Розділ 2.

Вітчизняна та світова музична практика: традиція, глобалізація, культурний діалог

УДК 780.6.031.4 (=161.2) : 398 (477)

DOI 10.34064/khnum2-1906

Хай М. Й.

ORCID 0000-0003-0604-025X

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України,

01011, вул. Михайла Грушевського, 4, м. Київ, Україна

Музично-інструментальна культура українців як складова формування національного світогляду¹

АНОТАЦІЯ ■ Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців як складова формування національного світогляду. ■ Однією із інтегруючих, детермінуючих та ідентифікуючих сил суспільного поступу кожного народу і всієї людської спільноти є звичаєва й фольклорна традиція найдрібніших субетнічних одиниць/складових, окремих націй та народностей, з їхніми вербальними й етнокультурними (разом із етномузичними) відмінностями, які, немов чисте джерело, малими струмочками, потічками, річками і плесами великих рік та озер наповнюють світовий океан живильною вологою, а відтак і здатністю до життя й подальшого розвитку.

Структура музичної традиційної культури українців, поряд із відомими усьому світові традиційними практиками *гуртового співу та мандрівного*

¹ Статтю (за винятком рос. та англ. анотацій) подано зі збереженням авторської орфографії й стилістики – *ред.*

кобзарства й лірництва складається також із потужної музично-інструментальної (пастівницької, календарно-, побутово-обрядової та приспівково-танцювальної) компоненти. У даному артикулі на матеріалі свого багаторічного польового, теоретично-педагогічного та практичного (науково-, реконструктивно-виконавського) досвіду спробуємо тезово розглянути феномен традиційного інструменталізму з позицій його впливу на світоглядні засади формування й функціонування етнічного звукоідеалу українців.

Порушуючи надзвичайно складні й актуальні проблеми архетиповості традиційної культури, міжетнічних стосунків націй в сучасному калейдоскопі глобалізаційних процесів, стаття акцентує на негативних (насильницьке, адміністративно-агресивне поглинання і знищення) та позитивних (урізноманітнення, збагачення і структурно-типологічна взаємодія сусідніх і порівняно більш віддалених культур) ознаках цієї взаємодії. Прикінцевий вислід дослідження про катарсичну функцію традиційного інструменталізму й музичної культури, поспіль, у сучасних суспільно-сублімаційних процесах розвитку людства і, навпаки – нехтування нею як шляху до Армагедону і повного знищення людської цивілізації як такої виводить читача і, ширше, людство із песимістично-сомнабулістичного стану, вселяючи надію на виживання у складних катаклізмах природи і суспільства, в цілому. ■ **Ключові слова:** національний світогляд, музично-інструментальна культура, міжетнічні взаємини, напливовість, класифікація НМІ та НІМ, етнічний звукоідеал.

АННОТАЦІЯ ■ Хай М. И. Музыкально-инструментальная культура украинцев как составляющая формирования национального мировоззрения. ■ Одной из интегрирующих, детерминирующих и идентифицирующих сил общественного развития является фольклорная традиция мельчайших субэтнических единиц / составляющих – отдельных наций и народностей, с их вербальными и этнокультурными (в том числе этномузыкальными) различиями. Структура музыкальной традиционной культуры украинцев, наряду с известными практиками *гуртового* пения и странствующего *кобзарства* и *лирничества*, основана также на мощной *музыкально-инструментальной компоненте* (календарно-бытовая, в частности, *пастушеская, песенно-танцевальная обрядность*). В данной статье на материале собственного многолетнего полевого, теоретико-педагогического и практического (научного, реконструктивно-исполнительно-

го) опыта автор осуществляет попытку тезисно рассмотреть феномен традиционного инструментализма с позиций основополагающего его влияния на формирование мировоззрения и функционирование этнического звуко-идеала украинцев.

Поднимая чрезвычайно сложные и актуальные проблемы архетипичности традиционной культуры, межэтнических отношений наций в современном калейдоскопе глобализационных процессов, статья привлекает внимание к негативным (насильственное, административно-агрессивное поглощение и уничтожение) и позитивным (разнообразие, обогащение и структурно-типологическое взаимодействие соседних и сравнительно более отдаленных культур) признакам этого взаимодействия. Итог исследования о катарсической функции традиционного инструментализма и музыкальной культуры в современных общественно-сублимационных процессах развития человечества и, наоборот – пренебрежении ею как пути к уничтожению человеческой цивилизации как таковой выводит из пессимистического состояния, внушая надежду на выживание в катаклизмах природы и общества в целом.

■ **Ключевые слова:** *национальное мировоззрение, музыкально-инструментальная культура, межэтнические отношения, заимствование, классификация НМИ и НИМ, этнический звукоидеал.*

ABSTRACT ■ Khai Mykhailo. Musical and instrumental culture of Ukrainians as a component of the formation of national outlook.

■ **Background.** One of the integrating, determining and identifying forces of the social progress of the entire human community is the custom and folklore tradition of the smallest sub-ethnic units / constituents individual nations and peoples, their verbal and ethno-cultural (including ethno-musical) sources, that, like rivers and brooks, fill the ocean of culture promoting for life and further development.

The structure of the traditional Ukrainian musical culture, along with the well-known the old practices of group singing, itinerant kobzars and lira players, also consists of a powerful musical-instrumental component (herdsman's folklore, calendarian-ritual chanting and dance).

The aim and methods of the research. This article examines the phenomenon of traditional instrumentalism from the point of view of its fundamental influences on the worldviews regarding the formation and functioning of the ethnic sound of

Ukrainians based on the longtime field-type, theoretical, pedagogical and practical (scientific and reconstructive musical performing) the experience of the author.

The research results. Especially effective and such that, in recent years, was involved in the processes of salvation and “strengthening” (the term by S. Hrytsa) of traditional musical aesthetics, is the method of scientific and executive reconstruction of old folk music genres and forms. Systematic scientific-theoretical and structural-typological analytical work aimed at reproducing prototypes and structural details of reconstructed objects, forms, genres and actions of traditional Ukrainian musical culture, including instrumental, was reflected primarily in the research of S. Hrytsa (2000; 2002; 2015), A. Ivanytskyi (2007), I. Matsiievskyi (2012), B. Kindratiuk (2012), V. Yarmola (2014) and the author of these lines (Khai, M., 2011a; 2011b; 2013 and others).

The author of the article thoroughly considers special issues of indexing musical instruments according to the system of E. Hornbostl – K. Sachs with the principle of division into classes, subclasses, categories, subdivisions; for the first time in Ukrainian ethnoorganology he carries out a complete and consistent grouping of Ukrainian folk musical instruments. It is stated that the most important criteria of all classifications are: form, construction, structure, way of playing, repertoire, manner of performance. The criteria of traditionalism and functioning of folk instruments are determined separately (see: Khai, M., 2011a: 145–261). Based on this, Ukrainian folk musical instruments are considered in the following groups: 1) folk idiophones (self-sounding), 2) folk membranophones; 3) folk chordophones (strings); 4) folk aerophones (wind).

Analyzing the existing classifications of national instrumental music, the author puts forward the thesis: areas of distribution and “density of ingrowth” of non-ethnic and authorial elements in the traditional centers of Ukrainian national instrumental music are mostly related to factors of geographical proximity, of natural extinction and administrative-repressive planting of alluvial and so-called “parallel” culture. Experiments on the instrumental traditions of Ukrainians, along with the autochthonous traditional instrumental repertoire, testify to the active functioning at the level of reception / ingrowth of works of other national origin. The interethnic and inter-genre transformation of the folk-instrumental style is connected with the spread of the Moscow, Polish, Romanian and Jewish intonation elements on the territory of the country. Touching the extremely complex and topical problems of archetypal traditional culture, interethnic relations of nations

in the modern kaleidoscope of globalization processes, the article focuses on the negative (forced, administrative-aggressive absorption and destruction) and the positive (diversity, enrichment) interactions of the mentioned cultural elements.

Characterizing from the positions mentioned here the main features of the ethnic sound ideal in the instrumental tradition of Ukrainians, the author defends its “European model” (tendency to cantilena sound of violin and flute) as opposed to the type, which dominates the ethnosonic aesthetics of East – tremolo on one string. For the first time in these studies, the thesis is asserted that sounds that imitate the human voice or complement it predominate in Ukraine: flute cantilena, bandura-kobza and partly cymbal arpeggio, which differ significantly and fundamentally from the “Asian” coloristics of one-string tremolo.

Conclusions. The final outcome of the study, about the cathartic function of traditional instrumentalism and musical culture in modern social-sublimation processes of human development and, conversely – about neglecting it as a manner to the complete destruction of human civilization as such, steers away from pessimism, inspiring hope for survival in the cataclysms of nature and society as a whole. ■ **Key words:** *national outlook, musical instrumental culture, interethnic relations, alluvial, influence, classification of folk music instruments and folk instrumental music, ethnic sound.*

Наукою та сучасними польовими дослідженнями зафіксовано й опрацьовано чимало первісно-синкретичних артефактів / ознак, котрі через товщу тисячоліть дійшли до нас і, як це не дивно, донесли у собі архетипово-субстратні основи давніх календарно- й побутово-обрядових звичаїв і ритуалів, які, власне, й стали головними основоположними маркерами / «емблемами» духовного життя української Нації як такої.

К. Юнг у своїй відомій праці «Архетипи. Колективне несвідоме» (ширше див. Юнг, К., 2013: 11–63) з цього приводу писав, що провідними чинниками розвитку культури і поведінки є символічні форми, які повільно еволюціонують. Символи сприяють утворенню етносів, націй та створюють психічні й організаційні засади всього суспільного життя (Шевчук, Т. & Ставицька Я., 2017). Подібна схема структури

формування світоглядних систем мислення і буття збігається також із дефініціями багатьох сучасних дослідників руйнівної функції глобалізаційних процесів на світоглядну парадигму творення традиційної культури та суспільства й суспільства загалом (за формулюванням американського етномузиколога Вільяма Нолла) й виглядає так:

- а) історія (час);
- б) гео-етнографія (простір);
- в) мітологія (позасвідомість, сни, галюцинації) та опертя на фізичні факти, які переживає душа);
- г) релігія (архетипи християнства і язичництва, Бога-Отця, матері Божої Марії, дитини-сина Ісуса);
- д) ідеологія;
- є) політика і державність (Нолл, В., 1999).

Навряд чи згадана схема побудови ментальності кожної етнічної нації може викликати якісь перестороги у наукових колах чи й навіть в елементарно освіченому середовищі того чи того етносу. Однак, якщо такі її позиції / поняття як: історія-час, гео-етнографія (простір), релігія, ідеологія, політика і державність – дійсно достатньо науково розроблені, деталізовані й, сказати б, теоретично «матеріалізовані», то сфера мітологічних уявлень може викликати не лише застереження, але й нерідко – й певні заперечення. Принаймні, для розуміння природи і органіки фольклору це має чи не найчільніше значення. Адже саме мітологічні уявлення про сутність і емоційну структуру духовного світу того чи того етносу здебільшого складають основу його світовідчуття, а, ширше, парадигми творення національного світогляду.

Своєрідність та психологічні особливості кожного моноетнічного утворення формуються на основі тільки йому властивих ментальних архетипів мислення (колективне несвідоме), заснованих на множинності віками сформованих історико-етнографічних, мітологічних, релігійних, ідеологічних, а, відтак, і політичних ознак розвитку, які природньо тяжіють до прикінцевого об'єднання в національну державу. Оперта на патріархальні архетипи Бога-Отця, Матері Божої та Її Дитяти – Сина Божого, ментальність кожного українця сповідує не насильницько-загарбницький чи меркантильно-олігархічний (як

у наших споконвічних ворогів-поневолювачів) спосіб мислення, духовності і побуту, а цілком навпаки – порядок і владу закону, прагматизм і високу працездатність, прагнення до якості і пунктуальність, емоційність і чесність, осілість і хазяйновитість, миролюбство, демократичність і волелюбність, духовність і образність, а також – сердечність, відкритість, оптимізм, стійкість до стресу, життєрадісність, почуття гумору, шанування жінки, помірну еротичність, повагу до родини та інше (див. Стражний, О., 2017: 205–229).

Єдиним механізмом захисту від навали глобалізації в усіх ланках і напрямках гібридної війни агресивно налаштованих проти України імперських сил є її найконсервативніша, наймилозвучніша і найяскравіше архетипово означена вербальна і, ширше, етнокультурна мова. Її самозахисна і «емблемно» визначена функція, загартована у довготривалих битвах за своє природне право на домінування у своїй державі, і на сьогодні виявляється основоположною у нерівній інформаційній гібридній війні з тотальною глобалізацією. Однак мова традиційної пісні, музики, декору, візуально-обрядово-рекреативних дійств та ін., що зовні безпосередньо ніби й не стосуються «першої сигнальної системи», насправді, на підсвідомому рівні – не менш відчутні і дієві від мови вербальної. Особливо ефективною і такою, що в останні роки відчутно включилася у процеси порятунку та «утримання» (термін С. Грици) традиційної музичної естетики, є методика науково-виконавської реконструкції її жанрів і форм, що набрала особливої популярності серед елітарно освіченої частини сучасної молоді України, Польщі, Білоруси, країн Прибалтики та інших, ментально споріднених з Україною, країн. Однак першою ланкою цієї практично-реконструктивної роботи має бути системна науково-теоретична і структурно-типологічна аналітична праця, спрямована на відтворення прообразів і структурних деталей реконструйованих предметів, форм, жанрів та дійств традиційної музичної культури українців, в тому числі й інструментальної. Це, передусім, праці С. Грици (2000; 2002; 2015), А. Іваницького (2007), І. Мацієвського (2012), Б. Кондратюка (2012), В. Ярмоли (2014), автора цих рядків (Хай, М., 2011a; 2011b; 2013; Хай, М. & Федоронько, Л., 2016; Маркович, Г., 2019) та ін.

Міжетнічні мелогеографічні взаємини.

Механізм творення національних та кольоніально-імперських державних структур, окрім зовнішніх політично-військових методів, ґрунтується, передовсім, на специфічно внутрішніх засадах традиційної культури. У цьому сенсі, скептикам-українофобам з приводу доцільності наведення численних жахів нелюдських імперських режимів (Богомил, І., 2016) в етномузикологічних дослідженнях варто задуматись над тим – де була б, наприклад, сьогодні т. зв. «русская» музична фольклористика, підручники з історії якої «нічого сумяшеся» біля її витоків ставлять славетні імена українців П. Сокальського (Сокальский, П., 1888), Ф. Колесси (Колесса, Ф., 1970), С. Людкевича (Людкевич, С., 1976) і самого автора терміну «етномузикологія» Климента Васильовича Квітки (Квітка, К., 1973), загнаного після арешту енкаведистами із України в Московську консерваторію для факту фіксації там «справжнього розквіту» свого улюбленого предмету, який він (на українському матеріалі!!!) прославив на весь світ. Сьогоднішня ж ситуація, коли єдино вірні методологічні та методичні підходи до проблем науково-виконавської реконструкції української народної пісні, танцю, кобзарсько-лірницької співогри, обряду чи декору фізично існують лише у великих культурних центрах, а на місцях, у програмах вишів, панує дикунська, безнадійно застаріла система «постсовкових» підходів, художньої самодіяльності, дешевої попси, махрової «андреевщини», має бути обов'язково змінена.

Хребет методично збанкрутілих, вихованих у «кульках» на естетиці «шароварщини» та домрово-балалайково-баянних стереотипів відділів культури (читай – звироднілого безкультур'я) має бути зламаний, а інерційна орієнтація на «єдиний народний інструментарій» від Карпат до Сахаліну має бути подолана. Між тим, «єдинай страни» уже давно нема, а у державних навчальних та культурних закладах Києва, Кам'янця-Подільського, Чорткова, Дрогобича, Самбора, Стрия, Ніжина, Харкова, Ужгорода, Тернополя, Житомира, Дніпра та ін., до сьогодні викладачі продовжують отруювати свідомість юних душ фальшиво-неправдивими казочками про домру і баян «как українські народні інструменти», культивують французьку балетно-сценічну естетику, штучно прилаштовуючи її для сценічного виконання

українських традиційних танців в «турецьких шароварах», а із усіх відомих в сучасному побуті жанрів популяризують виключно тільки безглуздий графоманський реп, чужинські «Барині», «Карапети», «Ойри» та «Халанагіли» й засновані на всуціль іншоетнічній «естетиці» т. зв. «сучасні» танці. «Українськість» тут зодягнена фактично у чужинський одяг дешевих клубних, сфабрикованих у ще пролет-культівських майстернях, костюмованих шоу, «обробок» й бездарних графоманських стилізацій.

Другою після «совкової» інерції проблемою українського традиційного інструменталізму, пов'язаною з насильницькою русифікацією його автентичних форм, є проблема природніх (і не цілком) взаємостосунків української традиційної культури із сусідніми етносами (литвинів / білорусів, поляків, словаків, московитів, угорців, румунів, молдаван). Осібно у цьому ряду ритмо-інтонаційних взаємозапозичень і дифузій стоїть доволі драматична взаємодія українського та єврейського інструментальних мелосів, про що досить об'єктивно писала бл. п.² Раїса Гусак у своїй монографії «Традиції подільських клезмерів» (Гусак, Р., 2014).

Найхарактерніший, власне обрядово-«емблемний», із протиставлених у цій книзі інтонаційних пластів – відголосків достеменної традиції жидів-переселенців Поділля, що непоборною силою традиції дійшов аж до наших днів, – додатково заключений у прокрустів жолоб танцювальної форми і, як видається, дійсно може претендувати на максимальний ступінь збереженості архаїчного жидівського музично-традиційного елемента в умовах українського етнічно-побутового оточення. Другий, сильно парадигмально видозмінений і «осучаснений» – у формі численних «опусів» навіть не містечкового, а мегаполісного, т. зв. «одеського міського фольклору», власне, і є тим розтлінним чинником, який у побуті дістав негативний відтінок і означення «жидівщини» (а також «циганщини», «румунщини», «мадярщини» і т. п.). Останній, за нашим переконанням, завдав нищівного удару / руйнування, як питомій жидівській, так і традиціям, з якими він активно взаємодіяв – у нашому випадку – західньо- і східньо-по-

² Благословенної пам'яті – прим. ред.

дільській й, частково, волинсько-поліській і карпатській. Подібно до того, як відомий угорський композитор-етномузиколог З. Кодай у своїх працях категорично протиставляв надміру професіоналізований угорський містечковий стиль «вербункош» автентичній сільській традиції угорців, ми маємо право також тут спитати, а чи дійсно специфіка жидівських містечкових поселень з її напів- та й напівправду-таки професійно-авторським (писемним) типом інтонаційного мислення відігравала тут консервативну роль села? Нарешті, наскільки вона, попри усі переваги «взаємозбагачення», благодатно, а не розтлінно відбивалася на автентичному мелосубстраті музичного фольклору автохтонів-українців? Не менш цікавим є й абсолютно недосліджене питання зворотнього впливу автохтонного мелосу українців на ритмо-інтонаційну експанзію жидівських містечкових кольоній. Адже дешево й розпусно-тривіальну атмосферу одеських (а, відтак і київських, чернівецьких, харківських, вінницьких, проскурівських, аж до бердичівських і львівських) ресторанів не можна механічно ототожнювати із дійсно багатого й семантично розгалуженою ритуалістикою автентичних обрядів жидівського весілля, так глибоко і тепло описаною у працях М. Береговського (Береговський, М., 1987) і, особливо, в книзі Р. Гусак (2014). Не мовлячи вже про весілля українське...

Багато застережень й зауваг викликає й міжнаціональний контекст «взаємодій» / «взаємовпливів» жидівського мелосу із автохтонним, українським, чи, скажімо, ближчим до жидівського – грецьким. Місцями настільки тісних, що викликають гарячі дискусії з приводу «первинності походження». Тому чисельні спостереження за рівнями інтегрального впливу семітського і, загалом, орієнтального, звукоідеалу на неорієнтальні музичні традиційні культури Європи і навіть світу потребують значно ретельнішого структурно-типологічного вивчення. Наші, разом із Р. Гусак, дослідження, зосібна, показали, як глибоко в здорове лоно традиційної культури не лише України, а й усієї Європи укорінилися т. зв. «мандрівні» жидівські шлягери, глибоко переоравши його уздовж і впоперек настільки, що люди навіть дуже високого інтелегентського кшталту геть чисто втратили відчуття «свого» й «чужого», механічно й неусвідомлено вважаючи «чуже» «своїм», і – навпаки».

Натомість, жидівський елемент значно частіше і глибше проникав також і у товщу внутрішньої структури українського гопаково-козачкового, коломийкового, полькового і, особливо, більш новочасного т. зв. «народно-фокстротного» мелосу. Нерідко він піддавався значним версифікаційним модифікаціям мелодії і, навіть, тексту, як, наприклад, «карапетного»: «Що я тому винна, що перина зимна – яку мама мала – таку мені дала» (Бойківське Підгір'я); «Тир-дир, тир-дир, тир-дир-тир-да, не йди заміж за жида, бо жид, хоч і хороший – продасть тебе без грошей» (Східне Поділля – із особистого архіву автора).

Московські «частушки» також, незважаючи на наполегливі намагання окремих фольклористів (Іваницький, А., 2007 та ін.) українізувати їх не тільки мову та зміст, а й саму назву частушково-«частівкового» жанру та ареали їх штучного поширення в Україні – мелоритмо-етнофонічну парадигматику залишали незмінно свою, питомо московську. Польсько-, словацько-, а тим більше румунсько-, молдавсько-, угорсько-українські паралелі найчастіше носять безпосередньо-цитатний характер (польські – краков'як і оберек, деякі словацько-чеські польки, румунсько-гуцульський «Аркан» та ін.). Частина із них (закарпатсько-галицька «Сусідка», музичний субстрат якої нота в ноту збігається із угорським танцем Й. Брамса № 5, ті ж самі московські частушки, окремі польські перетекстування тощо), при незмінно стабільній мелічній основі, вдаються до чисто механічного підтекстування українськомовних приспівкових текстів на чужинську мелічну основу. Чи не найяскравіше подібні пере- і підтекстування спостерігаємо у польсько-українському культурно-мовному, зосібна й, у музично-традиційному, театральному Гарбузюк, М., 2018) середовищі, тощо). Аналіз польської етномузикологічної літератури фіксує наближення її об'єктивності з приводу «присвоєння» собі явищ пригноблених націй (головно, української та білоруської – див. Dugasz, A. & Koroczek, A., 1981). Ще розмитішою вимальовується картина міжрегіональних та міжнаціональних етномузичних взаємин у рудиментарних виявах функціонування в музично-інструментально-тацювальних осередках української діаспори. Білорусько-українські етномузичні паралелі порівняно менш схильні до подібних дифузійних взаємопроникнень і тому потребують ретельнішого структурно-типологічного

вивчення. Це, вочевидь, відбувається через споріднену з українською неорієнтальну парадигматику фольклору й не так контрастно виражений політично-адміністративний тиск на традицію та дослідження про неї упродовж тривалого іноземного поневолення. А інструментально-приспівковий мелос німецьких кольоній Закарпаття та чеських поселень на Волині не тільки не залишив жодних слідів напливової «агресії» щодо автохтонного українського мелосу, а й не був зафіксований наукою взагалі (Pospisil, J. & Lohvinova, V., 1997).

Класифікація народного музичного інструментарію (НМІ).

У сучасних професійних класифікаціях українських народних музичних інструментів (за систематикою Е. Горнбостля – К. Закса) коротко історично, передовсім, оглядається весь процес еволюції світових структурних і функційних систематик / класифікацій музичних інструментів від Боеція до Дрегера (Хай, М., 2011а: 91–95). Далі ґрунтовно розглядаються спеціальні питання індексації МІ за систематикою Е. Горнбостля – К. Закса з принципом поділу на кляси, підкляси, розряди, підрозряди, *вперше в українській етноорганології проводиться повне і послідовне групування українських НМІ за цією системою*. Новим тут є також слово про співзвучні із Е. Емсгаймером класифікаційні погляди К. Квітки, в основі котрих – побутова функція (Хай, М., 2011а: 95–139).

У межах цієї статті констатується положення про те, що найголовнішими критеріями усіх класифікацій і систематик є: *форма, конструкція, стрій, спосіб гри, репертуар, манера виконання та ін.* Окремо визначаються критерії традиційності й функціонування народного інструментарію (див. Хай, М., 2011а: 145–261).

Виходячи з цього, українські народні музичні інструменти, за систематикою Е. Горнбостля – К. Закса (див. Хай, М., 2011а: 509–528), розглядаються за такими групами:

1. Народні ідіофони (самозвучні): дзвони, дзвіночки, «било», «калатало», тарілки (бубон з тарілкою), дрімба, «деркач», «рубель і качалка».

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

3. Народні хордофони (струнні): цимбали, гуслі, народна (старо-світська) бандура, кобза О. Вересая, торбан, народна скрипка, «бас» («басоля»), колісна ліра.

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

Значно ширший тезаурус інструментарію, за рахунок, з одного боку, порівняно природньо сформованого обшину автохтонних різновидів, а, з іншого – напливових екзотичних зразків – у праці І. Мацієвського «Музичні інструменти гуцулів» (Мацієвський, І., 2015: 23–119). Ці два, представлені і проаналізовані тут видання, із найсучасніших методологічних позицій найповніше висвітлюють етноорганологічну картину стану збереження і дослідження НМІ в Україні.

Клясифікація народної інструментальної музики (НІМ).

Сучасна жанрова клясифікація народної інструментальної музики характеризує часові, соціальні, територіяльні та індивідуальні передумови жанроутворення НІМ, особливості генези, функціонування та жанрової структури традиційної НІМ українців.

Діалектика трансформувannya внутрішньостильової структури народної інструментальної музики пов'язується з діалектно-територіальними, часовими (Л. Белявський) та індивідуально-психологічними «зонами» стильово-варіантної трансформації НІМ, їх історико-часовими, регіонально-мелогографічними й, ще вужче, субрегіональними, локальними, субльокальними відмінностями стилю, де типологічно-видові зміни неначе поступаються місцем відмінам варіантно-варіативним (виконавським). Територіяльно-часові відмінності творення стилю в народно-інструментальному середовищі

виступають стабілізаційно-консервуючим чинником, а особливості індивідуального типу мислення переводять процес жанрово-стильового трансформування із просторово-часової у специфічну індивідуально-психологічну площину.

Серед існуючих в українському етномузикознавстві підходів до класифікації структури інструментальної музики усної традиції найвиразніше виокремлюються: структурний (М. Грінченко), соціально-побутовий (К. Квітка) та функційний (І. Мацієвський). Перша із класифікацій систематизує жанри за стилем та інтонаційною структурою (астрофічність і строфічність, див. **Додатки 1–2**); друга групує НМІ та НІМ за типами і видами народних музичних інструментів, ансамблями та сферами їх застосування; третя – за формою і функцією застосування у різних явищах і сферах народного побуту. Кожна із них має свої прерогативи відповідно до аспекту й завдання дослідження: стильова структура жанрів НІМ (архаїчних астрофічних та строфічних – новочасних) найрельєфніше простежується в класифікації М. Грінченка (див. **Дод. 3**). Ця систематика найвідповідніше характеризує пласти української НІМ, що донесли ознаки своєї «емблемної» своєрідності до сьогодні.

К. Квітка при систематизації українських НМІ та НІМ поділяє їх на дві великі групи, що різняться як належністю до способу господарювання даного етносу, організацією музичного побуту, звичаями, так і репертуаром і сферами музичення, а саме: 1) сліпі мандрівні співці-кобзарі та лірники, 2) зрячі музики; а також – на інструменти та музику т. зв. «любительської» («естрадної») групи (див. **Дод. 4**). І. Мацієвський розглядає музичний інструментарій з позиції приуроченості НМІ до жанру (див. **Дод. 5**). Однак обидві ці систематики майже повністю втратили вже свою актуальність, оскільки питомі середовища властивих їм інструментів та виконуваної на них музики на сьогодні майже повністю зникли.

Ареали поширення та «щільність вростання» іншоетнічного й авторського елементів у традиційних осередках побутування української НІМ найбільшою мірою пов'язані з чинниками географічної близькості, природного згасання й адміністративно-репресивного насаджування державним апаратом елементів напливової й т. зв. «па-

ралельної» культури. Досліди над інструментальними традиціями українців Лемківщини, Надсяння, Холмщини і Підляшшя у Польщі, Берестейщини і Пінщини у Білорусі, Слобідщини і Кубані в РФ, придністровських (бесарабських) українських поселень у Молдові, марамороських в Румунії, лемківських в маргінальних сегментах Словаччини і Югославії, поряд з автохтонним традиційним інструментальним репертуаром, засвідчують й активне функціонування на рівні *рецепції / вродання* творів іншонаціонального походження.

Міжетнічна і міжжанрова трансформація народно-інструментального стилю пов'язана з поширенням московського, польського, румунського і єврейського інтонаційного елементів на територіях т. зв. «бездержавних» націй (передовсім, Білорусі й України). Поряд із географічним чинником, тут спостерігається домінування вже згаданих соціополітичних тенденцій великодержавницького, психологічного й жорсткого репресивного нав'язування традицій панівної нації – нації бездержавній. Наочно репрезентує поширення іншонаціонального інструментально-танцювального елемента таблиця «Напливові танці» (див. Дод. 6).

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

Етнічний звукоідеал (ЕЗ).

Поняття етнічного звукоідеалу як критерію визначення автохтонності музично-інструментального стилю подає співставлення двох дефініцій етнічного звукоідеалу (ЕЗ): авторської (як системи звукових та власне етнофонічних чинників його формування в автохтонному оточенні) та А. Скоробагатченко (1994) (як стереотипних побутових його характеристик в конкретному соціальному середовищі), що відбиває дві, по суті, протилежні, позиції (і, ширше, етноорганологічні школи – київську і Санкт-Петербурзьку), їх протилежні тлумачення, скеровані на національну ідентифікацію (у першому випадку) та со-

ціяльну спрямованість критеріїв визначення поняття та їх етнічну де-ідентифікацію (у другому).

Характеризуючи із згаданих тут позицій основні ознаки етнічного звукоідеалу в інструментальній традиції українців, автор цих рядків обстоює бік його «європейської моделі» (схильності до скрипкової та сопілкової кантилени) на противагу такому її типу, що домінує в етнозвучковій естетиці східних і тюркських народів як звукоідеал тремоловання на одній струні. Вперше у цих дослідженнях стверджується теза, що в Україні превалюють звучання, які імітують людський голос або ж комплементарно доповнюють його: сопілкова й смичкова кантилена, бандурно-кобзові, частково цимбальні арпеджовані «перебори», що істотно й принципово різняться від «азійського» кольориту одноголосного тремоло східних кобузів і кобизів, домр, балалайок, а також незмінно настроєних, що безнастанно звучать, гармонік і баянів (Хай, М.: 254–257).

Необхідно розрізнати щонайменше два рівні «засвоєння» напливових явищ в традиції: а) на рівні рецепції («вростання») та б) паралельного поруч з автохтонним або ж самостійного, що не терпить жодного «примирення» із місцевою традицією їх функціонування. Трансформаційні зміни етнічного звукоідеалу традиційної ІМ українців в умовах наджорсткого пресингу, процесів природнього згасання і штучного адміністративно-репресивного нищення відбуваються як на рівні жанрово-стильової структури мелосу, так і в площині темброво-кольористичної і, ширше, етноорганіфонічної стилістики (ширше див. Хай, М.: 246–261).

Загалом, доволі фрагментарно і тезово подані тут основні теми і напрями методологічного й жанрово-типологічного розгляду структури української інструментальної музики усної традиції дають зацікавленому читачеві необхідний мінімум знань для осягнення специфіки такого мало поширеного у колах академічних навчально-філярмонійно-концертних середовищ України предмету, як українська музично-інструментальна культура усної традиції.

Висновки. 1. Музичний фольклор як рушійна сила всього культурно-революційного процесу, поряд із мовою слів (яка є його інгредієнтом у майже 80 % усієї решти фольклорних жанрів), володіє

могутньою ідентифікаційно-світоглядною силою, здатною не лише долати згубні наслідки пацифікаційно-асимілятивних процесів минулого, а й ефективно протидіяти усім підступним проявам агресивної інформаційної політики гібридизації й глобалізації сучасного етнічного життя української Нації.

2. Своєрідною антитезою архетиповості й одним із найхарактерніших виявів боротьби із руйнівними силами імперсько-інтегративних та глобалізаційних процесів упродовж кількох останніх століть є, зокрема, приклади внутрішнього співжиття етнокультур різних етносів в умовах тривалого поліетнічного співіснування. Як показують дослідження і практика співпраці українських традиційних музикантів із жидівськими клезмерськими інструментальними капелями, такі форми міжнаціональних культурних зв'язків мають двобічну природу / функцію взаємодії – інтегрально-збагачувальну та асимілятивно-руйнівну, що здатна розмивати і здешевлювати архетипові риси конкретних зразків музики кожної із взаємодіючих сторін. Роль і завдання етномузичної порівняльної аналітики – розрізняти і фіксувати їх, розвиваючи й підсилюючи першу і, навпаки, застерігаючи й пом'якшуючи руйнівну дію другої. А структурно-психологічна і соціальна будова національних, соціальних, ментально-психологічних парадигм творення національного звукоідеалу обох порівнюваних націй на основі співжиття й співпраці в спільних умовах однієї держави, населеного пункту, середовища музикування наклали помітний відбиток на специфіку й структуру обох співставлюваних культур, що потребує глибокого теоретико-історичного та структурно-аналітичного вивчення. Інакше, імперській політиці збройного примусу до «миру» наука має протиставити методологію й структурно-типологічні методи дослідження спільностей і антиномій у традиційних культурах сусідніх і більш етнографічно віддалених етносів.

3. Основою творення інструментального стилю є музичні інструменти українців та виконувана на них інструментальна музика. Внутрішню стилістику звучання традиційного музичного інструментарію визначають ознаки його ергономічної будови (форма, конструкція, стрій, спосіб звуковидобування) та виконавської стилістики (спосіб гри, репертуар та етнофонічні / народно-виконавські особливості

його відтворення). Крім цих основних ознак, інструментарій систематизують також за етнографічним та мовно-лінгвістичним принципами, аналізуючи і зіставляючи їх з подібними собі типами, видами і різновидами у регіональних і субрегіональних середовищах України, а також у сусідніх – польській, словацькій, білоруській, московській, румунській, угорській, хорватській традиціях тощо.

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

5. Традиційне (сільське) середовище виступає консервантом архаїчного автохтонного інтонаційно-звукового ідеалу, а нетрадиційне (міське) – акумулятором новітніх, напливових інтонацій і звучань. Природна, вивірена традицією, схильність кожного народу до певного типу інструментарію, жанрово-класифікаційних структурних побудов НІМ та виконавських комплексів її звукового відтворення в сучасному художньому процесі піддається надзорстким стильовим трансформаціям, пов'язаним як з природним згасанням традиції, так і з чинниками штучного адміністративно-репресивного тиску на неї. Єдиним консервантом, здатним утримувати архетипові вартості української традиційної музично-інструментальної культури, на сьогодні, є методика її науково-виконавської реконструкції, яка, навіть в умовах тотального наступу глобалізації, демонструє виразно окреслену тенденцію до консолідації сил і самозбереження фольклору як світоглядної основи нації, поспіль.

ЛІТЕРАТУРА

- Береговский, М. Я. (1987). Еврейская народная инструментальная музыка. Москва: Советский композитор, 280.
- Богомил, Іоанн (2016). *Соловки – Друга Голгофа* [пер. з рос. Б. Щуровський]. Ужгород: Світ Софії, 551.
- Гарбузюк, М. В. (2018). *Образ України у польському театральному дискурсі ХІХ століття: стратегії та форми репрезентації*. Львів: Простір-М, 469.
- Грица, С. Й. (2000). Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору. У кн. *Фольклор у просторі і часі*, сс. 40–51. Тернопіль: Астон.
- Грица, С. Й. (2002). Музичний фольклор з погляду етногенезу. У кн. *Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки*, сс. 32–51. Київ; Тернопіль: Астон.
- Грица, С. Й. (2015). *Мелос української народної епіки*. Київ: Вид. дім Дмитра Бурого, 340.
- Гусак, Р. Д. (2014). *Традиції клезмерів Поділля (на матеріалі весільних інструментальних ансамблів східноpodільської Наддністрянщини)*. Вінниця: Нова Книга, 278.
- Іваницький, А. І. (2007). *Історична Хотинщина: музично-етнографічне дослідження: збірник фольклору*. Вінниця: Нова Книга, 575.
- Квитка, К. В. (1973). К изучению украинской народной инструментальной музыки. В кн. *Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. Т. 2*, сс. 251–278. Москва: Советский композитор.
- Кіндратюк, Б. Д. (2012). *Дзвонарська культура України*. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 898.
- Колесса, Ф. М. (1970). *Музикознавчі праці*. Київ: Наукова думка, 591.
- Людкевич, С. П. (1976). *Дослідження і статті*. Київ: Музична Україна, 212.
- Маркович, Г. (2019). *Михайло Хай. Науково-етнофонічний досвід*. Вінниця; Хмельницький: Твори, 450.
- Мацієвський, І. В. (2012). *Музичні інструменти гуцулів*. Вінниця: Нова книга, 463.
- Нолл, В. (1999). *Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–30 років*. Київ: Родовід, 559.
- Скоробогатченко, А. В. (1994). *Профессиональная народно-инструментальная ансамблевая культура Западного Поозерья (К проблеме звукоидеала*

- в традиции белорусов). (Дис. ... канд. искусствоведения). Российский ин-т истории искусств. С.-Петербург, 152.
- Сокальский, П. П. (1888). Русская народная музыка, великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличие её от основ современной музыки. Харьков: Тип. А. Дарре, 368.
- Стражний, О. С. (2017). *Український менталітет. Ілюзії – міфи – реальність*. 2-е вид. Київ: Дух і літера, 456.
- Хай, М. & Федоронько, Л. (2016). *Динаміка фольклорної традиції сіл Лютовиська та Биличі на Старосамбірщині*. Львів: Астролябія, 258.
- Хай, М. (2011а). *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*. Вид. 2-ге, виправл. і доповн. Київ: [б. в.]; Дрогобич: Коло, 559.
- Хай, М. (2011б). *Українська інструментальна музика усної традиції*. Київ; Дрогобич: Коло, 467.
- Хай, М. (2013). Парадигматичний метод С. Грици як перспективний напрям етномузикологічних досліджень. *Музична україністика: сучасний вимір*, 8, 70. Київ.
- Шевчук, Т. М. & Ставицька, Я. В. (2017). *Українська усна снотлумачна традиція початку ХХ століття (розвідки та тексти)*. Київ: Дуліби, 223.
- Юнг, К. Г. (2013). *Архетипи і колективне несвідоме*. (Пер. з нім. К. Котюк). Львів: Астролябія, 588.
- Ярмола, В. С. (2014). *Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся*. Львів: Сполом, 232.
- Dygacz, A. & Kopoczek, A. (Red.). (1981). *Polskie instrumenty ludowe: studia folklorystyczne*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 147.
- Pospisil, J. & Lohvinova, V. (1997). *Ceske pisne z ukrainske Volyne*. Praha: Akademie, XXXIV, 579.

REFERENCES

- Beregovskiy, M. Ya. (1987). *Yevreyskaya narodnaya instrumentalnaya muzyka [Jewish folk instrumental music]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 280 [in Russian].
- Bohomyi, Ioann (2016). *Solovky – Druha Holhoha [Solovki – Second Golgotha]*. (Transl. from Russian by B. Shchurovskyi). Uzhhorod: Svit Sofii, 551 [in Ukrainian].

- Dygacz, A. & Kopoczek, A. (Eds.). (1981). *Polskie instrumenty ludowe: studia folklorystyczne [Polish Folk Instruments: Folk Studies]*. Katowice: Uniwersytet Śląski [University of Silesia], 147 [in Polish].
- Harbuziuk, M. V. (2018). *Obraz Ukrainy u polskomu teatralnomu dyskursi ХІХ stolittia: stratehii ta formy reprezentatsii [The image of Ukraine in the Polish theatrical discourse of the ХІХ century: strategies and forms of representation]*. Lviv: Prostir-M, 469 [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (2000). Katehoriia paradyhmy u vyvchenni variatsiinoi spetsyfiky folkloru [The category of paradigm in the study of variational specifics of folklore]. In *Folklor u prostori i chasi [Folklore in space and time]*, pp. 40–51. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (2002). Muzychnyi folklor z pohliadu etnogenezu [Musical folklore in terms of ethnogenesis]. In *Transmissiia folklornoï tradytsii: Etnomuzykologichni rozvidky [Transmission of folk tradition: Ethnomusicological explorations]*, pp. 32–51. Kyiv; Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (2015). *Melos ukrainskoi narodnoi epiky [Melody of Ukrainian folk epics]*. Kyiv: Vyd. dim Dmytra Buraho, 340 [in Ukrainian].
- Husak, R. D. (2014). *Tradytsii klezmeriv Podillia (na materiali vesilnykh instrumentalnykh ansambliv skhidnopodilskoi Naddnistrianshchyny) [Traditions of klezmers of Podillya (on the material of wedding instrumental ensembles of eastern Podillya Transnistria)]*. Vinnytsia: Nova Knyha, 278 [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. I. (2007). Istorychna Khotynshchyna: muzychno-etnografichne doslidzhennia: zbirnyk folkloru [Historical Khotyn region: musical and ethnographic research: a collection of folklore]. Vinnytsia: Nova Knyha, 575 [in Ukrainian].
- Jung, C. G. (2013). *Arkhetypy i kolektyvne nesvidome [Archetypes and the collective unconscious]*. (Translated by K. Kotyuk). Lviv: Astroliabii, 588 [in Ukrainian].
- Khai, M. & Fedoronko, L. (2016). *Dynamika folklornoï tradytsii sil Liutovyska ta Bylychi na Starosambirshchyni [Dynamics of the folklore tradition of the villages of Lutovysk and Bilychi in the Starosambirshchyna]*. Lviv: Astroliabii, 258 [in Ukrainian].
- Khai, M. (2011a). *Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv (folklorna tradytsiia) [Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore*

- tradition)]. (2nd ed., corrected and add.). Kyiv; Drohobich: Kolo, 559 [in Ukrainian].
- Khai, M. (2011b). *Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii [Ukrainian instrumental music of oral tradition]*. Kyiv; Drohobych: Kolo, 467 [in Ukrainian].
- Khai, M. (2013). Paradyhmatychnyi metod S. Hrytsy yak perspektyvnyi napriam etnomuzykolohichnykh doslidzhen [S. Hrytsa's paradigmatic method as a promising direction of ethnomusicological research]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir [Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension]*, 8, 70. Kyiv [in Ukrainian].
- Kindratiuk, B. D. (2012). *Dzvonarska kultura Ukrainy [Bell ringing culture of Ukraine]*. Ivano-Frankivsk: Vyd-vo Prykarpatskoho nats. un-tu im. V. Stefanyka, 898 [in Ukrainian].
- Kolessa, F. M. (1970). *Muzykoznavchi pratsi [Musicological works]*. Kyiv: Naukova Dumka, 591 [in Ukrainian].
- Kvitka, K. V. (1973). K izucheniyu ukrainskoy narodnoy instrumentalnoy muzyki [To the study of Ukrainian folk instrumental music]. In Kvitka K. V., *Izbrannyye trudy v dvukh tomakh [Selected works in two volumes]*. Vol. 2, pp. 251–278. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Liudkevych, S. P. (1976). *Doslidzhennia i statyi [Explorations and articles]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 212 [in Ukrainian].
- Markovych, H. (2019). Mykhailo Khai. *Naukovo-etnofonichnyi dosvid [Mykhailo Khai. Scientific and ethnophonic experience]*. Vinnytsia; Khmelnytsky: Tvory, 450 [in Ukrainian].
- Matsiievskiy, I. V. (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv [Hutsul musical instruments]*. Vinnytsia: Nova knyha, 463 [in Ukrainian].
- Noll, W. (1999). *Transformatsiia hromadianskoho suspilstva. Usna istoriia ukrainskoi selianskoi kultury 1920–30 rokiv. [Transformation of Civil Society. An Oral History of Ukrainian Peasant Culture of the 1920–1930s]*. Kyiv: Rodovid, 559 [in Ukrainian].
- Pospisil, J. & Lohvinova, V. (1997). *Ceske pisne z ukrainske Volyne [Czech songs from Ukrainian Volyn]*. Prague: Akademie [Academy], XXXIV, 579 [in Czech].
- Shevchuk, T. M. & Stavytska, Ya. V. (2017). *Ukrainska usna snotlumachna tradytsiia pochatku XX stolittia (rozvidky ta teksty) [Ukrainian oral dream*

- interpretation tradition of the early XX century (explorations and texts)]*. Kyiv: Duliby, 223 [in Ukrainian].
- Skorobogatchenko, A. V. (1994). *Professionalnaya narodno-instrumentalnaya ansamblevaya kultura Zapadnogo Poozerya (K probleme zvukoideal v traditsii belorusov)* [Professional folk instrumental ensemble culture of the Western Poozerie (On the problem of the sound ideal in the tradition of Belarusians)]. (PhD/Candidate's Diss.). Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 152 [in Russian].
- Sokalskiy, P. P. (1888). *Russkaya narodnaya muzyka, velikorusskaya i malorusskaya v ee stroenii melodicheskoy i ritmicheskoy i otliche ee ot osnov sovremennoy muzyki* [Russian folk music, Great Russian and Little Russian in its melodic and rhythmic structure and its difference from the foundations of modern music]. Kharkov: Tip. A. Darre, 368 [in Russian].
- Strazhnyi, O. S. (2017). *Ukrainskyi mentalitet. Iliuzii – mify – realnist* [Ukrainian mentality. Illusions – myths – reality]. (2nd ed.). Kyiv: Dukh i litera, 456 [in Ukrainian].
- Yarmola, V. S. (2014). *Skrypкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся* [Violin tradition of Rivne and Volyn Polissya]. Lviv: Spolom, 232 [in Ukrainian].

ДОДАТКИ

Додаток 1.

Класифікація жанрів традиційної інструментальної музики українців

I. Умовно "астрофічна музика"

а) сигнали, пов'язані з первісним звукоутворенням

б) музика з умовною, імпровізаційно модифікованою "строфікою"

II. Умовно "строфічна музика"

а) музика духовних співів:

б) ритуально-обрядова музика:

в) танцювально-приспівкова музика:

III. Напльові танці

Додаток 2.

I. Умовно «астрофічна музика»	
а) сигнали, пов'язані з первісним звукоутворенням	б) музика з умовною, імпровізаційно модифікованою "строфікою":
<ul style="list-style-type: none">- бойківські сиріальні награвання на основі співу "гойкання", "гузання", "подай голос";- карпатські вівчарські та ритуально-обрядові трембітні сигнали;- "хатні" дримові "діалоги" із семантично розвинутою "кодовою" системою комунікації;- музика інструментів "вабів": деркачів, рогів і спеціальних пристроїв "вабів" на качок у мисливстві, "луски" у птахоловстві;- трембітні сигнали пастуших рогів та дзвінків у Карпатах і на Поліссі;- музика інструментів-оберегів з елементами "музичної терапії" в традиціях ворожбитів-мольфарів;	<ul style="list-style-type: none">- імпровізації на відкритих і закритих флейтах, дриббах;- пастуші й обрядово-ритуальні награвання на сопілках і скрипці;- вербальне і музичне арго українських кобзарів і лірників;- весільні ритуально-обрядові награвання ладанково-"емблемного" типу;- супровід дум на бандурах, кобзах і лірах;- награвання, виконувані "для себе" на пастуших інструментах: рогах, трубах, ріжках, дуґках/волинках, сопілках („пишавках", „гайдах",

Додаток 3.

Структурна класифікація НІМ М. Грінченка – це, передусім, систематизація її жанрів за *стилем* та інтонаційною *структурою* самої музики:

<p>а) астрोфічно-нетанцювальна</p>		<p>характеризується вільністю композиційної побудови, імпровізаційністю, інтонаційною схильністю до давніх стилевих шарів ІМ</p>
<p>б) строфічно-танцювальна</p>		<p>композиційна строгість і "квадратність" структури в цілому та форми й ритмічної побудови, зокрема: тенденція до подальшої квадратизації форми, темпового, ритмічного й інтонаційного ступенів загострення мелосу, спрощення та стилізованого нівелювання ритміноінтонаційної його структури</p>

Додаток 4.

Розглядаючи професійних музик в українському побуті, К. Квітка поділяє їх та виконувану ними музику на дві великі групи, що різняться як способом господарювання, організації, звичаями, так і репертуаром та сферами музичення, а саме:

1. Сліні мандрівні співці-кобзарі та лірники.

"любительська" група (дримба)

2. Зрячі музики (скрипалі, басисти, дударі-волинники, цимбалісти, бубнисти та трембітарі і т.п.)

Додаток 5.

За І. Мацієвським, усі відомі **структурно-функційні утворення** НІМ за найзагальнішими класифікаційними ознаками складають **п'ять фундаментальних сфер**:

Додаток 6.

III. Напливові танці

- польські – „оберек“, „кузів'як“ і „краков'як“;
- чеська – полька (національні версії);
- німецький – „штанс“;
- австрійський – „вальс“;
- французькі – „падееспань“ і „кадриль“;
- угорські – „Halogato“ („Застольна“) і „чардаш“;
- російські – „частушки“, „На реченьку“, „Коробочка“, „Бариня“, „Семьоновна“;
- єврейські – „Карапет“, „Ойра“, „Шир“, „Шими“;
- румунсько-молдавські – „гора“, „жок“, „сирба“, „молдовеняска“; циганські – „Циганочка з виходом“, „Сербіяночка“;

Стаття надійшла до редакції 19.01.2020 р.