першим студентським колективом подібного типу серед фахових навчальних закладів. У 1981 р. створив квартет “Дудаліс”, з яким концертує як в Україні, так і за кордоном. Заснував класи сопілки на кафедрі народних інструментів академії (у 1990р.), а у 2000 р. став ініціатором аспірантури для сопілкарів у НМАУ. Музикант є автором низки творів: для сопілки (серед них – “Казка про ненькову сопілку і батіжок”, “Етюд-вокаліз”, “Етюд-канон” для альтової сопілки соло); інструментально-ансамблеві композиції (“Вівчарський триптих”, “Козачок” для сопілки, скрипки і педального барабана на основі записів С. Людкевича, “Коломийка”, “Метелиця”, “Парафраз на хорову тему Є. Козака” для сопілки і фортепіано, “Дума” та “Дві народні мелодії” для альтової сопілки, бандури і ударних, партесна сюїта “Седмиця” пам’яті

І.Козловського, на основі прикладів з “Граматики музикійської” М. Дилецького і “Сюїта на українські теми” пам’яті Я. Орлова для сопілковою квінтету, “Концертна імпровізація в народних ладах” для бандури з троїстою музикою, “Квінтет із дзвіночками”, “Полька” В. Косенка в обробці для квартету сопілкарів); п’єси для інших інструментів (Сонатина для скрипки і фортепіано, “Пісня-поема” для скрипки і фортепіано, ораторія “Мандрівка по Львову”, парафраз на тему української народної пісні “Сусідка” для баяна та ін.) [134, 306-307].

**Володимир Гошовський** (1922-1996) – визначний етномузиколог, педагог, виконавець, науковий та громадський діяч. Провідна його роль у формуванні виконавсько-педагогічної традиції шестиструнної гітари в Закарпатті і, зокрема, в Ужгородському музичному училищі, а його організаторська, методична, концертна, музикознавча, пропагандистська, педагогічна діяльність була спрямована на розвиток інтересу до цього інструменту.

У 1946 р. (на запрошення Дезидерія Задора) розпочав роботу в Ужгородському музичному училищі як викладач гітари та керівник ансамблю народних інструментів (створеного ним за взірцем оркестру, завезеного Петром Милославським із Петербургу), а також завідував віділом народних інструментів і паралельно здобував музичну освіту у цьому ж закладі. З 1949 по 1953 рр. вів клас гітари і домри, керував оркестром народних музичних інструментів в Дитячій музичній школі м. Ужгорода (директор – Д. Задор), і, водночас, екстерном навчався у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка за двома спеціальностями: сольна гітара та диригування (1950-1953 рр.). Здобута фахова освіта дала можливість надалі продовжити викладацьку і творчу діяльність в Ужгородському Державному музичному училищі у якості педагога-гітариста та керівника оркестру народних інструментів (за наказом Міністерства Культури УРСР) [68, 3], а з 1961 р. – приступити до викладання у Львівській консерваторії.

“У наступних роках аж до 1961 р. був надзвичайно діяльним у найрізноманітніших галузях культурного життя Закарпаття: як музичний педагог, теоретик, і диригент оркестру народних інструментів у музичній школі і училищі, як вчитель іноземних мов у середніх школах, училищі і університеті, як артист-виконавець (гітарист) на концертній сцені і на радіо, як музичний критик місцевих газет і автор музично-освітніх передач на радіо, і як інструктор колективів народно-мистецької творчості і автор лекційного циклу з естетики і теорії музики”[68, 8].

Зокрема, В. Гошовський у автобіографічних нарисах згадував спільні виступи зі скрипалькою С. Б. Факторович (виконання сонат Н. Паганіні), зі співачкою П. А. Милославською, участь в естрадному квартеті, яким керував Д. Серий [69, 389].

В.Гошовський працював музичним рецензентом газет “Советское Закарпатье”, “Закарпатская правда” та “Молодь Закарпаття”. Підготував ряд музичних програм, які транслювались по Закарпатському та Київському радіо: цикл передач про закарпатські народні пісні (“Народна пісня – пам’ятка історії”, “Коломийки” тощо, цикл “Про інструменти симфонічного оркестру”), і, серед них, цикл “Про народні музичні інструменти”, що включав окремі розповіді про гітару, балалайку, бандуру, оркестр народних інструментів.

Газета “Ленінська молодь”(1966 р. № 20) опублікувала його огляд “Сім струн – сім проблем”, у якому піднімалися проблеми піднесення рівня гітарного виконавства, якості інструментарію і потреби організації конкурсу молодих виконавців. У журналі “Советская музыка” (1971 р. № 1) було вміщено його рецензію на книгу Б. Вольмана<sup>56</sup> “Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары”, а до “Музыкальной энциклопедии”(Т. 1) увійшла стаття присвячена М. Вербицькому під авторством В. Гошовського.

---

<sup>56</sup> Близького друга музичного діяча, який з великою повагою відгукувався про нього у своїх спогадах.

У 2002 році ім'я Володимира Гошовського було занесено до Книги видатних діячів Закарпаття, в Ужгородському державному музичному училищі ім. Д. Задора відкрито клас-музей В. Гошовського.

Уродженець Коломийщини – Народний артист України **Петро Терпелюк** – від 1965 р. працював директором музичної школи у Косові, де невдовзі створив оркестр народних інструментів (самодіяльний ансамбль української народної музики Косівського районного будинку культури Івано-Франківської області). У 1967 р. цей колектив був відзначений званням самодіяльного народного, став лауреатом численних фестивалів, учасником декади української літератури і мистецтва в Росії (1969 р.), і ще у радянські часи неодноразово з великим успіхом гастрював у Італії та Австрії.

Народний скрипаль-віртуоз, керівник унікальної за методами музикування оркестрової капели **Дмитро Біланюк** живе і працює у м.Косові (районному центрі Івано-Франківщини). Уродженець с. Мишин Коломийського району, він почав опановувати гру на скрипці у чотирирічному віці, майстерність осягав навчаючись у Коломийській музичній школі, музичному училищі та Львівській консерваторії. Однак, незважаючи на солідну академічну освіту, музикант зберіг навички фольклорного інструментального музикування, отримані від легендарного скрипаля автентичної школи Миколи Дудчака (Тимофіїва), а фольклорні композиції та імпровізації є значною складовою його сольного виконавського репертуару.

Продовжуючи лінію діяльності П. Терпелюка, він обійняв керівництво Косівською музичною школою (від 1984 р. – школою мистецтв), у якій створено оркестр народних інструментів. Важливою справою його життя стала робота з самодіяльним оркестром Народного дому, яким він керує й донині, орієнтуючись на діяльність, в основу якої покладено досвід гуцульських весільних капел. Це вимагає від виконавців доброго технічного володіння інструментами, знання обширного виконавського репертуару,

опанованого безписемним методом, тонкого відчуття форми і тембральності, навичками колективної імпровізації.

З цим виконавським колективом керівник здійснив численні гастрольні подорожі по колишньому Радянському Союзу, багатьох країнах Європи, оркестр неодноразово брав участь у міжнародних етнофестивалях (зокрема став лауреатом XXVIII і XXX Міжнародних фольклорних фестивалів у Польщі, Гуцульських фестивалів), здійснив запис грамплатівки фірми “Мелодія” (1974) та аудіодиску у Польщі (яка володіє авторськими правами на нього). Оркестр із успіхом акомпанував у концертах Анатолію Солов’яненку, Діані Петриненко, Марії Стеф’юк та іншим відомим виконавцям. Естрадна співачка Наталія Валевська у супроводі цього виконавського колективу виконувала “Чорнобривці” та “Пісню про рушник”. У концертній практиці слухацькій аудиторії неодноразово доводилось спостерігати оркестрову інтерпретацію мелодії почутої вперше, супровід співу у досі невідомим учасникам оркестру композиціях.

Талановитий диригент ініціював створення зразкового фольклорного дитячого колективу “Косівські візерунки”. Д. Біланюк – композитор-аматор, у репертуарі очолюваних ним та інших колективів є його твори: “Верховинські наспіви”, “Косівські візерунки”, “Фантазія на теми гуцульських мелодій”, митець також здійснив оформлення вистави Івано-Франківського музично-драматичного театру “Тіні забутих предків”. Соліст і керівник відомого на всю Європу оркестру народних інструментів Д.Біланюк очолює відділ культури й туризму Косівської райдержадміністрації, веде невтомну пошукову і творчу діяльність, а на поч. 80-х рр. удостоєний звання Заслужений працівник культури України.

Уродженцем того ж села Мишина був і відомий сопілкар, композитор, диригент, перший народний артист України з Коломийщини **Василь Попадюк** (1940 с. Мишин Коломийського району Івано-Франківської обл. – 1991, Київ). Перше офіційне визнання таланту юного одинадцятирічного музиканта відбулося в Києві, на республіканській олімпіаді (1951 р.), де за



успішний виступ його нагородили Грамотою Міністерства культури УРСР, костюмом та іменним годинником, а поет Павло Тичина запросив хлопця до себе в гості й подарував книжку своїх віршів з дарчим підписом.

З 15 років, одразу після закінчення школи, В. Попадюк став артистом-солістом оркестру Державного Гуцульського ансамблю пісні і танцю, де з успіхом працював у 1955-1965 рр. та Львівської філармонії (1963-1969 рр.). Після закінчення навчання у Івано-Франківському музичному училищі ім. Д.Січинського, Львівському музичному училищі ім. С. Людкевича та Львівській консерваторії по класу флейти (1969) сопілкар-віртуоз працював солістом і керівником оркестру у Кіровоградському танцювальному ансамблі “Ятрань” (1966-1970 рр.), а згодом увійшов до складу оркестру заслуженого академічного хору ім. Григорія Верьовки в м. Києві (1970-1980 рр.). Невдовзі талановитий музикант очолив оркестр цього відомого колективу, з яким гастролював як диригент та соліст у багатьох країнах світу. У 1976 р. він удостоєний звання “заслужений артист”.

У 1982-1990 рр. В. Попадюк очолив оркестрову групу фольклорно-етнографічного ансамблю “Калина” при Київконцерті, а у 1990-1991 рр. – оркестрову групу ансамблю “Гопак” у Києві, а далі – створив власну фольклорну групу “Троїсті музики”. У 1991 р. Мистецькі досягнення музиканта та організатора були відзначення званням “Народного артиста України”.

Серед репертуарних композицій авторства В. Попадюка варто виділити: “Фантазію на українські народні мелодії” для цимбалів з оркестром, твори для оркестру народних інструментів “Українські народні мелодії”, “Українські жартівливі наспіви”, “Фантазію на гуцульські теми”.

Батькові досягнення у сольній та ансамблевій концертній діяльності достойно перейняв та примножив його син – скрипаль-віртуоз, представник та гордість канадійської української діаспори: його виконавська майстерність представляла українську фольклорну музичну культуру перед рядом керівників та перших осіб, бізнес-лідерів, провідних музичних діячів

іноземних держав (королевою Софією, королем Хусейном). Музикант-віртуоз, який володіє 15-ма музичними інструментами, організатор та керівник концертної групи “Папа Дюк”, здійснив запис чотирьох власних CD та переміг у півфіналі конкурсу CBS Great Canadian Music Dream M. 239.

Цимбаліст-віртуоз, інструменталіст-універсал, керівник колективів, композитор і мистецтвознавець, Народний артист України **Тарас Михайлович Баран** (нар. у 1959 р.) – представник знаної музичної династії. Його батько – Михайло Баран засновник і керівник аматорських капел<sup>57</sup> та навчальних ансамблів бандуристів. Молодий музикант здобув музичну освіту у Львівської музичному училищі ім. С. Людкевича та закінчив Львівську державну консерваторію як цимбаліст та диригент. Його виконавська практика шліфувалася у складі родинного тріо “Жайвори” (разом з батьком та братом Орестом). Однак, його досягнення у опануванні інструменту висунули його в один ряд з найкращими цимбалістами світу: Т. Баран – Вагнерівський стипендіат, володар міжнародної відзнаки виконавців “Інтер-Ліра 2000”, виконавець, який гастролює у багатьох країнах Європи та на інших континентах.

Важливою складовою самодіяльного народно-оркестрового виконавства стала виконавська, диригентська та композиторська діяльність Т. Барана (як соліста – виконавця на цимбалах, жоломізі, наї, бандурі, кувиці, сопілці, свирілі, диригента та музичного керівника **заслуженого ансамблю танцю України “Юність”**, з яким він брав участь у численних всеукраїнських, всесоюзних, міжнародних фестивалях та конкурсах (всього більш як 30 країн світу). Серед його кращих композицій, створених для репертуару колективу музика до сценічних дійств “На Січі Запорізькій”, “Дума про Україну”, “Буковинська сюїта”, “Гуцульська сюїта”, а також монументальна вокально-хореографічна композиція, присвячена 10-й річниці незалежності України “Земле Шевченкова, земле Франкова”.

---

<sup>57</sup> “Діброва”, “Червона калина”, “Троянда”, “Вишиванка”, “Зірниця”, “Срібні струни”.

Зараз музикант працює професором цимбального класу Львівської музичної академії, він є членом президії Міжнародної асоціації цимбалістів. Ця організація була створена десять років тому з ініціативи угорської цимбалістки Вікторії Геренцар з метою підтримки, вивчення і популяризації цього інструменту, вона нараховує 108 членів – солістів-виконавців та колективів, теоретиків цимбального мистецтва, загалом близько тисячі учасників. Львівський музикант виступив організатором V Всесвітнього конгресу цимбалістів, який проводився в Україні (попередні відбувалися ще два роки відповідно в Угорщині, Чехії, Словаччині, Білорусії) та виступив із змістовними коментарями цієї події у медіазасобах, як публіцист. Важливим напрямком діяльності Т. Барана є наукова робота. Він успішно виявив себе як дослідник цимбального мистецтва, опублікувавши масштабне дослідження – 4-мовної монографії “Світ цимбалів” (українською, німецькою, англійською та французькою мовами), у якій проаналізував виконавські регіональні відмінності, історіографію даного інструменту (зокрема за працями Г. Хоткевича та М. Лисенка), запропонував новітню термінологію, шляхи до універсалізації запису цимбальної музики різної традиції. У 2003 році ним захищене дисертаційне дослідження “Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи” ; у 2008 році наукова проблематика та педагогічно – виконавські засади Т.Барана віддзеркалились у підручнику “Цимбали та музичний професіоналізм” (м.Львів).

### **3.4.Формування виконавського репертуару: співпраця з фаховими композиторами та творчість музикантів-практиків для народно-виконавських колективів.**

Репертуар українських композиторів сучасності для колективів народних інструментів – це важлива ділянка творчого експерименту, де поруч з традиційними жанрами і визнаними мистецькими здобутками відбуваються особливі процеси, які свідчать про розширення жанрової палітри, ускладнення виразових засобів, впливи професіоналізації музичної освіти та характеру виконавської практики сольного та ансамблевого музикування. У академічній народно-інструментальній музиці часто відбувається розширення тембрового діапазону ансамблів та оркестрів, що викликано як прагненням композиторів відійти від традицій, так і різким посиленням індивідуалізації творчих задумів.

Окрему увагу звернемо на підвищення композиторського зацікавлення виразовими засобами ансамблів бандур з точки зору чистого інструменталізму. “У професійній виконавській практиці останніх десятиріч простежується чітка диференціація майстрів на бандуристів-співаків та бандуристів-інструменталістів. Це дозволяє кожному окремому виконавцю повною мірою виявити свої суто індивідуальні особливості, а також сприяє поглибленому, цілеспрямованому розвитку окремих чинників загальної бандурної еволюції академічного спрямування, і насамперед інструментального чинника” [239, 77].

Упродовж всього ХХ ст. оновлення засобів та форм академічного народно-інструментального виконавства відбувалося внаслідок експериментальних пошуків інструменталістів та композиторів. Так, найрізноманітніші і часто нетипові для автентичних традицій комбінування звучань традиційних інструментів привели до трансформацій етно-

характерних звукових моделей<sup>58</sup>, але з часом усталилися і набули у цій царині значення типових форм музикування. Такі модифікації у царині тембральних поєднань сприяли оновленню виразової палітри, хоч до сьогодення основою здебільшого є традиційний ансамблево-оркестровий склад виконавців. Водночас у народно-інструментальному виконавстві набувають дедалі більшої яскравості національно-характерні риси: зміни у культурно-ціннісних орієнтирах та художній свідомості, звільнення від ідеологічної заангажованості стимулюють творчу ініціативу виконавців і композиторів.

З точки зору стильових орієнтирів, у професійній композиторській творчості для ансамблів та оркестрів народних музичних інструментів, переважають неофольклорні та неоромантичні (орієнтовані на фольклорний напрям романтизму) зразки. Опорою на **романтизм**, як взірць мистецького мислення, зумовлені численні приклади звертання до типово романтичних жанрів балади, поеми, романтичної фантазії, вільної романтичної сюїти, рапсодії (та спорідненої з нею фольклорно-орієнтованої в'язанки, як багатотемного твору контрастно-складової форми), транскрипції, віртуозної концертної п'єси (скерцо, інтермецо, рондо, експромт, варіації), романтичного концерту. Для них притаманна характерна образність, типові прийоми формотворення, тематичної роботи, музичної мови. Поряд з чисто народно-інструментальними композиціями зустрічаються поєднання академічних та народних інструментів, твори для солуючих народних інструментів з симфонічним, камерним, естрадним оркестрами, квінтетом,

<sup>58</sup> У цьому судженні ми спираємось на поняття “етнічного звукоідеалу”, розроблене і застосоване для означення основних національних рис у музиці усної традиції та системи естетичних критеріїв мислення народу, відзначеного глобальною стереотипізацією. Обґрунтоване в працях І. Земцовського (“Песня как исторический феномен” // Народная песня. Проблемы изучения. – Ленинград, 1983), І. Мацієвського (“Народный инструментализм как феномен традиционной культуры”: Автореф. .. доктора искусствоведения. – Ленинград, 1990), Б. Водяного (“Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування”: Автореферат ... кандидата мистецтвознавства. – К., 1994), М. Хая (“Поняття етнічного звукоідеалу як критерій визначення автохтонності музично-інструментального стилю” // Актуальні проблеми відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні. – К., 1995). Етнічний звукоідеал є важливим критерієм автохтонності народної музики в аспекті проявів інтонаційного модусу “мислення середовища” (С. Грица), джерелом і ґрунтом для розгортання етнічно визначених жанрових систем.

органом, фортепіано. Яскравими прикладами звертань до окремих жанрів у різних виконавських складах можуть послужити:

1. **Поєми:** поема “Щедрик” О. Сокол, симфонічна поема “Victoria” для бандури з оркестром О. Герасименко, поема “Україна ” для двох бандур з оркестром народних інструментів К. Мяскова, “Поєма-спогад” для двох бандур А. Коломійця (1986), “Концертна поєма пам’яті Г. Хоткевича” для цимбалів і симфонічного оркестру Л. Донник, “Поєма” А. Онуфрієнка для оркестру народних інструментів (для складу, де солюючі функції почергово виконують концертні гармоніки та домри, доповнені квінтетом балалайок, цимбалами, бандурою та групою ударних (литаври і трикутник).

2. **Романтичні фантазії:** “Весняна фантазія” Г. Менкуш для ансамблю бандуристів, Лірична фантазія для сопілки у супроводі оркестру народних інструментів “Суголосся світояру” Ю. Алжнева, “Фантазія” А. Онуфрієнка (інструментування для оркестру народних інструментів Ю. Балуха).

3. **Вільні романтичні сюїти, дивертисменти:** сюїта для сопілки з оркестром “Слобідські замальовки” Л. Донник, сюїта “Щедрівки” М.Дремлюги, “Танцювальний дивертисмент” О. Каннерштейна, сюїта для оркестру народних інструментів “Музика для відпочинку” О. Некрасова.

4. **Рапсодії та фольклорно-орієнтовані в’язанки,** як багатотемні твори контрастно-складової форми: в’язанка “Шляхі широкі” для оркестру народних інструментів Ю. Алжнева, “Українські рапсодії” №№ 4 і 5 О.Левицького, рапсодія “Байда” для кобзи, бандури і оркестру народних інструментів К. Мяскова.

5. **Віртуозні концертні п’єси:** “Сонячна колисанка” для сопілки у супроводі оркестру народних інструментів, концертна композиція “Троїста-забрідська” для скрипки, гармошки та бубна з оркестром, концертна п’єса “Дергунець” Ю. Алжнева, “Музика для чотирьох” для оркестру академічних народних інструментів В. Власова, “Чекання”, “Українське інтемеццо”, “Жарт” для кобзи та оркестру народних інструментів, “Українське рондо” №2 для двох кобз та оркестру народних інструментів, “Експромт” для кобзи

та естрадно-симфонічного оркестру К Мяскова. Так, зокрема, “Концертні варіації” для кобзи і оркестру народних інструментів К. Мяскова – зразок ефектного віртуозного концертного твору, побудованого на змаганні партій соліста та оркестру.

**6. Романтичні концерти,** звертання до жанру циклічного концерту і його різновидів (композиції для солюючих інструментів з оркестром). Серед таких варто виділити численні концерти для народних інструментів (наприклад, домри, сопілки, цимбалів чи бандури) як з народним, камерним симфонічним, естрадним оркестрами, за формою орієнтовані на сонатно-симфонічний цикл романтичного концертного типу, дивертисмент, поему і симфонію: Концерт для цимбалів з оркестром народних інструментів, Концерти для цимбалів та бандури з симфонічним оркестром А. Гайденка, Концерт-пікколо для оркестру народних інструментів, Концерт для баяна з симфонічним оркестром Ю. Бабенка, Симфонія у трьох частинах для оркестру народних інструментів Є. Мілки, Концерт для домри з оркестром народних інструментів Б. Міхеєва, Концертино № 1-3 для бандури і оркестру народних інструментів К. Мяскова, Концерт для бандури та симфонічного оркестру М. Дремлюги, Концерт для баяна і камерного оркестру О. Костіна.

Значно меншою кількістю зразків представлені композиції, орієнтовані на **неокласицизм**. Вони відрізняються класичною чіткістю будови, характерними фактурними прийомами, засобами стилізації, які нерідко підкреслюються програмними установками. Такими є, наприклад, найбільш ранні за часом звернення до подібних жанрів, “Українська симфонія” для оркестру народних інструментів Д. Пшеничного (1957) та “Українська соната” для бандури і фортепіано C-dur (1968) А. Коломійця, а також новітні композиції українських митців: варіації “Quasi motto” для оркестру народних інструментів (твір неокласичного спрямування), симфонія-концерт, “Concerto-piccolo” для мандоліни й оркестру народних інструментів В. Івка, “Con moto” для бандури і ударних В. Мартинюка, концертино для домри (кобзи) та фортепіано “Quasi buffo” А. Гайденка, Симфонія для оркестру

народних інструментів Є. Льонка, Концерт для цимбалів з фортепіано Б. Міхеєва.

Спостерігаються й **необарокові** тенденції, спроектовані на специфічно фольклорні виконавські склади. Для них характерними є звертання до жанрів пассакалії, партити, кантати, концерто-гроссо. Прикладами даної групи можуть послужити: “Астральна пектораль” № 2 (пам’яті А. Білошицького) – Партита для оркестру українських народних інструментів і солюючої ліри у п’яти частинах, драматична кантата у п’яти частинах “О, Руська земле!” на тексти “Слова о полку Ігоревім” В. Степурка, “Пасакалія” В. Рудянського, “Piano... forte...” О. Скрипника, Концерт для оркестру народних інструментів “Спомин про Запорізьку Січ” В. Тилика, Камерна кантата № 2 для бандури і струнних М. Чемберджі (з музики до кінофільму “Богдан Хмельницький”)<sup>59</sup>.

З огляду на народно-інструментальну традицію колективного виконавства та специфіку тембрального забарвлення, винятковою численністю зразків у чистому та синтезованому вигляді вирізняються взірці композиторської творчості, орієнтовані на **неофольклоризм та нову фольклорну хвилю** (у поєднанні з неоромантизмом, необароко, авангардно-експериментальними складами та засобами).

Оскільки діяльність народно-інструментальних колективів найчастіше тісно пов’язана з фольклорним матеріалом, то до аналізу його концертно-сценічних форм доцільно застосувати систему підходів, запропоновану О.Тюриковою – дослідницею сучасного фольклоризму, з позицій актуалізації національних потреб часу і її класифікацію: 1. етнографічно-локальної традиції (музика певного села); 2. загально регіональна традиція (Закарпаття, Галичина, Карпатський регіон тощо); 3. етнографічно-діалектна (лемки, бойки, гуцули) 4. загально-національна ( т. зв. “сувенірний варіант”), у якому орієнтація на фольклор має великий рівень напливовості, а основу

<sup>59</sup> До нечисленних зразків подібних творів попереднього періоду належать “Новела” для бандури з оркестром Б. Фільц (1961), “Рапсодія” для сопрано, капели бандуристів та симфонічного оркестру Л. Дичко (1965).



репертуару складають твори опубліковані у масових популярних виданнях, фахово-композиторські чи естрадні аранжування [310, 85].

Первинними і традиційно притаманними для цієї групи є **фольклорні обробки**. По суті, це є своєрідні авторські транскрипції фольклорних зразків. У 1950-60-рр. саме фольклорні обробки переважали у самодіяльній та професійній народно-інструментальній творчості музикантів-практиків. Так, наприклад, для цимбалів їх здійснювали І. Міський, В. Мунтян, М. Блищук. Вони числено і різноманітно представлені у доробку В. Степурка, О. Сокола, Т. Кравцова, цікавими прикладами є також “Дума” та “Дві народні мелодії” для альтової сопілки, бандури і ударних М. Корчинського, фольклорно стилізовані балади “Знов до Любки хлопець ходить”, “Мати сіяла сон”, “Як жити хочеться” Ю. Алжнева, “П’ятнадцять обробок українських народних пісень” для сопілки, кларнета, акордеона, скрипки і фагота В. Семковича, “Чотири коломийки” для двох бандур і флейти (сопілки) Є. Мілки, твори для ансамблю бандуристів “Добрий вечір, дівчино”, “Український танок”, “Шумка” О. Герасименко.

Поряд із ними фольклорно-орієнтованими у тематизмі і виконавській традиції є **фантазії, варіації на теми народних пісень** з елементами програмності, театралізації, звуконаслідувань та ілюстративності, а також **фантазії, віночки**. Яскравими зразками названої групи є Фантазія на тему гаївки “Посаджу я грушечку” для ансамблю бандуристів О. Герасименко, Фантазія на тему української пісні “Ніч яка місячна” для ансамблю бандуристів І. Марченка (1979), “Веснянка” для двох бандур В. Кирейка, “Концертна імпровізація в народних ладах” для бандури з троїстою музикою М. Корчинського, Поема для оркестру народних інструментів “Щедрик” О. Сокола.

Жанри **академічного інструментального мистецтва**, опосередковані через неофольклорні пошуки і трактовані тембральними засобами народного інструментарію (нерідко з включенням автентичного), творять особливу групу серед виконавського репертуару цілого ряду високопрофесійних

виконавських колективів. Вони відрізняються величезною варіантністю складів, засобів оркестровки, своєрідним комплексом солюючих тембрів, формотворчих прийомів, способів звуковидобування, оскільки у значно більшій мірі орієнтовані на етнічний звукоідеал та фольклорну традицію колективного музикування. Прикладами можуть послужити: Концерт для домри з оркестром народних інструментів, концерт-билина Б. Міхеєва, “Українське рондо”, “Українські візерунки” К. Мяскова, традиційними за виразовими засобами є Неофольклорні варіації на тему лемківської пісні для оркестру мандоліністів В. Івка, а також Варіації на тему пісні “Через наше сільце” для оркестру народних інструментів В. Тилика. Епічні фольклорні риси втілюють Концерт для бандури з оркестром “Перебендя” (є також версія Концерту “Перебендя” для бандури і оркестру народних інструментів) А. Гайденка, “Харківського” концерту для бандури з симфонічним оркестром І. Гайденка, Ф’южн-сюїта для бандури з оркестром “Музика української землі”, Драма для бандури та симфонічного оркестру “І запало сім’я в тіло душею...” І. Тараненка, “Серія гуцульських медитаційних ескізів” В.Павліковського для бандури і камерного оркестру.

До цієї ж групи творів варто віднести й “Варіації на тему лемківської народної пісні “Кедь ми прийшла карта” (інструментовка Сергія Максимова, обробка Віктора Чумака) для особливого складу, який поєднує, частково, риси симфонічного оркестру (група дерев’яних духових, яка включає флейту, гобой, кларнет, фагот і струнно-смичковий склад: перші та другі скрипки, альти віолончелі та контрабаси) і риси оркестру народних інструментів (перші та другі баяни, які, на практиці, беруть на себе функції мідної групи, та група з бандур, цимбалів та баяна-соло, що утворює окремий самостійний фактурний прошарок у творі). Оркестровий склад доповнюють ударні інструменти (малий та великий барабани, дзвіночки, трикутник і тамбурин), які у даній композиції поряд з ритмічною функцією, мають значення важливого тембрового чинника та сприяють неофольклорним наслідуванням троїстих музик.

Цікавим аспектом мистецького мислення є опосередкування **інонаціональних фольклорних зразків та інструментальних жанрів** засобами українських народних інструментів, за допомогою термальності і відповідних засобів оркестрування фактурних, штрихових, агогічних прийомів досягаються (парадоксальні за змістом і переконливі за влучністю художніх знахідок ) творчі результати.

Окрему, цікаву ділянку творчості для народних оркестрів є жанр **транскрипції**, з вражаючою широтою національних шкіл та стилістичних спрямувань творів, перекладених для цього виконавського складу А. Мухую, Б. Міхеєвим, В. Степурком, В. Івком та рядом інших композиторів. Це не лише адаптація зразків української класики І. Воробкевича, К. Стеценка, С.Людкевича, Д. Задора, але й численні композиції зарубіжних митців різних епох – А. Вівальді, Ф. Куперена, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Й. Брамса, О.Бородіна, Ж. Ібера. С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та багатьох інших. Серед новітніх творів виділимо: Транскрипцію Концерту для клавесина з оркестром Д. Бортнянського для дуету бандур та оркестру народних інструментів, Концерту Й. Гайдна для флейти з оркестром та “Половецькі танці” з опери “Князь Ігор” О. Бородіна для оркестру народних інструментів, здійснені Б. Міхеєвим, “Угорські наспіви” на теми Ф. Ліста і Й. Брамса для оркестру народних інструментів у аранжуванні А. Мухи, інструментовки, здійснені В. Івком (“Ave Maria”, “Форель”, “Серенада” Ф. Шуберта, “Три фантастичні танці” Д. Шостаковича, “Маленький білий ослик” Ж. Ібера, транскрипція трьох п'єс Ф. Куперена для двох домр) та Є. Мілкою (“Миттевості” №№ 1, 3, 13-16) для камерного оркестру “Лік домер”.

Серед яскравих прикладів **оригінальних композицій** на підставі інонаціональних звукових модусів: “Боса нова” для кобзи та естрадно-симфонічного оркестру К. Мяскова, “Болеро” для оркестру народних інструментів М. Стецюка, Концерт для баяна та квартету ударних “Посвята Астору П'яццоллі” В. Зубицького, Концертіно для домри і симфонічного оркестру та Концертіно для балалайки і симфонічного оркестру В. Іванова,

“Містеріозо” для балалайки і фортепіано В. Власова, “Триптих” В. Івка, “Метаморфози” для домри і гітари О. Скрипника, Концерт для цимбалів з симфонічним оркестром “Циганіада” А. Гайденка, рапсодія на теми народних мелодій греків Приазов’я “Вихід з Криму” та “Тноім” на теми клезмерських мелодій для оркестру народних інструментів Ю. Алжнева, “Каталонське рондо” для бандури і гітари, “Портет Парижа” для флейти (ребра) бандури і дзвонів О. Герасименко, а також одночастинний, поемний Концерт для баяна та оркестру народних інструментів “Волзькі картини” Г. Шендерьова, який поєднує риси сонатного *allegro*, рондо та вільних варіацій.

Наведений перелік композицій для народно-інструментальних складів слід доповнити також прикладами композиторської творчості для академічних колективів, до яких долучаються інструменти фольклорного походження з певною художньою метою. Таким чином відбувається вплив традиції народно-інструментального музикування на академічну музичну культуру, який у сучасному музичному мистецтві України можна виділити в окремий напрямок, представлений численними зразками.

Приклади звертання до подібних засобів мають давню традицію. Як відомо, ще у 1883 році Петро Чайковський, під час написання Другої сюїти для симфонічного оркестру, використав чотири гармоні в третій частині циклу – Гумористичному скерцо[293, 17]. Ігор Стравінський перекладав власні фортепіанні п’єси на цимбали для репертуару Аладара Раца (1886-1956) та ввів цей інструмент у балет “Ренар”[348, 183].

Про можливість суміщення академічного та фольклорного інструментарію міркували й українські культурні діячі: “Ще у 1920-ті роки тодішній народний комісар освіти, активний борець за українську культуру Микола Скрипник пропонував ввести бандуру до складу симфонічного оркестру, маючи на увазі досягнення тим самим подвійного ефекту: створення української симфонічної музики, що відрізнялася б від симфонізму інших країн, і за рахунок цього збагачення не тільки національної, але й усїєї світової музичної культури... Думка про можливість поєднання старовинного

народного інструменту і усталених для професійної музики жанрів виявилася дуже плідною, хоча її реалізацію було відкладено на декілька десятиліть”[257, 29].

У 1930-ті роки в самодіяльному оркестрі Харківського клубу “Металіст” використовувалась трембіта, у 1950-70-ті рр. вона була введена до складу Мельнице-Подільського оркестру народних інструментів, а у 1970-ті – до Київського оркестру народних інструментів [348, 246]. У подальші роки були здійснені численні кроки на шляху академізації народних інструментів і синтезу автентичного та академічного зачинів у колективних формах виконавства. У 1954 р. Г. Таранов написав Концерт для бандури, балалайки і симфонічного оркестру у 3 частинах. Згодом – Д. Пшеничний створив одночастинний Концерт-фантазію для бандури з оркестром (1953 р.) та Українську симфонію для оркестру народних інструментів (1957 р.), а М.Сільванський – Концерт у трьох частинах та А. Маціяка – Концерт для бандури з оркестром.

Характерною рисою українського академічного інструментального виконавства й творчості стало впровадження яскравих національних звучань як за допомогою введення українських народних інструментів, так і різноманітних асоціативних планів у академічну симфонічно-ансамблеву музику – Концерт “Перебендя” для бандури та симфонічного оркестру А. Гайденка, Сюїта № 5 для великого симфонічного оркестру “Українські танці” і “Гуцульські старосвітські награвання” для гобоя/саксофона Л. Колодуба, “Буковинська сюїта” для симфонічного оркестру А. Кушніренка, “Портрет Ігоря Стравинського” для баяна, балалайки та оркестру В. Рунчака, “Три коломийки” для симфонічного оркестру А. Легкого, а також вищезгадувані Концертна поема пам’яті Г. Хоткевича для цимбалів і симфонічного оркестру Л. Донник, Драма для бандури для симфонічного оркестру “І запало сім’я в тіло душею” і Ф’южн-сюїта для бандури з оркестром “Музика української землі” І. Тараненка.

Появу значної кількості ансамблів академічного спрямування з участю народних інструментів, як окреслену лінію розвитку характеризує М. Давидов: “Наприкінці ХХ початку ХХІ ст. у сфері академічного народно-інструментального мистецтва... виявилась і активно розвивається тенденція до камернізації ансамблевого виконавства шляхом включення їх в ансамблі з “класичними” інструментами – смичковими, духовими, фортепіано, органом, клавесином, а також камерними симфонічними оркестрами”[109, 53]. Показовими з цієї точки зору є ансамблі О. Герасименко: ”Камерна сюїта для бандури і фортепіано” у 3-х частинах, “Каталонське рондо” для бандури і гітари, “Мелодія блакитного неба” і “Сповідь” для двох бандур та флейти (ребра), “Портрет Парижа” для флейти (ребра) бандури і дзвонів, “Сонячний промінь”, “Таїна” для флейти (ребра), симфонічна поема “Victoria” для бандури з оркестром.

Здійснюючи аналіз конкретних прикладів бандурного інструментального мистецтва, стає очевидним, що до нього з усією повнотою можна віднести твердження М. Давидова, висловлене з приводу мистецького доробку для народних інструментів загалом: “Утворився могутній пласт української сучасної музики, створеної для народних інструментів, ансамблів, оркестрів, капели бандуристів, який, не поступаючись композиторським професіоналізмом та художньою якістю сучасній камерній та симфонічній музиці, несучи в собі українську ментальність, полістилістику, притаманну сучасній композиторській творчості, вельми певно і природно посів у ній свою неповторну, оригінальну нішу”[109, 52]. Таким чином, розвиток професійного музичного мистецтва для ансамблів народних інструментів розвивався у наступних напрямках:

1. Створення репертуару для професійних колективів з оригінальним фольклорним інструментарієм та його конструктивно вдосконаленими різновидами: композиції для малих ансамблів народних інструментів (однорідні склади: ансамблі бандуристів, баяністів, домристів; мішані склади за участю виключно народних інструментів вдосконаленого типу;

мішані склади для автентичних інструментів; мішані склади народних та академічних інструментів); композиції для оркестрів народних інструментів різних типів; композиції для солюючих народних інструментів у супроводі симфонічного, камерного, естрадного, духового оркестрів;

2. Опанування автентичного репертуару професійними колективами фольклорно-етнографічного спрямування чи ансамблями, скерованими на відновлення, реконструкцію автентичної традиції із збереженням фольклорних форм музикування, передачі і творення-імпровізації матеріалу на оригінальних специфічних інструментах із відповідною традицією функціонального трактування партій в ансамблі.

3. Забезпечення репертуару для аматорських (самодіяльних) колективів, у яких зазвичай поєднуються фольклорні та народно-академічні інструменти, форми виконавства, внутрішня організація ансамблю. До них належать наступні переважаючі жанрові групи: фольклорні обробки; в'язанки, віночки, фантазії на народні пісенно-танцювальні теми; синтетичні жанри музично-сценічні (оркестровий супровід до танцювальних, вокально-хореографічних композицій, оперно-драматичних постановок, театралізованих дійств, сольних вокальних номерів); пісенно-шлягерні зразки, масова пісня, естрадна пісня з певними ознаками фольклорних орієнтирів для колективів естрадного спрямування за участю фольклорного інструментарію чи форм народно-інструментальної традиції, прийомів виконавства.

## ВИСНОВКИ.

Народно-інструментальне виконавство виявляє виразні тенденції до мистецького самооновлення, стильового і жанрового збагачення. Його стилістична гнучкість зумовлена наявністю потужної основи – самобутніми пластами українського фольклору і оригінальністю мислення, як композиторів, які працюють у цій галузі, так і виконавців.

В ході дослідження ансамблевого народно – інструментального виконавства здійснена спроба **узагальнення** різноманітних фактологічних даних з друкованих першоджерел, мемуарної літератури, досліджень і публікацій з історії культури українського народу, що поєднують у собі велику кількість матеріалу, що досі не включалося до кола наукового аналізу.

В межах роботи **конкретизовано термінологічно – поняттєвий апарат** згідно з соціально-мистецькими функціями сучасного колективного народно-інструментального мистецтва регіону, зокрема, відповідно до напрацювань наукових досліджень провідних фахівців фольклорного інструментального музикування узагальнено дефініції: “фольклорне музикування”, “народний інструментарій”, “загальнонаціональні регіональні народні музичні інструменти”, “колективне інструментальне музикування”, “автентична інструментальна традиція”, уточнено відмінності між автохтонними та автентичними інструментами і традиціями. Узагальнено позиціонування понять самодіяльного та аматорського напрямків колективного музикування, сформовано їх визначення, згідно яких здійснено подальший розгляд проблеми. Визначено домінуючий специфічно-регіональний інструментарій Гуцульщини, Буковини та Закарпаття, а також класифіковані їх соціальні функції (як складових компонентів ритуальних дій у обрядах, сигнальна, комунікативна, розважально-побутова) та форми, які відповідають даній регіональній народно-інструментальній традиції колективного музикування.

Завдяки комплексному розгляду історичного матеріалу, присвяченого



соціальному функціонуванню народних інструментальних колективів стало можливим **здійснити періодизацію процесу еволюції** колективного народно-інструментального виконавства Західної України, визначити характерні особливості його основних етапів.

До ХІХст. у народно-інструментальному колективному музикуванні можемо спостерігати функціонування автентичної фольклорної традиції (виконавських колективів, які є втіленням високого фольклорного професіоналізму у сенсі технічного рівня, володіння ансамблевими навичками, мистецтва колективної імпровізації, опанування різнопланового репертуару, який відповідає соціальним запитам), аматорських форм музикування, притаманних містечковій та великоміській традиції (польську, руську, циганську, єврейську, а з ХV ст. – італійську, сербську “музику”, “яничарські” ансамблі, відмінні за ансамблевим, інструментальним складом, репертуарним спрямуванням та етнічними ознаками) та професійно-академічний напрямок (цехові та магнатські капели, з писемним способом засвоєння різнонаціонального за походженням репертуару, фаховою освітою, вдосконаленими інструментами).

ХІХ – перша половина ХХ ст. у міському середовищі західноукраїнського регіону характеризується виникненням музично-освітніх осередків. Організоване навчання та ансамблеве музикування на народних інструментах (мандоліна, цитра, тамбур, гітара, сербські, угорські інструменти) відбувається переважно у межах клубів, гуртків, товариствах шанувальників певного виду інструментів, а також у середовищі освічених аматорів і духовенства. Колективи народних інструментів функціонують як самостійні одиниці (ансамблі тамбуристів, бандуристів, гітарні, троїсті музики і довільні мішані склади, сербські капели, на Закарпатті -- домрово-балалаєчні, домрово-гітарні оркестри), а також у складі театрів, хореографічних, вокальних, хорових колективів, ансамблів пісні і танцю.

Радянський період (другої половини ХХ ст. – 1990-ті рр.) характеризується виникненням численних капел бандуристів, ансамблів та

оркестрів андреєвського та орловського типу при виробничих клубах, будинках, центрах народної творчості, навчальних колективів, та формування на їх основі провідних професійних мистецьких формацій. Протягом всього періоду 1950-1960-х рр. слід відзначити послідовне тяжіння до використання регіонально характерного інструментарію (сопілки, трембіта, цимбали, дрімби тощо) та репертуару, насамперед у діяльності самодіяльних та професійних колективів, всупереч ідеологічно-коректній лінії з орієнтуванням на академізацію (в значно більшій мірі притаманній навчальним колективам).

З 1970-1980-х років опора на місцеву фольклорну традицію відзначається як позитивне і навіть бажане явище, певною мірою здійснюється підтримка фольклористичної діяльності та самодіяльної композиторської творчості. Діяльність професійних колективів відзначає співпраця з фаховими композиторами, орієнтована не на зовнішній етнографізм, а на вторинну фольклоризацію. Автентичне мистецтво функціонує у якості складової самодіяльного руху, зароджується дослідження і відродження інструментальної автентики у середовищі професіоналів, що і отримує державний статус.

У період незалежності функціонування фольклорних автентичних та самодіяльно-аматорських колективів відновлюється у своїх первинних формах, стає предметом наукового дослідження, набирає організованих форм популяризації завдяки численним регіональним, національним та міжнародним конкурсам, оглядам та фестивалям.

Професійна лінія народно-інструментального мистецтва диференціюється на академічно-професійну та автентичну, з радикально відмінними установками у функціонуванні.

В процесі роботи ми намагались **з'ясувати своєрідність феномену** колективного народно-інструментального музикування Західної України зламу ХХ-ХХІ ст. як соціокультурного і мистецького явища та виявити основні соціальні функції народно-інструментальних виконавських

колективів.

На основі дослідження констатуємо, що фольклорні колективи автентичного спрямування, в умовах сучасного урбанізованого суспільства та з позицій історико-політичних процесів, сприяють збереженню та передачі виконавської практики народно-інструментальної традиції колективного музикування, постають хранителями, виконавцями і популяризаторами фольклорного репертуару та виступають носіями глибинних виконавських традицій, техніки гри, способів ансамблювання, методів розвитку музичного матеріалу, виготовлення автентичного майстрового інструментарію. Ставши об'єктом численних наукових досліджень різних спрямувань, вони цілком відновили і зберігають усі традиційні, притаманні їм соціокультурні функції (сигнально-комунікативну, ужитково-розважальну, обрядову).

Функції аматорських колективів полягають, насамперед, у самостійній концертній діяльності, участі у синтетичних формах творчості у складі хорових, хореографічних, театральних колективів чи творчих проєктів, масовому залученні талановитих, музично обдарованих учасників до виконавської практики (як на конструктивно вдосконалених так і на автентичних майстрових інструментах), яка базується на багатому фольклорному матеріалі та популярно-демократичних оригінальних творах композиторів-практиків, нерідко учасників чи керівників колективів та професійних митців, призначених для найширшого слухача.

Отже, аматорські колективи є важливими осередками музичної освіти, масової концертної діяльності, істотним засобом духовного збагачення і виховання на рівні суспільства шляхом популяризації національного музичного мистецтва.

В свою чергу, професійні колективи спеціалізуються на виконанні репертуару найвищої складності орієнтованого на конструктивно-вдосконалений інструментарій та високу академічну фахову виконавсько-технічну підготовку. Їх функції, окрім притаманних самодіяльному мистецтву, включають ще демонстрацію найвищих досягнень оригінальної

композиторської творчості для різнотипних колективів народних інструментів, популяризацію національного музичного мистецтва на національному та міжнародному рівнях, стимулювання композиторської діяльності, оскільки співпраця з виконавцями високого рівня та оперування неакадемічними виразовими засобами, технічними прийомами, виконавськими складами, жанровими моделями слугує підставою для численних мистецьких експериментів.

**У ході дослідження проаналізовано** найважливіші тенденції функціональної трансформації народно – інструментальних колективів в контексті розвитку українського музичного мистецтва, а також особливості професійної, самодіяльної та автентичної української народно-інструментальної традиції у визначений період.

Здійснено огляд виконавських складів народно-інструментальних ансамблів автентичного, самодіяльного, аматорського та професійного напрямків та класифіковано їх основні типи.

Серед **колективних форм музикування** на народних інструментах автентичного та самодіяльного – аматорського напрямків переважають ансамблі (троїсті музики, партії, гурти), капели (“капелії”) та оркестри (тарафи, банди) народних інструментів. Проаналізовано найбільш типові склади, а також функції певних інструментів у ансамблі кожного з наведених різновидів у контексті регіональних відмінностей;

Серед **самодіяльних, аматорських та академічно-професійних форм музикування** фігурують:

- однорідні склади: ансамблі бандуристів, баяністів, домристів, сопілкарів, окарин, волинок тощо;
- мішані склади за участю виключно народних інструментів вдосконаленого типу;
- мішані склади для автентичних інструментів;
- мішані склади народних та академічних інструментів
- оркестри народних інструментів різних типів.

У професійному колективному виконавстві за участю народного інструментарію зустрічаються також:

- солюючі народні інструменти у супроводі симфонічного, камерного, естрадного, духового оркестрів;
- усталені академічні склади з включенням окремих народних інструментів;
- естрадні, поп-, рок-, джазові виконавські склади з народними інструментами.

Ознайомлення з репертуаром та концертними програмами ряду провідних народно–виконавських колективів різних напрямків та композиціями, адресованими для відповідних складів у творчому доробку професійних та самодіяльних композиторів України і дало підставу для класифікації композицій за стильовими спрямуваннями, жанровими групами, а також систематизувати ансамблеві жанри, притаманні відповідним спрямуванням. Отже, основними жанрами фольклорної традиції є: танцювальні композиції; супровід обрядово – ритуальних дійств; сигнально – комунікативні за призначенням композиції; супровід до співу.

У репертуарі **аматорських (самодіяльних)** колективів зазвичай поєднуються фольклорні та народно-академічні інструменти, форми виконавства, внутрішня організація ансамблю. Твори самодіяльних композиторів-виконавців, керівників колективів та професійних митців, орієнтовані на конкретні виконавські можливості колективу на даному етапі та окремих солістів – віртуозів. До них належать такі переважаючі **жанрові групи**: фольклорні обробки; в'язанки, віночки, фантазії на народні пісенно-танцювальні теми; оригінальні програмні композиції (найчастіше фольклорно-орієнтовані чи з певною персональною приуроченістю); синтетичні музично-сценічні жанри (оркестровий супровід до танцювальних, вокально-хореографічних композицій, оперно-драматичних постановок, театралізованих дійств, сольних вокальних номерів); пісенно-шлягерні зразки, масова пісня, естрадна пісня з певними ознаками фольклорних

орієнтирів для колективів естрадного спрямування за участю фольклорного інструментарію чи форм народно-інструментальної традиції, прийомів виконавства.

Найчисленнішими є жанрові різновиди композицій композиторів-професіоналів **для професійних та навчальних виконавських колективів** з оригінальним фольклорним інструментарієм та його конструктивно вдосконаленими різновидами: композиції для малих ансамблів народних інструментів; композиції для оркестрів народних інструментів різних типів. Серед стильових спрямувань провідними є неоромантичні тенденції, відображені через відповідні жанри віртуозної концертної п'єси (скерцо, інтермеццо, рондо, експромт, варіації), вільної романтичної сюїти, дивертисменту, романтичної фантазії, поеми, рапсодії (та фольклорно-орієнтованої в'язанки), романтичного концерту, а також неокласицизм (орієнтація на симфонічний, концертний цикл, транскрипції, прийоми стилізації) та необарокові пошуки (звертання до жанрів партити, concerto-grosso, кантати, пасакалії).

У межах окресленої групи музичних творів визначено естетично-стильові домінанти вторинного колективного народно-інструментального виконавства у процесі його історичної еволюції.

Істотними, навіть визначальними за кількістю зразків, є твори, які орієнтовані на неофольклоризм та нову фольклорну хвилю (у поєднанні з неоромантизмом, необароко, авангардно – експериментальними складами та засобами). Вони втілені у численних прикладах фольклорних обробок, фантазій, варіацій на теми народних пісень, віночків. До цієї групи слід віднести й приклади звертань до інонаціональних фольклорних зразків та інструментальних жанрів транскрипції й оригінальних композицій українських композиторів на фольклорні теми інших народів.

Окрему групу складають твори спроектовані на академічну традицію, у якій участь народних інструментів необхідна для досягнення етнічного колориту, наближення до “етнічного звукоідеалу”, відтворення

тембрального прообразу фольклорної інструментальної традиції, якої неможливо досягнути нетрадиційними способами звуковидобування чи специфічною оркестровкою: композиції для солюючих народних інструментів у супроводі симфонічного, камерного, естрадного, духового оркестрів; композиції для усталених академічних складів з включенням окремих народних інструментів; композиції для естрадних, поп-, рок-, джазових виконавських складів.

На підставі компаративного аналізу діяльності та способів музикування колективів різної традиції викоремлені ознаки автохтонних традицій музикування, їх вияв і рівень асиміляції.

**Давні традиції музикування** відтворюються у фольклорному народно-інструментальному виконавстві (насамперед, це стосується родинних ансамблів, весільних капел, колядницьких партій, тарафів), звідки проникають у концертну практику багатьох аматорських колективів, внаслідок ротації виконавців і керівників та спадкоємності мистецького досвіду. Паралельно відбувається порівняно новітнє явище – опанування автентичного репертуару професійними колективами фольклорно-етнографічного спрямування чи ансамблями, скерованими на відновлення, реконструкцію автентичної традиції зі збереженням фольклорних форм музикування, передачі і творення – імпровізації матеріалу на оригінальних специфічних інструментах із відповідною традицією функціонального трактування партій в ансамблі.

З огляду на специфіку історико – політичної ситуації, географічного розташування та етнічного складу регіону, традиції колективного інструментального музикування притаманний полінаціональний синтез, який виявляється у складі та функціонування видів інструментарію, звертанню до регіонально і етнічно-характерних жанрів, ладів, інтонаційної, тембральної сфери тощо. Однак, у радянську добу був зумовлений інший характер впливовості: введення у навчальні програми музичного шкільництва різних рівнів баяна, триструнної домри, балалайки, семиструнної гітари, бандури

чернігівського типу, організація самодіяльних та навчальних ансамблів за участю названих інструментів, оркестрів народних інструментів андреевського типу, оркестрів українських народних інструментів з струнною, кобзо-бандурною, домровою солюючими групами зумовила засвоєння і опосередкування нового обширного комплексу іонаціональних традицій у музичному народно-інструментальному мистецтві Західноукраїнського регіону та відповідного їм репертуару.

В роботі здійснено аналіз **напрямків діяльності** провідних диригентів, керівників та організаторів певних виконавських колективів та дано оцінку їх внеску у мистецьке життя окремих регіональних осередків. Керівники фольклорних, аматорських та самодіяльних колективів постають організаторами мистецького життя суспільних осередків різного масштабу, вони поєднують диригентські, режисерські, композиторські, педагогічні, виконавські, критично-публіцистичні, наукові, фольклористичні, адміністративно-господарські функції, очолюють клуби, центри, будинки народної творчості. Нерідко у рамках великих колективів функціонують малі інструментальні групи, ансамблі молодших учасників, при них створюються студії, школи з інструментальними класами. Твори, які складають основу репертуару колективів нерідко постають на фольклорному матеріалі даного регіону, записаного самостійно. Вони поєднують здобутки професійного музичного мистецтва і особливості фольклорної традиції у функціях ансамблю, драматургії, методах розвитку. Окрім написання музики, творчі особистості постають як автори поетичних чи драматичних текстів, хореографії, сценографії, беруть участь у створенні костюмів і декорацій, виступають у ролі авторів і режисерів масових дійств, організують гастрольні тури, виступають на сторінках преси та інших мас-медіа з інформацією про діяльність колективів, фольклорне музичне мистецтво краю, перебіг певних культурних акцій тощо.

Подібними є напрямки діяльності й керівників навчальних та професійних колективів народних інструментів. Однак, організаторська



діяльність керівників-педагогів підпорядкована дидактичним потребам, розвитку практики різнотипних форм ансамблевого музикування. Звідси – створення численних ансамблів навчальних колективів з числа студентів, педагогів та змішаним представництвом, які нерідко згодом отримують самостійний статус і функціонують як професійні концертні одиниці. Їх діяльність зумовлює потребу забезпечення репертуаром не лише опрацювання фольклорного матеріалу на значно більш складному технічно-виконавському і фахово-композиторському рівні, орієнтованому на академічну традицію, але й у різностильових перекладах та оригінальних композиціях, які іноді виникають у співпраці з фахівцями – композиторами чи виконавцями-віртуозами.

Слід звернути увагу й на специфічні склади ансамблів, у яких поєднуються академічні народні інструменти з автентичними, суто академічними оркестровими, старовинними, що розширює темброву, стильову, технічну палітру, збагачує форми функціонування народних інструментів, їх семантику та значення в ансамблі.

Важливим напрямком діяльності є робота над вдосконаленням інструментарію, співпраця з майстрами, фабриками, власні знахідки у ході пошуку конструктивних змін та їх апробація у творчості та концертній діяльності.

Керівники професійних та навчальних колективів нерідко запрошуються до співпраці в перебігу підготовки до проведення оглядів, конкурсів та фестивалів різних рівнів, працюють членами журі, стають авторами методичних посібників, виконавських коментарів, наукових розвідок і теоретичних досліджень, редакторами репертуарних збірок, виступають з музично-освітніми та популяризаторськими лекціями у ЗМІ, надають методичну допомогу самодіяльним колективам, співпрацюють з ними у якості мистецьких керівників.

**Автентичний напрямок** народно-інструментального ансамблевого мистецтва характеризується наявністю вироблення стійких форм, стереотипізацію художніх засобів, створення такої системи жанрів творів, які відповідають усталеним естетичним нормам і критеріям інструментальної традиції у сенсі глибоко закорінених, автохтонних для певного середовища/регіону явищ форми інструментального музикування і тотожні або близькі до етнічного звукоідеалу та культурно-поведінкових форм. Її носіями виступають народні виконавці, забезпечуючи функціонування “колективної пам’яті”, а цілісна реконструкція автентичної інструментальної традиції (на основі врахування законів автентичного музикування) відбувається у середовищі фольклорних ансамблів із використанням регіонально-специфічного інструментарію. Передача досвіду і виконавської майстерності і опанування репертуару переважно здійснюється безписемним шляхом. Виконавство включає наявність константних складових та імпровізаційності, тому кожен музичний твір і акт виконання є одиничним мистецькими явищем.

**Аматорський напрямок** залучає засоби притаманні автентичній традиції (фольклорному музикуванні із збереженням збереження і культивування певних регіонально-характерних ознак, а також музичного мистецтва, яке включає традиції і жанрові різновиди зумовлені культурними запитами і потребами відповідного соціального середовища), але послуговується при цьому відносно вдосконаленим інструментарієм, що зумовлено потребами масового колективного музикування. Це зумовлює потребу професіоналізації музично-виконавської підготовки, яка в подальшому приводить до виникнення осередків професійних форм освіти (оволодіння нотною грамотою, створення партитурних записів, кількісна і темброва стабілізація інструментарію, утворення оркестрових груп). У основу процесу діяльності аматорських колективів покладено поєднання принципів фінансування та зумовленої громадської активності, мету національного самоствердження та мистецького розвитку як учасників

виконавського процесу (організаторів, композиторів, диригентів, виконавців – членів колективів), так і слухацької аудиторії. Аматорські колективи формуються на підставах самоврядування, а участь у них окремих учасників є дповненням до їх основного виду професійної діяльності.

**Професійно-академічний напрямок** характеризується використанням конструктивно-вдосконаленого уніфікованого інструментарію, і відповідно, видозміненими тембральними, функційністю інструментарію та ансамблево-гуртовими характеристиками звучання, (нерідко змодельованого за аналогією з академічними ансамблево-окрестровими засадами із застосуванням іноетнічних інструментів, жанрів, способів розвитку, засобів виразовості), діяльністю фахово підготованих високотехнічних виконавців, наявністю полінаціонального та стильово різноманітного репертуару, зафіксованого писемним способом, високого рівня індивідуалізації, для професійних та учбових колективів обов'язковим є наявність принципу фінансування. Фольклорний матеріал функціонує у вторинних формах відтворення (у якості фольклоризму).

**Самодіяльність** – масовий та різновекторний напрямок, який виник на основі традицій аматорського музикування у радянську добу і був покликаний замінити як аматорство так і автентичну традицію, у якості форми непрофесійної творчості, змістом якої є освоєння художньої культури шляхом безпосередньої участі в процесі ідеологічно керованого складання і виконання творів, наділених зовнішньо-етнографічним регіональним колоритом (“свідома мистецька творчість народних мас”). Це зумовлювало сприяння вивченню місцевого фольклору, стимулювання аматорської композиторської творчості, залучення усього кращого, що було напрацьовано місцевою традицією автентичного, самодіяльного та академічного мистецтва у доступному для масового непрофесійного виконавства вигляді і адресованому найширшим слухацьким колам. Самодіяльних рух – керований, плановий і звітно-контрольований процес у якому певну питому частку складають власне аматорські за своїм змістом та

автентичні колективи, іншу представляють професійні фахівці вказаної галузі, які працюють на фіксованих посадах з державним фінансуванням.

Виходячи з наведених дефініцій, у дослідженні здійснена спроба виявити визначальні тенденції у цій сфері виконавської діяльності та стильові особливості, зумовлені традиціями музикування, специфікою освіти тощо. У добу Незалежності відбувається поступове відновлення питомої інфраструктури аматорських і автентичних виконавських традицій, як протидія деструктивним процесам у модифікації “етнокультурного змісту” колективного народно-інструментального виконавства, яка відбулася внаслідок насадження соціально-культурних стереотипів.

Багаті традиції ансамблевого народно-інструментального виконавства західноукраїнського регіону формувались протягом своєї історії у кожному з наведених напрямків і тому увесь комплекс їх художньо-творчих, виконавсько-технічних, педагогічно-освітніх, органологічно-конструктивних напрацювань, досягнень, здобутків зумовлює національну, полікультурну і регіонально-етнічну неповторність феномену народно-інструментального музикування у контексті музичної культури України.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України. – К., 2005. – 104 с.
2. Актуальні проблеми відродження та розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. – К., 1995. – 100 с.
3. Актуальні проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. – К., 1998. – 98 с.
4. *Алексеев Э.* Фольклор в контексте современной культуры / Э.Алексеев. – М., 1988. – 240 с
5. *Антонович М.* Дмитро Котко в Малій Духовній семінарії у Львові / М.Антонович // Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.- упоряд. С. Стельмашук. – Дрогобич: Відродження, 2000. – с. 64-72.
6. *Архімович Л., /Л. Архімович, М. Гордійчук, М. Лисенко.* – К., 1992. – 348 с.
7. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс / Б.Асафьев. – Л., 1971. – 376 с.
8. *Бабич М.* Інструментальна музика Рівненського Полісся / М. Бабич // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Вип. II. – Рівне, 2002. – С. 89-94.
9. *Балагури Э. А.* К вопросу о заселении южной части Украинских Карпат в древности / Э. А. Балагури, И. М. Гранчак // Культура і побут населення Українських Карпат. – Ужгород, 1973. – С. 320-334.
10. *Банин А. К.В.* Квитка – выдающийся советский фольклорист-музыковед / А. Банин // Памяти К. Квитки. – М., 1983. – С. 3-23.
11. *Банин А.* Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. – М., 1997. – 248 с.
12. *Баран Т. М.* V-й світовий конгрес цимбалістів у Молдові / Т. М. Баран // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 4. – С. 141-143.

13. *Баран Т. М.* Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи : дис... канд. мистецтвознавства : 17. 00. 03 / Тарас Михайлович Баран. – К., 2003. – 197 с.
14. *Баран Т.М.* Світ цимбалів / Т. Баран – Львів : Світ, 1999. – 88 с.
15. *Барвінський В.* Огляд історії української музики / Барвінський В. // Історія української культури. – Львів: вид. І. Тиктора, 1937. – Зшиток XV. – С. 67- 69.
16. *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов / Б. Барток – М.: Музыка, 1966. – 80 с.
17. *Безугла Р. І.* “Музичний інструмент” в культурному контексті (трансформація функцій, еволюція типу музичної творчості) на прикладі баянного мистецтва / Р. І. Безугла // Питання культурології. – К. : КНУКіМ, 2003. – Вип. 19. – С. 167-179.
18. *Безугла Р. І.* Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Р. І. Безугла– К., 2004. – с. 21.
19. *Безугла Р. І.* Баянне мистецтво на теренах культури України / Р.І.Безугла // Питання культурології. – К.: КНУКіМ, 2000. – Вип.16. – С. 177–182.
20. *Безугла Р. І.* Вітчизняне баянне мистецтво в соціокультурному контексті 90-х років ХХ століття / Р. І. Безугла // Питання культурології. – К. : КНУКіМ, 2001. – Вип. 17. – С. 127-133.
21. *Безугла Р. І.* Вітчизняне баянне мистецтво в соціокультурному контексті музичної культури 80-х років ХХ століття / Р. І. Безугла // Культура і мистецтво в сучасному світі : наукові записки КНУКіМ. – К. : КНУКіМ, 2001. – Вип. 2. – С. 124-129.
22. *Безугла Р. І.* Ретроспективний аналіз розвитку українського баянного мистецтва / Р. І. Безугла // Вісник КНУКіМ : зб. наук. праць. – К. : КНУКіМ, 2001. – Вип. 5. – С. 27-32.

23. *Безугла Р. І.* Український баянний інструменталізм у соціокультурному контексті 50-70-х років ХХ століття / Р. І. Безугла // Вісник КНУКіМ : зб. наук. праць. – К. : КНУКіМ, 2002. – Вип. 6. – С. 12-19.
24. *Беларуская народная інструментальная музыка / Фоназапісы, нотацыя, редаганне і сістэматызацыя найгрышау, уступны артыкул, навуковы каментарый, і наказальнікі Н. Дз. Назінай.* – Мінск. : Наука и техника, 1989. – 656 с.
25. *Белявский Л.* Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений / Л. Белявский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М. : Советский композитор, 1987. – Ч. I. – С. 106 – 115.
26. *Бенч-Шокало О.* Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. / О. Бенч-Шокало. – К. : Ред. ж-лу “Український Світ”, 2002. – 433 с.
27. *Березин Б.* Художественное творчество масс – важная часть духовной культуры общества / Б. Березин, С. Косолапов // Коммунист. – 1973. – № 17. – С. 80.
28. *Белікова В.* Музичне виконавство та інтеграційні процеси в суспільстві / В. Белікова // Культуротворча парадигма українського націєтворення. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 52-61
29. *Благовещенский И. Л.* Заметки о народной инструментальной музыке / И. Л. Благовещенский // Музыкальная фольклористика – М. : Советский композитор, 1986. – Вып. 3. – С. 279-288.
30. *Блок В. М.* Оркестр русских народных инструментов / В. М. Блок – М. : Музыка, 1986. – 79 с.
31. *Бобечко О.* Перші жінки-бандуристки України / О. Бобечко // Наукові записки. – Тернопіль ; Київ : ТНПУ ім. В. Гнатюка, НМАУ ім. П. Чайковського, 2006. – № 1 (16). – С. 7-11. – (Серія: Мистецтвознавство).

32. *Бобинський Я.* Трансформація церковних колядок під впливом народно-пісенної традиції / Я. Бобинський // Традиційна музика Карпат : християнські звичаї та обряди. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 43-51.
33. *Богдан-Ігор Антонич.* Поезії / Богдан-Ігор Антонич. // Бібліотека поета. – Київ: Радянський письменник, 1989. – 456 с.
34. *Богданова О. В.* Лірницька традиція в контексті української духовної культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. В. Богданова. – К., 2002. – 20 с.
35. *Бойківщина* // Матеріали наук. експ. 1997 р. в зону будівництва водосховища на р. Стрий. / Нотація М. В. Мишанича. – Львів, 1980. – Т. 5, ч. 3. – 238 с.
36. *Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження.* – К., 1983. – 304 с.
37. *Бойчук В.* Ой, музики файно грають / В. Бойчук // Закарпатська Гуцульщина. Нариси про народну творчість Рахівщини / укл. Шип А. М. – Ужгород, 1993. – С. 26-28.
38. *Бортник Є.* Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України / Є. Бортник. – Х., 1974. – 57 с.
39. *Бортник Є.* Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному/ Є. Бортник // Музична Харківщина. – Харків, 1992. – С. 191-206.
40. *Бугаєвич І.* Капела бандуристів “Карпати” / І. Бугаєвич, О. Вітенко // Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмашук. – Дрогобич: Відродження, 2000. – С. 88-89.
41. *Булда М.* Львівська баянна школа та її вплив на композиторську творчість Віктора Власова / М. Булда // Львівська баянна школа та її видатні представники. – Дрогобич, 2005. – С. 12-19
42. *Булик З.В.* Народні музичні інструменти / З.В. Булик, Г. Дем’ян // Бойківщина. – К., 1983. – С. 265-269.



43. Булик З. В. Назви народних музичних інструментів та їх деталей в мові населення Українських Карпат (Бойківщина, Гуцульщина) / З. В. Булик // Культура і побут населення Українських Карпат. – Ужгород : Закарпатська обласна друкарня, 1973. – С. 116–125.
44. Бурак М. Традиційне і сучасне в практиці самодіяльних інструментальних колективів Буковини / М. Бурак // НТЕ. – 1979. – № 2. – С. 68-72.
45. Бушак С. Українські ландшафти у репертуарі кобзарів та лірників / С. Бушак, Т. Компаніченко // Ландшафти і сучасність. – Київ ; Вінниця, 2005. – С. 206-212.
46. Василенко З. І. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка / З. І. Василенко. – К. : Наукова думка, 1972. – 106 с.
47. Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты / К. А. Вертков. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
48. Весілля: у 2 кн. / [ Упор. М. Шубравська, О. Правдюк]. – Кн. 2. – К., 1970. – С. 85.
49. Власов В. Оригінальний репертуар оркестру народних інструментів як фактор визначення специфіки жанру / В. Власов // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України. – К., 2005. – С. 92-96.
50. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля : проблема еволюції традиційних форм музикування : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Б. О. Водяний. – Л., 1994. – 24 с.
51. Водяний Б. О. Еволюція складу традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля / Б. О. Водяний. – Л., 1991. – С. 45-47.
52. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. “Музичне мистецтво” / Богдан Остапович Водяний. – К., 1994. – 238 с.

53. *Водяний Б. О.* Народні музичні інструменти в традиційній культурі Західного Поділля / Б. О. Водяний // Традиційна народна музична культура Західного Поділля. – Тернопіль, 2001. – С. 65-66.
54. *Волицька І.* Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ – поч. ХХ ст. / І. Волицька. – К., 1992. – С. 78.
55. *Воропай О.* Звичаї нашого народу: етнографічний нарис: [в 2 т.] / О. Воропай. – К. : МВП “Оберіг”, – Т. 1. – 1991. – 456 с.
56. *Воропай О.* Звичаї нашого народу: етнографічний нарис: [в 2-х т.] / О. Воропай. – К. : МВП “Оберіг”, – Т. 2. – 1991. – 448 с.
57. *Гайденко А.* Цимбаліст Георгій Агратіна / А. Гайденко // М. А. Давидов Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – С. 265-266.
58. *Гамкало І.* Інструментальна музика / І. Гамкало, В. Гуцал, С. Фартушна // Музика. – 1977. – № 3. – С. 1-3.
59. *Гарасимчук Р.* Художня самодіяльність Львівської області / Р. Гарасимчук // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959. – С. 122-129.
60. *Гаркава М.* Які барви, яка самобутність / М. Гаркава // Соціалістична культура. – 1973. – № 5. – С. 20-21
61. *Гнатюк В.* Переднє слово до збірника “Коломийки” / В. Гнатюк // Вибрані статті про народну творчість. – К. : Наукова думка, 1966. – С. 151–172.
62. *Горбатюк О.* Фольклорно-етнографічні ансамблі музика / О. Горбатюк // Музика. – 1977. – № 3. – С. 3
63. *Гордельянов І.* Дрогобицьке музичне училище ім. В. Барвінського / І. Гордельянов // М. А. Давидов Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) : підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – С. 357-360.

64. *Гордійчук М.* Народні інструменти / М. Гордійчук, Н. Якименко // ІУМ. – Т. 1. – С. 99-109.
65. *Городенко Л.* Автографи визнання / Л. Городенко // Гуцульський край. – 1999. – 24 липня.
66. *Городенко М.* Скрипка грає – серце має. / Л. Городенко // Галичина. – 1999. – 18 вересня.
67. *Горячева І.* Жанрова класифікація української традиційної інструментальної музики / І. Горячева // Народна творчість та етнографія. – 1985. – № 3. – С. 63-69.
68. *Гошовський В. Й.* “...Біографічний етюд” / В. Й. Гошовський // Пам’яті Володимира Гошовського. 1922–1996 : зб. статей та матеріалів / [упоряд. В. Пасічник] ; НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника. – Львів, 2006. – С. 7–18.
69. *Гошовський В. Й.* Були колись літа / В. Гошовський // Професійна музична культура Закарпаття : етапи становлення / упор., передмова, примітки Л. Мокану). – Ужгород : Карпати, 2005. – С. 360–413.
70. *Гошовський В. И.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению/ В. И. Гошовский. – М., 1971. – 304 с.
71. *Грица С. Й.* [Вступ до збірки] / С. Й. Грица // Украинские народные наигрыши / сост. В. Гуцал. – М. : Музыка, 1986. – 128 с.
72. *Грица С. Й.* Ендогенна природа фольклору / С. Й. Грица. // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 7-8. – С. 62-80.
73. *Грица С. Й.* Зв’язок української епічної традиції з давньоруською / С. Й. Грица // Трансмісія фольклорної традиції. – Тернопіль, 2002. – С.101-120.
74. *Грица С. Й.* Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору / С. Й. Грица // Трансмісія фольклорної традиції. – Тернопіль, 2002. – С. 40-51.
75. *Грица С. Й.* Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К., 1979. – 248 с.

- 76.Грица С. Й. Музичний фольклор з погляду етногенезу / С. Й. Грица // Трансмісія фольклорної традиції. – Тернопіль, 2002. – С. 32-51.
- 77.Грица С. Й. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості / С. Й. Грица // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 5. – С. 3 – 9.
- 78.Грица С.Й. Семантика народного мелосу і конкретне середовище його побутування / С. Й. Грица // Фольклор у просторі і часі. – Тернопіль, 2000. – С. 9-21.
- 79.Грица С.Й. Соціологічний напрямок в етномузикології / С. Й. Грица // Трансмісія фольклорної традиції. – Тернопіль, 2002. – С. 81-100.
- 80.Грица С. Й. Становлення і розвиток наукової думки про народну творчість / С. Й. Грица // Українська художня культура. – К., 1996. – С. 32 – 52.
- 81.Грица С. Й. Філарет Михайлович Колесса / С. Й. Грица – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 112 с.
- 82.Грица С. Й. Функції словесної та музичної мови в ситуації міжетнічних контактів / С. Й. Грица // Трансмісія фольклорної традиції. – Тернопіль, 2002. – С. 51-81.
- 83.Грица С. Й. Функціональний багаторівневий аналіз народної творчості / С. Й. Грица // Фольклор у просторі та часі. – Тернопіль, 2000. – С. 52-60.
- 84.Грица С. Й. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України / С. Й. Грица // Трансмісія фольклорної традиції. – Тернопіль, 2002. – С. 7-32.
- 85.Грица С. Й. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості” / С. Й. Грица // Трансмісія фольклорної традиції. – Тернопіль, 2002. – С.205-217.

86. *Грица С. Й.* Функції словесної і музичної мови у ситуації міжетнічних контактів / С. Й. Грица // Трансмiсія фольклорної традиції. – Тернопiль, 2002. – С. 51-67.
87. *Грица С. Й.* Фольклор і сучасний світ контактів / С. Й. Грица // Трансмiсія фольклорної традиції.– Тернопiль, 2002. – С.217–225
88. *Грица С. Й.* Фольклорні огляди свiдчать / С. Грица, I. Мойсеев // Музика. – 1983. – № 5. – С. 6-7.
89. *Грiнченко М.* Українська народна інструментальна музика / М. Грiнченко // Вибране. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної лiтератури УРСР, 1959. – С. 55-103.
90. *Гуляєва Н.* Деякі проблеми вивчення пастiвницької інструментальної культури Закарпаття (на прикладі інструментарію групи аерофонів) / Н.Гуляєва // Молоді музикознавці України. – К., 2005. – С. 127-135.
91. *Гуляєва Н.* До питання про рудименти музичної архаїки в аерофонiчній музиці Закарпаття / Н.Гуляєва // Київське музикознавство. – Вип. 19. – С. 127 – 135.
92. *Гуменний С.* Вміст і зміст соромiцького елемента в українському танцювально-приспiвковому фольклорі. Ерос, етос, рекреація / С. Гуменний. – К., 2003. – Рукопис. – 26 с.
93. *Гуменюк А. I.* Народне хореографiчне мистецтво України / А. I. Гуменюк. – К. : АН УРСР, 1963. – 236 с.
94. *Гуменюк А. I.* Українські народні музичні інструменти / А. I. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1967. – 244 с.
95. *Гуменюк А. I.* Як організувати оркестр українських народних інструментів / А. I. Гуменюк // Соціалістична культура. – 1958. – № 2. – С. 40-41
96. *Гусак Р. Д.* Весiльні інструментальні капели Подiльського Приднiстров'я. – Джерела формування традиції / Р.Д. Гусак. – К.,1995. – С. 108-115.

97. Гусак Р. Д. Весільні інструментальні капели Подільського Придністров'я: джерела формування традиції / Р. Д. Гусак // Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії. – К., 1995. – С. 108-115
98. Гусак Р. Д. Керамічний свистунець в Україні / Р. Д. Гусак // Проблеми етномузикології: збірник наукових праць. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 180-198.
99. Гусак Р. Д. Традиційна весільна інструментальна музика Поділля / Р. Д. Гусак // Всеукраїнська науково-теоретична конференція [“Проблеми розвитку художньої культури”]. – К., 1994. – С. 202-204.
100. Гусев В. Е. Проблемы фольклора в истории эстетики / В. Е. Гусев. – Л. : Наука, 1963. – 205 с.
101. Гусев В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л. : Наука, 1967. – 319 с.
102. Гуцал В. О. Грає оркестр українських народних інструментів / В. О. Гуцал – К. : Мистецтво, 1978. – 168 с.
103. Грашпарівський І. Гуцульська коляда в Америці / І. Грашпарівський // Верховинські вісті : народний часопис Верховинського району. – 2009. – № 3 (6690). – 18 січня. – С. 3-4.
104. Давидов М. А. Київська академічна школа академічного народно-інструментального мистецтва / М. А. Давидов – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – 223 с.
105. Давидов М. А. Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми) / М. А. Давидов // Проблеми етномузикології. – К., 2004. – Вип. 2. – С. 74-79.
106. Давидов М. А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. / М. А. Давидов. – К., 1998
107. Давидов М. А. Тенденції розвитку народно-інструментального мистецтва / М. А. Давидов // Музика. – 1981. – № 5. – С. 24-25.

108. *Давидов М.А.* Народні музичні інструменти України в період національного відродження / М. А. Давидов // Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. – К., 1998.
109. *Давидов М. А.* Українське струнно–щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження і розвитку / М. А. Давидов // Музикознавчі студії : зб. статей – Вінниця, 2006. – Вип. 11. – С. 50–58.
110. *Дейнега В.* До проблеми українського народно-оркестрового виконавства / В. Дейнега // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України. – К. : Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 27-35.
111. *Дейнега В.* Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів / В. Дейнега // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 8. – С. 119–129. – [Музичне виконавство].
112. *Демочко К.М.* Мистецька буковина : нариси з минулого / К. М. Демочко. – К. : Мистецтво, 1968. – 176 с.
113. *Деревянченко Е.* Неофольклоризм: к проблеме диалога художественных систем / Е. Деревянченко // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. – Донецьк : Юго-Восток, 2004. – Вип. 4. – С. 60–68.
114. *Дика Н.О.* Камерно–інструментальний ансамбль в Україні: творчість і виконавство (60-80 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “ Музичне мистецтво” / Н. О. Дика. – К., 2001. – 19 с.
115. *Димченко С.* Оркестр народний. А музика?.. / С. Димченко, С. Марков // Музика. – 1987. – № 4. – С. 23-24.

116. Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмащук. – Дрогобич : Відродження, 2000. – 336.
117. *Добрянська Л.* Ярослав Шуст – етномузиколог / Л. Добрянська // Вісник Львівського університету. – Л. : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2006. – Вип. 37. – С. 288-299. – [Серія: філологія].
118. *Долгов М.* Олексій Нирко і його послідовники в Україні та Криму / М.Долгов // Проблеми педагогіки мистецтва. Серія : Кобзарське мистецтво. – 3б. статей. – Вип. 2. – Ялта : РВВ РВНЗ КГУ – С. 45-47.
119. *Дорогих Л.* Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини ХІХ ст.): автореф. дис. на здобуття ступеня канд. історичних наук /Л. Дорогих. – К., 1998. – 18 с.
120. *Дорогих Л.* Аматорське мистецтво як феномен культури / Л. Дорогих // Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова: Соціально-гуманітарні дисципліни: Актуальні проблеми сучасної культурології. – К., 1998. – С 44- 47.
121. *Дорогих Л.* Самодеятельное художественное творчество в СССР / Л. Дорогих. – К., 1989. – 54 с.
122. *Дорогих Л.* Художнє аматорство як елемент повсякденного життя і побуту населення України у другій половині ХІХ ст. /Л. Дорогих // Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова: Соціально-гуманітарні дисципліни : Актуальні проблеми сучасної культурології. – К., 1998. – С. 23 – 27.
123. *Дорогих Л.* Художнє аматорство як культурне явище /Л. Дорогих // Соціально-гуманітарна освіта України та шляхи її розбудови: матеріали Всеукраїнської наради завідуючих кафедрами соціально-гуманітарних дисциплін. – К., 1997. – С. 163-165.
124. *Дражниця Л.* Джерела музикування / Л. Дражниця // Музика. – 1983. – № 6. – С. 20-21



125. *Дрозда П.В.* Концертно-виконавська діяльність оркестру “Аркан” в контексті розвитку українського народно-інструментального мистецтва / П.В. Дрозда // Культуротворча парадигма українського націстворення : збірник наукових статей. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – С. 192-199.
126. *Дрозда П. В.* Деякі особливості фольклорної інструментальної традиції Західної України у першій третині ХХ ст. / П. В. Дрозда // Студії музикознавчі. – К. : ІМФЕ, 2008. – № 2. – С. 65-67.
127. *Дрозда П. В.* До проблеми сучасного стану народно-інструментального колективного музикування / П. В. Дрозда // Теорія і практика матеріально-художньої культури : збірник матеріалів. – Харків : ХДАДМ, 2006. – 88 с.
128. *Дудка Г.* Михайло Мокану / Г. Дудка // Закарпатська Гуцульщина. Нариси про народну творчість Рахівщини / уклад. Шип А. М. – Ужгород, 1993. – С. 24-25.
129. *Дутчак В. Г.* З історії бандурного мистецтва на Прикарпатті / В. Г. Дутчак // “Без пісень нема життя” / До 40-річчя ПНУ ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 57-62.
130. *Дутчак В. Г.* Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: дис...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Віолетта Григорівна Дутчак. – К., 1996. – 24 с.
131. *Душний А.І.* Композиторська спадщина Анатолія Онуфрієнка (Методико-виконавський зріз) / А. Душний // Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. матеріалів міжнародної науково–практичної конференції (Львів, ЛДМА ім. М. Лисенка, 10.04.06) / ред. – упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 41 – 45.
132. *Душний А. І.* Оркестр народних інструментів на перехресті шляхів академічного виконавського сьогодення / А. Душний // Академічне

- мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – С. 78-87.
133. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості: Пісні, прислів'я, загадки, скоромовки. – К.: Веселка, 1989. – 606 с.
134. *Зелінський О. С.* Мирослав Корчинський / О. С. Зелінський // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – С. 306-307.
135. *Земцовский И. И.* Музыкальный инструмент и музыкальное мышление / И. И. Земцовский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : Сборник статей и материалов. – М. : Советский композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 125 – 131.
136. *Земцовский И. И.* Сельская хоровая самодеятельность и фольклор / И. И. Земцовский // Проблемы музыкальной самодеятельности. – М. ; Л. : Музгиз, 1965. – С. 80
137. *Иваницкий А.И.* Скрипач из Бессарабии / А. Иваницкий // Вопросы инструментоведения. – СПб., 1997. – Вып. 3. – С. 117-119.
138. *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: учебн. пособие для музыкальных вузов и училищ / М.И.Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
139. *Имханицкий М. И.* Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции: автореф. дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения : спец. 17. 00. 03. “Музыкальное искусство ” / М. И. Имханицкий. – К., 1989. – 33 с.
140. *Иваницкий А. І.* Історична Хотинщина / А. І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2007. – 576 с.
141. *Иваницкий А.І.* Софія Йосипівна Грица. Творчий портрет / А. І. Іваницький. – Тернопіль, 2002. – 44 с.

142. *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика / А. І. Іваницький. – К. : Заповіт, 1997. – 392 с.
143. *Іваницький А. І.* Українська народна музична творчість / А. І. Іваницький. – К. : Музична Україна, 1990. – 336 с.
144. *Іваницький А. І.* Українське етноінструментознавство в другій половині ХХ століття / А. І. Іваницький // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції [Актуальні нарядки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва України]. – К., 1995. – С. 26-28.
145. *Іванов Є.* Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17. 00. 02. – К., 1995. – 17 с.
146. *Іванов П. І.* Оркестр українських народних інструментів / П. І. Іванов – К. : Музична Україна, 1981. – 110 с.
147. *Іванов П. І.* Піонери важливої справи / П. І. Іванов // НТЕ. – 1968. – № 3. – С. 76-79.
148. *Ізденська-Новіцька М.* Аматорська музична культура Західного Поділля 20-30-х років ХХ століття / М. Ізденська-Новіцька // Наукові записки. – Тернопіль, 1999. – № 2 (3). – С. 75-79. – (Серія: Мистецтвознавство).
149. *Ільченко О. О.* Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності / О. О. Ільченко. – К. : Київ. держ. ін-т культури, 1994. – 115 с.
150. *Ільченко О.О.* Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства: дис. ... доктора мистецтвознавства / Олександр Олександрович Ільченко . – К., 1996. – 389 с.
151. Інструментальна музика / [упорядк., вст. ст. та прим. А. Гуменюка]. – К., 1972. – 488 с.
152. Історія виконавства на народних інструментах: (Українська академічна школа): [підручник для вищих навчальних закладів

- культури і мистецтв. I-IV рівні акредитації]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 418 с.
153. *Квитка К.К.* К изучению украинской народной инструментальной музыки / К.К.Квитка // Избр. труды в 2т. – М., 1973. – Т. 2. – С. 251-278.
154. *Квитка К.К.* Максимович і Аляб'єв в історії збирання українських мелодій / К.К.Квитка // Первісне громадянство та його пережитки на Україні : зб. іст.-філол. відділу УАН. – К., 1928. – № 12. – Вип. 1. №13. – С. 119-144.
155. *Квитка К. К.* Несколько слов о русском гудке / К. К. Квитка // Избр. труды : в 2 т. – М., 1973. – Т. 2. – С. 206 – 217.
156. *Квитка К. К.* Парная флейта / К.К.Квитка // Избр. труды : в 2 т. – М., 1973. – Т. 2. – С. 218 – 250.
157. *Квитка К. К.* Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (программа для исследования их деятельности и быта) / К. К. Квитка // Избр. труды: в 2 т. – М., 1973. – Т. 2. – С. 279-326.
158. *Квитка К. К.* Філярет Колесса / К.К.Квітка // Родина Колесів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ – ХХ століття. – Львів, 2005. – С. 34 – 46.
159. *Квитка К. К.* Фольклористична спадщина Миколи Лисенка / К.К.Квітка // Вибрані статті : [у 2 ч.]. – Ч. II. – К., 1986. – С. 3-77.
160. *Квитка-Основ'яненко Г. Ф.* Салдацький партрет. Латинська побрехенька, по-нашому розказана / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко// Зібрання творів: [у 7 т. ]. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 3 : Прозові твори. – С. 7-20.
161. *Кисіль В.* Інструментальний фольклор Херсонщини. Скрипаль Микола Славич / В. Кисіль. – Херсон: Обласний центр відродження національної культури, лабораторія по вивченню регіонального історико-культурного типу, ХДП ім. Крупської, 1994. – 31 с.

162. *Кияновська Л.О.* Лицар бандури. До 80-річчя Василя Герасименка / Л.О. Кияновська. – Львів : ТеРус, 2007. – 60 с.
163. *Клим Л.* Чарівна сопілка, скрипка та цимбали так іще ніколи весело не грали! / Л. Клим // Верховинські вісті: народний часопис Верховинського району. – № 49 (6684). – 2008. – С. 1, 7-9.
164. Книгозбірня Філарета Колесси: каталог / [упор. О. Є. Мельник-Гнатишин]. – Л., 1995. – 120 с.
165. *Коблова Г.* Молоді сопілкарі Ровенщини / Г. Коблова // Музика. – 1983. – № 6. – С. 21-22
166. *Ковальчук Д.* Кобзарство в церковно-релігійній традиції українського народу / Д. Ковальчук // Проблеми педагогіки мистецтва. Серія: Кобзарське мистецтво : зб. статей: Вип. 2. – Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2007. – С. 76-79.
167. *Колесса Ф.* (1871-1947): бібліографічний покажчик праць і критичної літератури / [упор. М. Мороз; відп. ред. і авт. передмови С.Грица]. – Львів, 1992.
168. *Колесса Ф.* Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – К., 1970. – 592 с.
169. Коломийки / [упоряд., передм. і прим. Н. С. Шумада; Нот. матеріал упоряд. З. М. Василенко]. – К.: Радянський письменник, 1969. – 604 с.
170. *Комаренко В. А.* Український оркестр народних інструментів. Досвід роботи з самодіяльним українським оркестром народних інструментів села Наталине, Красноградського району Харківської області / В. А. Комаренко. – К.: Держвидав. образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1960. – 82 с.
171. *Котляревський І. А.* Музично-теоретична україністика / І. А. Котляревський // Українське музикознавство : Музична україністика в контексті світової культури : науково-методичний збірник. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28 – С. 9–12.

172. *Котюк Б.* Музиканти весільних капел космацької традиції Б.Котюк // Друга конференція дослідників народної музики червоно-руських (галицько-водимирських) земель: Польові дослідження / [ред.-упоряд. Б. С. Луканюк]. – Львів : Вид, 1991. – С. 28-39.
173. *Коцюбинський М.* Тіні забутих предків / Михайло Коцюбинський // [твори: в 2 т.] – К.: Наукова думка, 1988. – Т 2: Повісті та оповідання (1907-1912). Статті та нариси. – 496 с. – (серія: Бібліотека Української літератури. Дожовтнева українська література).
174. *Кравець М.* Вклад В. О. Шухевича у вивчення культури і побуту карпатського населення /М. Кравець // Культура і побут населення Українських Карпат. – Ужгород, 1973. – С. 122-126.
175. *Крицкалюк С.* “Косівські візерунки” розцвіли в Польщі / С. Крицкалюк // Гуцульський край. – 1999. – 2 липня. – С. 4.
176. *Кудрик Б.* Огляд історії української церковної музики. / [упоряд., автор передм. і комент. Ю. Ясіновський] / Б. Кудрик. – Львів: Ін-т Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – Вип. 1. – 127 с. – (Серія: Історія Української музики. Дослідження).
177. *Кужелєв Д.О.* Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.: дис.канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Дмитро Олександрович Кужелєв. – К., 2002. – 204 с.
178. *Кужелєв Д.О.* Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури ” / Д. О. Кужелєв – К., 2002 – 20 с.
179. *Культура і побут населення Українських Карпат.* – Ужгород, 1973. – С. 60-65.
180. *Кушлик Л. М.* Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині / Л. М. Кушлик // Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди. До 2000-річчя Різдва Христового. – Івано-Франківськ ; Львів, 2000. – С. 54-60

181. *Кушлик Л. М.* Новознайдені музичні інструменти на Бойківщині / Л. М. Кушлик // Традиційна народна музична культура Бойківщини : зб. ст. і матеріалів. – Дрогобич : Науково-культурологічне товариство “Бойківщина”, 1996. – Вип. II. – С. 41-46.
182. *Кушлик Л. М.* Основні способи гри на традиційних дитячих інструментах / Л. М. Кушлик // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді. – Тернопіль, 2000. – С. 15-22.
183. *Кушлик Л. Н.* Традиционные и модернизированные народные музыкальные инструменты в современной культуре / Л. Н. Кушлик // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. – СПб., 1999. – С. 45-48
184. *Кушлик Л. М.* Українські народні музичні інструменти в театральних формах народномузичної творчості / Л. М. Кушлик // Музика та дія в традиційному фольклорі. – Л., 2001. – С. 87-93.
185. *Кушпет В. Г.* Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. Ткаченка, торбан Ф. Відорта / В. Г. Кушпет. – К., 1997. – 148 с.
186. *Кушпет В. Г.* Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) : Наукове видання. / В. Г. Кушпет. – К. : Темпора, 2007. – 592 с.
187. *Латенко В.* Домра для наймолодших / В. Латенко // Соціалістична культура. – 1969. – № 4. – С. 30-31
188. *Лисенко М. В.* Про народну пісню і про народність в музиці / М. В. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1955. – 68 с.
189. *Лисенко М. В.* Народні музичні інструменти на Україні / М. В. Лисенко – К. : Мистецтво, 1955. – 64 с.
190. *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень у виконанні кобзаря Вересая / М. В. Лисенко – К. : Муз. Україна, 1978. – 95 с.

191. *Лисенко-Дністровський М.* Цимбали / М. Лисенко-Дністровський // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 5. – С. 54-55.
192. *Лысенко М.В.* Пути формирования и развития ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения : спец. 17. 00. 03. – “Музыкальное искусство ” / М. В. Лысенко. – Ленинград, 1977. – 11 с.
193. *Лісняк І.* Функції бандури у камерних ансамблях мішаного складу (культурознавчий аспект) / І. Лісняк // Наук. записки. – Тернопіль, 2006. – № 1 (16). – С. 49-55. – (Серія: Мистецтвознавство).
194. *Логойда В.* Громадянські свята Радянського Закарпаття і подолання релігійних пережитків / В. Логойда // Матеріали республіканської наукової конференції. [Культура і побут населення Українських Карпат]. – Ужгород: Закарпатська обласна друкарня, 1973. – С. 60-65.
195. *Лошков Ю. І.* “Симфонізація” оркестрів народних інструментів – минуле та сучасність / Ю.І. Лошков // Пошуки взаємодії сучасної педагогіки, мистецтва та освіти. – К., 1997. – С. 37-42
196. *Лошков Ю. І.* Оркестр народних інструментів як засіб культурно-просвітньої діяльності / Ю. І. Лошков // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України. – К., 2005. – С. 14-27
197. *Лошков Ю.І.* Творчість В.А.Комаренка і народно-інструментальне виконавство у Слобідській Україні (перша половина ХХ століття) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Юрій Іванович Лошков. – Х., 2000. – 205 с.
198. *Луканюк Б. С.* Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині / Б. С. Луканюк // Родовід. – 1995. – Ч. 11. – С. 15-19.
199. *Луканюк Б. С.* Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей / Б. С. Луканюк // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Вип. IV. – С. 19-45.



200. *Луканюк Б. С.* Ходовицька збірка Івана Колесси / Б. С. Луканюк // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ – ХХ століття. – Львів, 2005. – С. 261-290.
201. *Луканюк Б. С.* Музичні жанри та форми питомої народновокальної творчості бойків (спроба типології) / Б. С. Луканюк, М. В Мишанич. // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Турка : Б. в., 1992. – Вип. 1. – С. 6 – 9.
202. *Людкевич С. П.* Виступ хору Котка / С. П. Людкевич // Діло. – 1937. – Ч. 272.
203. *Людкевич С. П.* Два причинки до питання розвитку звукообразності / С. П. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи : [у 2 т.]. – Львів : М. Коць, 1999 – Т. 1. – С. 62-150. – (Серія: Історія української музики. Вип. 5).
204. *Людкевич С. П.* Рефлексії з нагоди “фестивалю трубних оркестрів” у Львові”/ С. П. Людкевич // Діло. – 1937. – Ч. 302. – Львів : М. Коць, 1999. – Т. 1. – С. 385-388. – (серія: Історія української музики. Вип. 5).
205. *Ляшенко І. Ф.* Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти / І. Ф. Ляшенко // Українське музикознавство : наук. методичний зб. – К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1998. – Вип. 28. – С. 3-8.
206. *Мазепа Л. З.* Документальні пам’ятки про Музичне братство у Львові ХVІ- ХVІІ ст. / Л. З. Мазепа // Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка : Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVІ. – С. 199- 222.
207. *Мазепа Л. З.* Шлях до музичної Академії у Львові [у 2 т.] / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. – Львів: СПОЛОМ, 2003. – Т. 1. – 288 с.
208. *Максим’юк Я.* Доки ходять колядники, доти цвістиме наш край / Я. Максим’юк // Верховинські вісті : народний часопис Верховинського району. – 2009. – № 3 (6690). – 18 січня. – С. 3.

209. *Марко Черемшина*. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи. / Марко Черемшина. // Бібліотека Української літератури. Дожовтнева українська література. – К. : Наукова думка. – 1987. – 446 с.
210. *Маркович Г.* Актуальний посібник (Відгук на монографію-бірник Михайла Хая “Музика Бойківщини”. – К., 2002) / Г. Маркович // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Львів, 2003. – С. 135-139.
211. *Марцинковський С. Л.* Концертна практика: проблеми і розвиток /С. Л. Марцинковський // Музика. – 1980. – С. 19.
212. *Марцинковський С. Л.* Яким бути оркестрові? / С. Марцинковський // Музика. – 1982. – № 2. – С. 13-14.
213. *Матвеев Н.* Як проста трубка стає чарівною / Н. Матвеев // Соціалістична культура. – 1968. – № 8. – С. 28.
214. *Мацієвська В. І.* Музичні релікти Гуцульщини / В. І. Мацієвська // Український світ. Релікти культури: універсальний ілюстрований журнал. – 1995. – Липень-грудень. – 7-12 ( Ч. 11). – С. 44 – 45.
215. *Мацевская В. И.* Исполнительское искусство гуцульских скрипачей: автореф. дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения : спец. 17. 00. 03 “Музыкальное искусство” / В. И. Мацевская. – СПб., 2003. – 24 с.
216. *Мацевский И. В.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / И. В. Мацевский // Актуальные проблемы современной фольклористики / сост. В. Б. Гусев. – Ленинград : Музыка, 1980. – С. 143-170.
217. *Мацевский И. В.* Органофонические экспедиции на Карпаты / И. В. Мацевский. // Актуальные проблемы современной фольклористики / сост. В. Б. Гусев. – Ленинград : Музыка, 1980. – С. 217.

218. *Мацевский И. В.* Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины / И. В. Мацевский // Славянский фольклор. – М. : Музыка, 1972. – С.287-298.
219. *Мацевский И. В.* Гуцульские скрипичные композиции: дис. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 03 – “Музыкальное искусство” / Игорь Владимирович Мацевский – Л., 1970. – 157 с.
220. *Мацевский И. В.* Музыкальные инструменты / И. В. Мацевский // Народное музыкальное творчество. – Ч. II. – СПб., 2005. – С. 300–344.
221. *Мацевский И. В.* Музыкальные инструменты Подляшья / И. В. Мацевский // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. – Вып. 1. – СПб., 1998. – С. 104-133.
222. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры: дис. ... доктора иск.-ведения: 17. 00 03 / Игорь Владимирович Мацевский. – Л., 1990. – 338 с.
223. *Мацевский И. В.* Народное игровое искусство и инструментальная музыка // И. В. Мацевский / Зрелищно-игровые формы народной культуры. – Л., Ленуприздат, 1990. – С. 125-132. – (Серия: Фольклор и фольклористика).
224. *Мацевский И. В.* О подвижности и устойчивости структуры связи с импровизационностью на материале гуцульской народно-инструментальной музыки) / И. В. Мацевский // Славянский музыкальный фольклор: статьи и материалы. – М.: Музыка, 1972. – С 299–339.
225. *Мацевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения НМИ и НИМ / И. В. Мацевский // Народный музыкальный инструмент и инструментальная музыка – М. : Советский композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 6-38.

226. *Мацієвський І. В.* “Троїста музика” (до питання про традиційні інструментальні ансамблі) / І. В. Мацієвський // *Ігри й співголосся. Контонація.* – Тернопіль : АСТОН, 2002. – С. 95-111.
227. *Мацієвський І. В.* Музичні інструменти бойківської діаспори на Нижньому Придністров’ї. / І. В. Мацієвський // *Традиційна народна музична культура Бойківщини.* – Дрогобич, 1996. – Вип. 2. – С. 63-73.
228. *Мацієвський І. В.* До проблеми ідентифікації українських народних інструментів / І. В. Мацієвський // *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції.* – К., 1995. – С. 51 – 54.
229. *Мацієвський І. В.* Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. / І. В. Мацієвський. – Львів, 2000. – 26 с.
230. *Мацієвський І.В.* Музичні інструменти Гуцульщини / І. В. Мацієвський – К., 1990
231. *Мацієвський І.В.* Народні інструменти Гуцульщини. – Рукопис (у друці) / І. В. Мацієвський. – К., 1992. – 347 с.
232. *Медведик П.* Діячі музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника / П. Медведик // *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії.* – Львів : НТШ, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 370-456.
233. *Мельник Л.* Львівська філармонія: до і після століття / наук. – популярне видання // Л. Мельник., С. Бурко. – Львів : [Б.в.], 2006. – 76 с.
234. *Мельник О.* Формула успіху (про роботу Чернівецької консерваторії) / О. Мельник // *Музика.* – 1987. – С. 20-22.
235. *Михайло Коцюбинський.* Твори : [в 2 т.] // *Бібліотека Української літератури. Дожовтнева українська література.* – К.: Наукова думка, 1988. – Т 2: Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси. – 496 с.
236. *Мисюк І.* Батькові цимбали і соснова скрипка / І. Мисюк // *Гуцульський край.* – 2000. – 13 травня.

237. *Мишанич С. В.* Усна народна творчість / С. В. Мишанич // *Культура і побут населення України: навч. посіб.* / [Наулко В., Артюх Л., Горленко В. та ін.] – К.: Либідь, 1991. – С. 163-177.
238. *Мішалов В.* “Музичні інструменти українського народу” Гната Хоткевича / В. Мішалов // Хоткевич Гнат. *Музичні інструменти українського народу.* – Харків : [Б.в.], 1922. – С.5-9.
239. *Морозевич Н.* Сучасне бандурне мистецтво: ідейно-художні та музично-виражальні засади / Н. Морозевич // *Наук. записки. Серія: Мистецтвознавство.* – Тернопіль, 2006. – № 1 (16). – С. 75-79;
240. *Музичний фольклор з Полісся у записах: Ф. Колесси та К. Мошинського / [упор., вст. ст. прим., перекл. з польськ. С. Й. Грици].* – К. : Музична Україна, 1995. – 418 с.
241. *Музиченко Я.* Дух нації: минуле чимайбутнє? / Я. Музиченко // *Сніп.* – 1997. – Ч. 1. – С. 59-61.
242. *Музично-теоретична україністика // Проблеми етномузикології.* – Вип. – 1. – К., 2002. – С. 9.
243. *Мурзина О. І.* Українська музична фольклористика: проблеми і завдання / О. І. Мурзина // *Проблеми етномузикології.* – К. : НМАУ, 2002. – Вип. 28. – С. 30-38.
244. *Муха А. І.* Композитори України та української діаспори : довідник / А. І. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352 с.
245. *Незовибатько О.* Цимбали та їх настроювання / О. Незовибатько // *Соціалістична культура.* – 1962. – №3. – С. 29.
246. *Нещотна А. М.* Під срібні звуки бандур / А. Нещотна // *Соціалістична культура.* – 1972. – № 12. – С. 9
247. *Новикова Л.* До питання про пізні нашарування в фольклорі Слобідської України / Л. Новикова // *Родовід.* – 1995. – Ч. 11. – С. 82–87.

248. *Новикова Л.* Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя / Л. Новикова // Проблеми етномузикології. – Вип. 2. – К., 2004. – С. 284–293.
249. *Нога О.* Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1920-1944 років / О. Нога. – Львів: НВФ “Українські технології”, 2006. – 268 с.
250. *Нога О.* Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1900-1920 років / О. Нога. – Львів: НВФ “Українські технології”, 2007. – 720 с.
251. *Нолл В.* Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства / В. Нолл // Родовід. – 1995. – Ч. 11 – С. 26-42
252. *Нолл В.* Паралельна культура в Україні в епоху сталінізму / В. Нолл // Родовід. – 1993. – № 5. – С. 37-41.
253. *Нолл В.* Старі сільські музиканти на Україні / В. Нолл // Родовід. – 1990. – Ч. 1. – С. 37-41.
254. *Нолл В.* Трансформація громадянського суспільства (Усна історія української селянської культури 1920-30 років) / В. Нолл. – К. : Родовід, 1999. – 561 с.
255. *Носов Л.* Миколаївський обласний самодіяльний оркестр народних інструментів /Л. Носов. – К., 1959. – 36 с.
256. *Обухівський В.* Струсівські кобзарі виправдають високе довір'я / В. Обухівський // Соціалістична культура. – 1969. – № 5. – С. 6
257. *Олексієнко О.* Творчість Миколи Дремлюги і становлення бандурного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Олександр Васильович Олексієнко. – К., 2003. – 183с.
258. *Ольга Кобилянська.* Повісті. Оповідання. Новели. / Ольга Кобилянська // Бібліотека Української літератури. Дожовтнева українська література. – К. : Наукова думка. – 1988. – 670 с.

259. *Осадча В.* Гнат Хоткевич і форми побутування традиційного інструментального виконавства на Харківщині / В. Осадча // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Харків, 1988. – С. 133-140.
260. *Ошуркевич О.* Затрубили труби. / О. Ошуркевич. – Луцьк, 1993. – 24 с.
261. *Паздрій В.* Сіяч Всеукраїнського об'єднання / В. Паздрій // Дмитро Котко та його хори. – Дрогобич : Відродження, 2000. – С. 49-57.
262. *Пальоний В. І.* Радянська фольклористка антирадянський аполітичний фолкльоризм / В. І. Пальоний // Історія української музичної фольклористики (1960-1990-ті роки). – К., 1997. – С. 8-51.
263. *Панасюк І.* Київська школа професійно-академічного бандурництва. Творча діяльність її фундатора С. В. Баштана: дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03/ Іван Васильович Панасюк. – К., 2005.
264. *Панасюк І.* Переплелись роки й бандури струни (Сергій Васильович Баштан – кобзар нової доби)./ І. Панасюк. – К. : ЛК Мейкер, 2002. – 132 с.
265. *Пасічняк Л. М.* Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: Історико-виконавський аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. М. Пасічняк. – Львів, 2007. – 17 с.
266. *Пасічняк Л.М.* Розвиток ансамблевого баянно-акордеонного виконавства в Україні / Л. М. Пасічняк // Науковий вісник НМАУ. – К., 2004. – Вип. 40. – С.162-171
267. *Пасічняк Л.М.* Особливості формування репертуарних тенденцій академічних народно-інструментальних ансамблів в Україні / Л. М. Пасічняк // Феномен школи в музично-виконавському мистецтві. – К., 2005. – С. 63–65.
268. *Пеліна Г.* Трембітальні сигнали Закарпатської Гуцульщини / Л. Пеліна // Молоді музикознавці України. – К., 2005. – С. 35–37.

269. *Петрусь У.* Матеріали до нотографії М. Вербицького / У. Петрусь // Загайкевич М. В. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. – Львів: Місіонер, 1998. – С. 110 – 139.
270. *Польшина А.* Формирование оркестра русских народных инструментов на рубеже XIX–XX веков /А. Польшина. – М., 1977.
271. *Посікіра Л.К.* Оркестри народних інструментів у Львівській державній музичній академії ім. М.В.Лисенка / Л. К. Посікіра // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України. – К., 2005. – С. 61–66.
272. *Правдюк О.* Республіканський конкурс “Троїсті музики” / О. Правдюк // НТЕ. – 1971. – № 2. – С. 109.
273. *Правдюк О.* Українська музична фольклористика / О. Правдюк – К., 1978. – 328 с.
274. *Правдюк О.* Художня самодіяльність Української РСР у її зв'язках з фольклором і професіональним мистецтвом // НТЕ. – 1976. – № 5. – С. 9-18
275. *Редько М.* Троїсті музики молодіють / М. Редько // Музика. – 1974. – № 3. – С.12
276. *Рой В.* Новий стрій цимбалів / В. Рой // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 5. – С. 55-57.
277. Розсипані перли. Поети “Молодої Музи”. Петро Карманський. Василь Пачовський. Степан Чарнецький. Сидір Твердохліб. Остап Луцький. Михайло Рудницький. – К. : ВХЛ “Дніпро”, 1991. – 710 с.
278. Роль оркестра народных инструментов в межэтническом общении. – М., 1999. – 128 с.
279. *Сабан Л.* “Дудки” на Гуцульщині / Л. Сабан // Матеріали VI конференції дослідників народної музики. – Львів, 1995. – С. 43-53.



280. *Сабан Л.* Тарахкальця “невідомого автора” з Бойківщини / Л. Сабан // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Львів, 1996. – С. 34-37.
281. *Сабан Л.* Традиційна звукова іграшка Волині та Полісся / Л. Сабан // Традиційна народна музична культура Західної Волині та Західного Полісся. – Львів, 1997.
282. “Самое главное – находит новые вещи, иногда подживляют репертуар” : Інтерв’ю з Н.Михайленко // Гитаристъ. – 2005. – № 1. – С. 18-20.
283. *Сивохіп В.* Етномузиколог Зиновій Лисько – репрезентант і продовжувач фольклористичної традиції Філарета Колесси / В. Сивохіп // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ – ХХ століття. – Л., 2005. – С. 229-237.
284. *Сидоренко В.* Збірка “Гітара № 16” М. Вербицького в контексті становлення жанрів камерної музики в Галичині / В. Сидоренко // Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 40. – К., 2004. – С. 171-180.
285. *Сідлецька Т.І.* Еволюційні процеси складу українського оркестру народних інструментів / Т. Сідлецька // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України. – К., 2005. – С.87–92.
286. *Сідлецька Т.І.* Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: автореф.дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства: 17.00.01. “Теорія та історія культури” / Т. І. Сідлецька. – К., 2007. – 20 с.
287. *Скопцова О.М.* Аспектний аналіз народного гуртового співу // Вісник КНУКіМ: зб. наук. праць / Київський національний університет культури і мистецтв. – К. : КНУКіМ, 2001. – Вип. 5. – С. 107–112. – (Серія “Мистецтвознавство”).

288. Скопцова О.М. Народно-хорове виконавство в контексті сучасної української культури / О. М. Скопцова, О. О. Рубаха // Вісник КНУКіМ : зб. наук. праць / Київський національний університет культури і мистецтв. – К. : КНУКіМ, 2003. – Вип. 8. – С. 102–109. – (Серія “Мистецтвознавство”).
289. Скопцова О.М. Наукове осмислення українського народнопісенного виконавства / О. М. Скопцова // Культура і мистецтві у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ. – Вип. 6 / Київський національний університет. – К., 2005. – С. 233–239.
290. Скопцова О.М. Народне багатоголосся як стильова ознака фольклорного виконавства / О. М. Скопцова // Вісник КНУКіМ : зб. наук. праць. – Вип. 12 / Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2005. – С. 133–139. – (Серія “Мистецтвознавство”).
291. Скопцова О.М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні /кінець ХІХ – ХХ століття/ : дис.. ... канд. мистецтвознавства 17.00.01 / Олена Михайлівна Скопцова – К.: 2005. – 178 с.
292. Соймонов А. Д. Художественная самодеятельность как проблема фольклористики / А. Д. Соймонов // Русский фольклор. Проблемы современного творчества. – Москва-Ленинград: Наука, 1964. – Т. ІХ.
293. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посібн. для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти / Андрій Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152с.
294. Стегней В. Ужгородське училище імені Д. Є.Задора / В. Стегней // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – С. 395-397.
295. Стельмащук С. Гуцульський ансамбль пісні і танцю / С. Стельмащук // Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади,

- документи / ред.-упор. С. Стельмащук. – Дрогобич : Відродження, 2000. – С. 85-88.
296. *Стельмащук С.* Троїста музика та її виконавці у Західному Поділлі / С. Стельмащук // Традиційна народна музична культура Західного Поділля. – Тернопіль, 2001. – С. 67-72.
297. *Стеф'юк В.* Гуцульські барви / В. Стеф'юк // Соціалістична культура. – 1969. – № 10. – С.20
298. *Стрингалюк М.* З історії бандурного мистецтва на Прикарпатті /М. Стрингалюк. – С. 57-62.
299. *Супрун Н.* Гнат Хоткевич – музикант: музично-теоретичне дослідження / Н. Супрун – Рівне, 1997. – 267 с.
300. *Супрун Н.* Музично-організаторська діяльність Гната Хоткевича в Харкові / Н. Супрун // Музична Харківщина. – Харків, 1992. – С. 124-138.
301. *Тарнопольський Ю.* Клубний оркестр народних інструментів / Ю. Тарнопольський // Соціалістична культура. – 1970. – № 6. – С.24-25; № 1. – С. 30-31.
302. *Тафічук С.* З народного джерела / С. Тафічук // Зоря Рахівщини. – 1997. – 25 вересня. – С. 2.
303. *Творун С.* Перегукнулися ліси і діброви / С. Творун // Соціалістична культура. – 1971. – № 2. – С. 22-23.
304. *Терпелюк П.* Мелодії Верховини / П. Терпелюк // Соціалістична культура. – 1969. – № 5. – С.6-7.
305. *Тимофіїв М.* Музичні інструменти Гуцульщини: група самозвучних / М. Тимофіїв // Музика Галичини. Musica Galiciana. – Львів: СПОЛОМ, 1999. – Т. II. – С.209-235.
306. *Тринчук В.* Аналіз репертуару скрипалів Рівненського Полісся / В. Тринчук // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Вип. IV. – С. 140–166.

307. *Трофимчук О.* Репертуар оркестру народних інструментів в Україні 70–80-х років ХХ ст. / О. Трофимчук // Традиція і національно-культурний поступ. – Х., 2005. – С. 186–195
308. *Трофимчук О.* Сучасні тенденції гуртових форм народно-інструментального музикування в Україні / О. Трофимчук // Традиція і національно-культурний поступ. – Х., 2005. – С. 178–185.
309. *Трофимчук О.* Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 “Музичне мистецтво”/ О. І.Трофимчук – К., 2007. – 20 с.
310. *Тюрикова О.* Сучасний фольклоризм в Україні як актуалізація національних потреб часу (методологічні та методичні засади факультативної теми) / О. Тюрикова // Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка : Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 1999. – № 2. – С. 82-87.
311. У краю Черемоша: Гуцульський геоетнопростір. Видання райдержадміністрації і районної ради // Гуцульщина. – Івано-Франківськ : Місто НВ. – 22 с.
312. Украинские народные наигрыши / сост. В. Гуцал, вст. ст. С.Грицы. – М., 1986. – 128 с.
313. Українська інструментальна музика усної традиції / Записав, зібрав і відредагував Михайло Хай. – К., 2007. – Рукопис. – 259 с.
314. *Фаминцын А.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа / А. Фаминцын. – СПб., 1891. – 248 с.
315. *Федун І.* Коломийки в репертуарі бойківського скрипаля Кузьми Воробця / І. Федун // Вісник Львівського університету. – Серія філологічна. – Вип. 31. – Львів, 2003. – С. 233-246.
316. *Федун І.* Монографія про музику Бойківщини / І. Федун // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 1– 2. – С. 99 – 101.

317. *Федун І.* Традиційні капели села Семичів на Бойківщині / І. Федун // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Львів, 1996. – С. 25-27.
318. *Федун І.* Особливості інструментальної традиції с. Домашів на Белзівщині (до питання національних взаємовпливів) / І. Федун, Л.Сабан // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні. – К., 1995. – С. 79-80.
319. *Фетисов І.* До питання напливовості в інструментальному фольклорі Західного Поділля та Волині / І.Фетисов // Народна музика Волині. – Кременець, 1998. – С. 47-52.
320. *Фільц Б.* Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) / Б. Фільц // Українське музикознавство. – К., 1967. – Вип. 17. – С. 33-45
321. *Хай М. Й.* Лірницька практика в Українських Карпатах і на Передкарпатті. Спроба наукової реконструкції виконавських рудиментів традиції. / М.Й. Хай // Шостий Міжнародний конгрес україністів. – Кн. 2.– Мистецтвознавство. – Донецьк, 2005.– С. 93–104.
322. *Хай М. Й.* Бойківський скрипаль / М.Й. Хай // Музика. – 1983. – № 6. – С.22-23
323. *Хай М. Й.* Бойківські танки козачкової групи. (Спроба структурного аналізу) / М. Й. Хай // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді. – Тернопіль, 2000. – С. 56-68.
324. *Хай М. Й.* Бойківські цимбали: рудимент автохтонної традиції чи наслідок напливовості? / М.Й. Хай // Бойківщина. – Т. 2. – Дрогобич ; Трускавець, 2004. – С. 319 – 323. Хай М. Великі жанрові форми у народній музиці Бойківщини / М.Й. Хай // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 1-2. – С. 31 – 38.
325. *Хай М. Й.* Весільно-обрядова інструментальна музика українців / М. Й. Хай // Етнокультурна спадщина Полісся. – Вип. VII. – Рівне, 2006. – С. 92 – 131.

326. *Хай М. Й.* Інструментальна музика / М.Й. Хай // Барви. Український традиційний фольклор. – AVE-004-CD EXTRA. – Мультимедійна частина. – Арт- Екзистенція – УЕЛФ. – К., 2001.
327. *Хай М. Й.* Коломийка у весільному обряді бойків / М.Й. Хай // Народна творчість та етнографія. – 1984. – № 3. – С. 50-54.
328. *Хай М. Й.* Музика Бойківщини / М.Й. Хай. – К., 2002. – 304 с.
329. *Хай М. Й.* Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М. Й. Хай. – Київ ; Дрогобич, – 544 с., іл.
330. *Хай М. Й.* Народні музичні інструменти бойків / М.Й. Хай // Народна творчість та етнографія. – 1988.-№3. – С. 65-69.
331. *Хай М. И.* Народное исполнительство Бойковщины: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 “Музыкальное искусство” / Михаил Иосипович Хай. – К., 1990. – Т. 1. – 203 с.; прил.-450 с.
332. *Хай М. Й.* Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу / М. Й. Хай // Фольклористичні зошити. – Вип. 7. – Луцьк, 2004. – С. 103 – 118.
333. *Хай М. Й.* Поняття етнічного звукоідеалу як критерій визначення автохтонності музично-інструментального стилю / М. Й. Хай // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні. – К., 1995. – С 34-38.
334. *Хай М. Й.* Розгорнуті імпровізаційні форми в народному інструменталізмі бойків (у порівняльному зіставленні з іншими регіональними традиціями українців) / М. Й. Хай // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Львів, 2003.-С. 56-73.
335. *Хай М. Й.* Софія Грица – теоретик і дослідник української пісенної епіки / М. Й. Хай // Парадигматика фольклору. – Київ ; Тернопіль, 2002.
336. *Хай М. Й.* Стрій та звукоряд бойківських НМІ як консерванти й деконсерванти інструментального стилю / М.Й. Хай // Традиційна музична культура Бойківщини. – Турка, 1992. – С. 14-16.

337. *Хай М. Й.* Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації / М. Й. Хай // Проблеми етномузикології. – Вип. 2. – К., 2004. – С. 92-109.
338. *Хай М. Й.* Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці) / М. Й. Хай // Родовід. – Ч. 16. – С. 104-113.
339. *Хай М. Й.* Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу / М. Й. Хай // Проблеми етномузикології. – К., 1988. – Вип. I. – С. 167-177.
340. *Хай М.Й.* Українська інструментальна музика пастушої культури / М.Й. Хай // Етнокультурна спадщина Полісся. – Вип. VII. – Рівне, 2006. – С. 200 – 277.
341. *Хай М. Й.* Український музичний фольклор і фольклористика за десять років Незалежності: стан збереженості і досліджень / М. Й. Хай // Бойківщина. – Т. 2. – Дрогобич – Трускавець, 2004. – С. 316 – 319.
342. *Хай М. Й.* Філарет Колесса – транскриптор і дослідник традиційної інструментальної музики українців / М. Й. Хай // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття. – Львів, 2005. – С. 208 – 213.
343. *Халак Г.* Політ Орлів / Г. Халак // Страгора. – Львів : Світло й тінь, 1994. – С.121-126.
344. *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. – Харків : ДВУ, 1930. Репринтне видання ІВК “Балаклійщина”, 2002. – 288 с.
345. *Хоткевич И.* Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках/ И.Хоткевич // Этнографическое обозрение. – 1903. – №2. – С.24.
346. *Цюпа Ю.* Іскри огню живого /Ю. Цюпа // Соціалістична культура. – 1968. – № 7. – С.10-11.

347. *Цюпа Ю.* Іскри огню живого /Ю. Цюпа // Соціалістична культура. – 1968. – № 7. – С.10-11
348. *Черкаський Л. М.* Українські народні музичні інструменти. – / Л. М. Черкаський. – К. : Техніка, 2003. – 264 с. – [Серія: Народні джерела].
349. *Черкаський Л. М.* Унікальна збірка українських народних інструментів / Л. М. Черкаський // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 3. – С. 67-74.
350. *Черкашина Л.* Радіомовлення і пропаганда музичного фольклору / Л.Черкашина // НТЕ. – 1986. – № 5. – С.44-46.
351. Чортківське педагогічне училище / Відпов. за вип. І. Коцюк, О. Войтович, Г. Магега – Чортків, 2000. – 32 с.
352. Чортківське педагогічне училище імені Олександра Барвінського / відпов. за вип.. : Б. Гречин, І. Коцюк, О. Войтович та ін. – Чортків, 2003. – 40 с.
353. *Шамаева К. И.* Концертная жизнь Киева 1919-1932 годов / К. И. Шамаева // Из прошлого советской музыкальной культуры. – М. : Советский композитор, 1982. – Вып. 3. – 89-155.
354. *Шевченко Ю.* Етнопедагогічні принципи навчання/переймання навичок гри на народній скрипці. З власного досвіду вторинної науково-виконавської реконструкції. – Дипл. робота студ. V курсу істор.-теорет. факультету НМАУ. – К., 2006. – 121 с.
355. *Шостак В.* Типи народно-інструментальних ансамблів в Закарпатті / В. Шостак. – Л., 1990. – С. 29-30.
356. *Шостак В.* Народні музичні інструменти населення Закарпаття / В. Шостак // науковий збірн. Закарпатського краєзнавчого музею. – Вип 1. – Ужгород, 1995. – С. 151-163.
357. *Шпірний Т.* Конкурс “Троїста музика”/ Т. Шпірний // Музика. – 1971. – № 1. – С. 29-30.



358. *Шрамко І.* Народні інструменти / І.Шрамко // Музика. – 1980. – № 6. – С. 28.
359. *Шрамко І.* Українські народні музичні інструменти / І.Шрамко // Памятки України. Ч. 1. – К., 1989. – С. 23-28.
360. *Шрамко І.* Українські цимбали / І.Шрамко // Народна творчість та етнографія. –№ 4. – С. 13-22.
361. *Штогрин М.* Грайте, музики! / М. Штогрин // Музика. – 1983. – № 6. – С.21.
362. *Шухевич В.* Гуцульщина. / В. Шухевич. – Верховина, 1999. – Т.3. – 272 с.
363. *Шухевич В.* Гуцульщина / В. Шухевич. Т.5.– Львів, 1908. – 117 с.
364. *Юдкин І.* Профессиональное искусство в системе художественной активности масс / И. Юдкин // Социалистическая культура и художественная активность масс. – К., 1984. – С. 196.
365. *Юрій Федькович.* Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи / Юрій Федькович // Бібліотека Української літератури. Дожовтнева українська література. – К. : Наукова думка. – 1985.-576 с.
366. *Яківчук А.* Музикою полонений/ А.Яківчук // Соціалістична культура. – 1973. – № 5. – С. 23.
367. *Яремко Б. І.* Бойківська сопілкова музика / Б. І. Яремко. – Л., 1998. – 128 с.
368. *Яремко Б. І.* Виготовлення традиційних карпатських народних флейт / Б. І. Яремко // Записки НТШ, Т. ССХХІІІ. – Львів, 1992. – С. 137-154.
369. *Яремко Б. І.* Гуцульський скрипаль Василь Пожоджук (Генц) у спогадах музикантів його капели / Б. І. Яремко // Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки. – С. 8-14.
370. *Яремко Б. І.* Етноінструментознавство / Б. І. Яремко. – Рівне, 2003. – 188 с.

371. *Яремко Б. І.* Етноінструментознавча концепція Г. Хоткевича і сучасна музична етнопедагогіка / Б. І. Яремко // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Харків, 1998. – С. 110-111.
372. *Яремко Б. І.* Музичні інструменти Гуцульщини / Б. І. Яремко // Народна творчість та енографія. – 1986. – № 5. – С. 52-59.
373. *Яремко Б. І.* Музичні інструменти традиційних народних ансамблів Бойківщини (за даними польових досліджень 1980-1999 рр) / Б. І. Яремко // Фольклористичні візії. – Тернопіль, 2001. – С.5-14.
374. *Яремко Б. І.* Народні музичні інструменти // Б. І. Яремко / Гуцульщина. – Історико-етногр. дослідження. – К., 1987. – С. 346-353.
375. *Яремко Б. І.* Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. – К., 1995. – 24 с.
376. *Яремко Б. І.* Традиційне гармошкове виконавство південної Пінщини / Б. І. Яремко // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Вип. I. – Рівне, 2001. – С. 50.
377. *Яремко Б. І.* Традиційні музичні інструменти у дослідженнях Філарета Колесси / Б. І. Яремко // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття. – Львів, 2005. – С. 199 – 207.
378. *Яремко Б. І.* Уторопські сопілкові імпровізації / Б. І. Яремко. – Рівне, 1997. – 107 с.
379. *Ярмола В.* Скрипкова музика у фольклорній традиції Рівненського Полісся / В. Ярмола // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Вип. III. – С. 100-120.
380. *Bielawski L.* Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej / L. Bielawski. – Kraków, 1976. – 228 s.
381. *Blin-Olbert D.* Rok obrzędowy u Łemkow / D. Blin-Olbert // Łemkowie w historii i kulturze Karpant. – Sanok, 1994. – 123 s.

382. *Bröcker M.* Freizeitgestaltung oder Existenzsicherung. Zur Sozialgeschichte eines "Frauen" – Instrumentes. – Musikalische Volkskunde. – Band 15 / M. Bröcker. – Köln, 2002. – S. 53-69.
383. *Chybiński A.* O polskiej muzyce ludowej: Z pism Adolfa Chybińskiego / Przygot. do druku L. Bielawski. / A. Chybiński. – Warszawa, 1961. – T. 2. – 539 s.
384. *Czekanowska A.* Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich / A. Czekanowska. – Kraków, 1972. – 264 s.
385. *Dahlig P.* Music Tradition in Individual interpretation: a Case Study of Resettled Dulcimer Players in Poland / P. Dahlig // European Seminar in Ethnomusicology. – S. 128-142.
386. *Dahlig P.* On ukrainian-polish relations hips in traditional music culture / P. Dahlig // Проблеми досліджень усної історії східноєвропейських сіл 1920-1940 років. – Черкаси, 1998. – С. 39.
387. *Dahlig P.* The Baltic Sea as a component of musical Regionalism in Poland / P. Dahlig // TILTAI. – 2003. – 13-17.
388. *Dahlig P.* Tradycje muzyczne repatriantów polskich z Jugosławii – instrumente i kapele / P. Dahlig // Oskar Kolberg. Perkusor antropologii kultury. – Warszawa, 1995. – S. 129-139.
389. *Dziok G.* Skzypce w dziełach wszystkich Oskara Kolberga / G. Dziok // Музика Галичини. Musica Galiciana. – Львів : СПОЛОМ, 1999. – Т. II. – S. 235-246.
390. *Elschek O.* Hudobna veda súčasnosti. Systematika, teoria, vyvin / O. Elschek. – Bratislava, 1988. – 423 s.
391. *Falkowski I.* Na pograniczu łemkowsko-bojkowskim / I. Falkowski, B. Pascynski. – Lwów, 1935. – 132 s.
392. *Harasymczuk R.* – Tańce huculskie / R. Harasymczuk. – Lwów, 1939. – 304 s.
393. *Kolberg O.* Podole / O. Kolberg. – Poznań, 1994.. – 657 s.

394. *Kolberg O.* Ruś Czerwona / O. Kolberg. – Cz. 11., Z. 1. – Wrocław ; Poznań, 1978. – 771 s.
395. *Kolberg O.* Pokucie / O. Kolberg. – T. 30. – Wrocław ; Poznań, 1963. – 437 s.
396. *Kolberg O.* Wołyń / O. Kolberg. – Tom 36. – Wrocław ; Poznań, 1964. – 450 s.
397. *Kondracki M.* Muzyka Huculszczyzny / M. Kondracki. – Warszawa. – 1935. – 248 s.
398. *Kononenko N.* Ukrainian minstrels and the Blind Shall Sing / N. Kononenko. – ME. Sharpe. Armonk, New York ; London (England), 1998. – 548 s.
399. *Lewińska T.* Polskie ludowe instrumenty muzyczne. / T. Lewińska – Warszawa, 2001. – 320 s.
400. *Mierczyński S.* Muzyka Huculszczyzny / S. Mierczyński. – Kraków, 1965. – 325 s.
401. *Moszyński K.* Kultura ludowa Słowian. In: 2 t. Kultura duchowa / K. Moszyński. – T 2. – Cz. 2. – Warszawa, 1968. – 599 s.
402. *Przerembski Zbigniew Jerzy.* Dudy Podhalanskie i cechy muzyczne (wybrane aspekty) / Zbigniew Jerzy Przerembski // Восьма конференція дослідників народної музики. – Л., 1997.