

ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”
Інститут мистецтв
Кафедра народних інструментів і музичного фольклору

Лілія Михайлівна Пасічняк

ЕТНОІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВО

Робоча навчальна програма та методичні рекомендації
до дисципліни “Етноінструментознавство” для студентів
вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації
напряму підготовки “Музичне мистецтво”
(спеціалізації “Музичний фольклор”) ОКР “бакалавр”

Івано-Франківськ
Нова Зоря
2013

УДК 681.81(477): 371.214.114

ББК 85.315.32 - я73

П 19

Автор:

Пасічняк Лілія Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника (протокол № 3 від 17 жовтня 2012 р.)

Рецензенти:

Терпелюк П.І. – Народний артист України, професор кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Волощук Ю.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного інструментального виконавства Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Пасічняк Л.М.

Етноінструментознавство: Робоча навчальна програма та методичні рекомендації до дисципліни “Етноінструментознавство” для студентів вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації напряму підготовки “Музичне мистецтво”. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2013. – 96 с.

Запропоновані робоча навчальна програма та методичні рекомендації до дисципліни “Етноінструментознавство” присвячені проблемі комплексного вивчення і окреслення стану збереження, дослідження та поширення традиційної інструментальної культури українців в історичному та сучасному аспектах.

Впровадження в навчальний процес названих методичних рекомендацій сприятиме оновленню змісту навчання, розширенню теоретичних знань з навчального курсу “Етноінструментознавство”. Видання адресоване студентам та викладачам вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації напряму підготовки “Музичне мистецтво”.

УДК 681.81(477): 371.214.114

ББК 85.315.32 - я73

© Пасічняк Л.М., 2013

Пояснювальна записка

В системі підготовки студентів спеціальності “Музичне мистецтво” спеціалізації “Музичний фольклор” предмет “Етноінструментознавство” сприяє разом з іншими дисциплінами розширенню історико-теоретичних знань у галузі народного інструменталізму та його значення у житті суспільства, що у свою чергу підвищує загальний професійний рівень спеціаліста.

Мета курсу – комплексне вивчення і окреслення стану збереження, дослідження та поширення традиційної інструментальної культури українців в історичному та сучасному аспектах.

Завдання курсу “Етноінструментознавство”:

- вивчення студентами основ органології, класифікацій музичних інструментів, проблем їх генезису та еволюції;
- вивчення всіх груп музичних інструментів, які побутували і продовжують використовуватися у народно-інструментальній практиці українців, орієнтуючись на загальноприйняту в сучасній органології систематику Е.Горнбостеля та К.Закса;
- ознайомлення з регіональними традиціями (Гуцульщина, Бойківщина, Полісся, Поділля, Наддніпрянина) функціонування різних груп музичних інструментів у фольклорній інструментальній практиці;
- з’ясування питання, що власне є музичним інструментом; які МІ називаємо народними і традиційними;
- визначення критеріїв належності НМІ до тієї чи іншої етнічної традиції.

На заняттях з предмету “Етноінструментознавство” передбачаються різні форми роботи зі студентами, а саме:

- лекційне, семінарське та індивідуальне засвоєння тем;
- слухання та ілюстрація відео- та фонограм із прикладами інструментальної традиційної народної музики;
- проведення письмових контрольних робіт, усне опитування та написання індивідуальних науково-дослідних робіт.

Програма з предмету “Етноінструментознавство” передбачає самостійну роботу студентів з питань вивчення матеріалів курсу: підготовка до семінарських занять (усне опитування, контрольна робота), конспектування джерел. Закінчується курс заліком.

ЗМІСТ ДИСЦИПЛІНИ

V семестр

Змістовий модуль 1. Українська етноорганологія та її дослідники.

1. Етноінструментознавство як навчальна дисципліна. Основні поняття курсу. Предмет, мета і завдання дисципліни.
2. Класифікація українських народних музичних інструментів.
3. Етноорганологічна діяльність Миколи Лисенка.
4. Етноінструментознавчі дослідження Філарета Колесси.
5. Гнат Хоткевич – дослідник народних музичних інструментів України в першій половині ХХ століття.
6. Климент Квітка – яскравий представник української кобзарознавчої та етноорганологічної наукових шкіл.
7. “Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)” М.Хая – сучасне монографічне дослідження традиційної інструментальної культури українців.
8. Сучасна українська етноорганологія у контексті формування та розвитку власної та світових (європейської, російської, білоруської, американської) фолкльористичних шкіл.

Змістовий модуль 2. Основні групи народних музичних інструментів в традиції українців.

9. Самозвучні народні музичні інструменти (ідіофони).
10. Народні перетинкові музичні інструменти (мембранофони або мембранні).
11. Українські традиційні хордофони.
12. Українські традиційні аерофони.

VI семестр

Змістовий модуль 3. Регіональна специфіка побутування традиційного інструментарію українців.

13. Гуцульські ідіофони.
14. Гуцульські мембранофони.
15. Лірницька традиція в Західній Україні.
16. Гуцульські хордофони (цитри і лютні).
17. Традиційні народні музичні інструменти Полісся.

Змістовий модуль 4. Традиційні духові музичні інструменти (аерофони) Карпатського регіону.

18. Гуцульські аерофони: вільні аерофони.
19. Гуцульські аерофони: власне духові інструменти (флейти: флейти без щілини в осерді).
20. Гуцульські аерофони: власне духові інструменти (флейти: щілинні флейти).
21. Гуцульські аерофони: власне духові інструменти (шалмеї).
22. Гуцульські аерофони: власне духові інструменти (труби).
23. Бойківські аерофони.

Самостійна робота студентів

Самостійна робота студентів є необхідним компонентом здобуття повноцінної вищої освіти. Згідно з навчальним планом на самостійну роботу з дисципліни “Етноінструментознавство” відведено 20 годин у V семестрі та 32 години у VI семестрі, що дорівнює двом третинам від загальної кількості.

Основними формами вивчення дисципліни “Етноінструментознавство”, поряд з лекційними та семінарськими заняттями, є самостійна робота студентів з метою глибокого, повного засвоєння навчального матеріалу і задля розвитку навичок самоосвіти. Такий вид роботи є позааудиторною діяльністю студента по освоєнню основної професійної освітньої програми, здійснювана під керівництвом, але без безпосередньої участі викладача, форма навчання – згідно завдань викладача, виконання яких вимагає активної розумової діяльності.

Самостійна робота студента з курсу “Етноінструментознавство” передбачає різні форми індивідуальної навчальної діяльності:

- робота з текстами: підручниками, нормативними матеріалами, історичними першоджерелами, додатковою літературою, матеріалами інтернету, опрацювання конспектів лекцій;
- написання рефератів;
- слухання солістів, ансамблів, оркестрів за участю традиційних народних інструментів України;
- підготовка до заліку;
- конспектування тем, передбачених для самостійного опрацювання;
- підготовка до семінарських занять.

З метою контролю самостійної роботи студентів можуть бути використані різні форми, методи і технології контролю:

- 1) форми контролю: захист творчих робіт (рефератів), контрольна робота тощо;
- 2) методи: семінарські заняття, колоквиум, залік тощо;
- 3) технології контролю: ситуативна, рейтингова оцінка тощо.

Впродовж року різні види самостійної роботи студентів оцінюються такою максимальною кількістю балів:

- 1) опрацювання рефератів – 8 балів;
- 2) виконання контрольних робіт на семінарських заняттях – 20 балів (2-і контрольні; з одного питання – 5 балів);
- 3) виступ з теми семінару – 20 балів (усне опитування, один виступ – 2 бали);
- 4) повідомлення з теми семінару, виконання домашніх завдань, доповнення виступу, участь у дискусії (слухання-аналіз інструментальної музики) – 12 балів (за кожен вид – 1 балів);
- 5) конспектування – 20 балів;
- 6) індивідуальне навчально-дослідне завдання – 20 балів.

Результати контролю самостійної роботи студентів враховуються при здійсненні підсумкового контролю з дисципліни.

Теми рефератів

(І семестр – 2 години: вибір теми, список літератури, план)

1. Гуцульські музичні інструменти з обертоновим інтонуванням.
2. Дуда у народній інструментальній практиці українців.
3. Реферат М.Лисенка про О.Вересая як фундамент для сучасної системно-етнофонічної методи дослідження та вторинної науково-виконавської реконструкції гри на традиційних музичних інструментах.
4. Народньо-інструментальні традиції поліщуків у дослідженнях Ф.Колесси та К.Мошинського.
5. “Музичні інструменти українського народу” Г.Хоткевича – перше на Україні дослідження системної органології .
6. Інструментальні традиції пастушої культури Закарпаття (на матеріалі досліджень Надії Ганудельової).
7. “Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності та побуту” К.Квітки – етноінструментознавча концепція-запитальник дослідження української традиційної інструментальної музики.
8. “Музичні інструменти гуцулів” І.Мацієвського – сучасне етноорганологічне дослідження інструментальної культури Гуцульщини.
9. Колекції українських народних музичних інструментів у музеях України та у світі як об’єкти сучасних наукових досліджень.
10. Реконструктивний рух та новітні форми науково-виконавського фолкльоризму в Україні: Г.Ткаченко, М.Будник, В.Кушпет, М.Товкайло, М.Хай, К.Черемський (кобзарство і лірництво), І.Мацієвський, Б.Яремко, Р.Гусак, М.Хай (традиційна інструментальна музика).

Список дискографії для слухання

(І семестр 8 год; II семестр – 10 годин)

1. Весілля у Космачі. Гуцульська весільна музика. – CD 1. – НМК–Трейд, 2008. – 67:19 хв.
2. Весілля у Криворівні /digi-pack/. – CD 1. – Taras Vulba Entertainment, 2012. – 53:30 хв.
3. Гуцулія. Івано-Франківська область. Мелодії Карпат. – CD 1. – ПКСЦ “Гулин”. – Івано-Франківськ, 2007.
4. Гуцульщина. Музика українських Карпат. Сім’я Тафійчуків. – №1. – 033 CD-9. – Koka Records. – Warszawa, 2000.
5. Гуцульщина. Музика українських Карпат. Сім’я Тафійчуків. – №2. – 034CD-10. – Koka Records. – Warszawa, 2002.
6. З-під Карпатського хребта. – Аудіокасета. – УЕЛФ. – К., 1997.
7. Карпатія. Етнічна музика України. – KCD 170. – Караван. – К., 2003. – 73: 54 хв.
8. Карпатський альбом. Тафійчуки. Бурдон. Буття. Україна. – CD 1. – АртПоле. – Taras Vulba Entertainment, 2008. – 54:44 хв.
9. Кольорові села. Етнічна музика України. – CD 1. – Атлантік. – К., 2004. – 70:40 хв.
10. Космацькі музики. Етнічна музика України. – CD 1. – Атлантік. – К., 2004. – 60:27 хв.
11. Кушпет Володимир. Виконавська традиція співців-музик XVIII–початку ХХ ст. Кобза, ліра, торбан, бандура. – Аудіокасета. – Темпора. – К., 2002.

12. Музичні інструменти Гуцульщини. – Аудіокасета. – УЕЛФ. – К., 1997.
13. Родинний гурт Петровичі. Вітер з гір. – CD 1. – Укрмюзік, 2007. – 41:12 хв.
14. Тафійчуки. Весілля. – CD 2. – Taras Bulba Entertainment, 2007.
15. Тафійчуки. Гуцульські награвання. – CD 1. – Taras Bulba Entertainment, 2007.
16. Троїсті музики Прикарпаття та Буковини. Етнічна музика України. – Аудіокасета. – Атлантік. – К., 2004.
17. Троїсті музики Прикарпаття. Етнічна музика України. – Аудіокасета. – Атлантік. – К., 2004. – 42:30 хв.
18. Славетні музиканти Гуцульщини. Грає скрипаль Кирило Линдюк (“Курило Вітишин”) (ксмацько-шепітська традиція). – CD. – Рівне, 2006.

Теми для самостійного опрацювання
(I семестр – 10 годин; II семестр – 2 год.)

1. Походження та розвиток музичних інструментів. (2 години)
2. Музична акустика. Акустика музичних інструментів. (2 години)
3. Критерії традиційності НМІ. (2 години)
4. Музичний інструментарій гуцульських “весільних капел”. (2 години)
5. Скрипка – провідний традиційний музичний інструмент українців. (2 години)
6. Традиція гри на цимбалах в Україні. (2 години)

Індивідуальні навчально-дослідні завдання (II семестр – 20 год.)

1. Побутування традиційних народних інструментів у вашому селі, місті.
2. Використання традиційних народних інструментів у професійних ансамблях, оркестрах.
3. Різдвяна обрядовість у вашому селі (місті) та використання традиційних народних інструментів.
4. Сімейно-побутова обрядовість та використання традиційних народних інструментів.

Підсумковий контроль (залік)

1. Контрольні роботи.
2. Поточна успішність (усні відповіді).
3. Конспектування тем для самостійного опрацювання.
4. Виконання реферату.
5. Повідомлення з теми семінару, доповнення виступу, виконання домашніх завдань, участь у дискусії (слухання-аналіз інструментальної музики)).
6. ІНДЗ.

Змістовий модуль 1. Українська етноорганологія та її дослідники.

Тема 1. Етноінструментознавство як навчальна дисципліна. Основні поняття курсу. Предмет, мета і завдання дисципліни.

Музичний інструментарій є важливою складовою матеріальної і духовної культури українського народу. Галузь музикознавства, що вивчає походження і розвиток інструментів, їх конструкцію, акустичні властивості, а також класифікацію інструментів, називається *музичним інструментознавством* [13, с.13]. Наприкінці XIX – на початку XX ст. в українському етномузикознавстві спостерігаємо формування нового напрямку – *етноінструментознавства або етноорганології* (від грец. – народ, інструмент, вчення), виникнення якого пов'язане з іменами М. Лисенка, П.Демуцького, В. Шухевича, Ф. Колесси, Г.Хоткевича, К. Квітки, М. Грінченка, а розвиток – із працями Б. Шейка, В.Гошовського, А. Гуменюка, О.Правдюка, І. Мацієвського, А.Іваницького, С. Грици, О.Ошуркевича, Б. Яремка, І. Шрамка, Л. Кушлика, М.Хая.

Етноінструментознавство або етноорганологія – наука, що вивчає інструментальний фолкльор, досліджує його сутність, природу і специфіку [10]. Етноінструментознавство тісно пов'язане з музичною фолкльористикою, музичною етнографією, етномузикологією (етномузикознавство), музичною етнологією, музичним інструментознавством, ергологією, етноорганофонією, музичною акустикою.

Основні поняття курсу. *Етнос* (грец. ethnos – народ) – спільнота людей (плем'я, народність, нація), що історично склалася та має соціальну цілісність і оригінальний стереотип поведінки. *Музичний інструмент* (лат. instrumentum – знаряддя, що допомагає реалізувати ідею) – знаряддя, яке знаходиться поза голосовими зв'язками людини, і яке призначене для видобування музичних звуків і ритмічно організованих шумів у процесі сольного та групового виконання музичних творів; знаряддя, що допомагає людині у вираженні її музичних емоцій і думок.

Поняття *народний музичний інструмент* включає три складові, що пов'язані з трактуванням самого терміну “народ”: етнос (нація), демос (населення) та соціум (спільнота). Відповідно до етнічної складової *народний музичний інструмент* – це знаряддя, яке побутує упродовж ряду поколінь і на ньому виконують музику, яка традиційно звучить в оповіреному національному середовищі. З погляду побутування музичного інструменту серед народу як певного соціуму (спільноти) *народний музичний інструмент* – це знаряддя, яке служить для вираження музичних емоцій і думок домінуючої частини суспільства, що не входить в його еліту (фр. élite – краща частина). З огляду на предмет нашої дисципліни основним об'єктом її вивчення і дослідження є традиційний народний музичний інструментарій.

Музична фолкльористика вивчає специфіку пісенної, інструментальної музики усної традиції і охоплює увесь комплекс дисциплін, що вивчають фолкльор (народна мудрість, народне знання). *Музична етнографія* (грец. ethnos – народ і grapho – пишу) – галузь музичної етнології, що спеціалізується на записуванні, фіксації, розшифруванні народної музичної творчості, збиранні відомостей про народних виконавців та місця поширення творів фолкльору, методиці їх архівування, зберігання. *Музична етнологія* (грец. ethnos – народ і logos – наука) – вивчає виникнення, розвиток та взаємодію усної традиції музичної творчості

національних народних культур як явища, що відзеркалює в художній формі процес суспільного розвитку, етнічну специфіку та менталітет народу, характерні виражальні засоби і виконавську поведінку тощо. *Етномузикологія (етномузикознавство)* – вивчає закони побудови музичної мови, структуру, композицію, лад, інтерпретацію зразків фолкльорної музики. *Етноорганологія* – галузь етномузикознавства, яка досліджує проблеми виконавства на традиційних народних музичних інструментах (НМІ). *Ергологія* – наука про будову НМІ (Е.Штокман), технологію їх виготовлення. *Музична акустика* (грец. асіо – слухаю) – вивчає природу музичних звуків, їх утворення, поширення і сприйняття; в інструментознавстві – є основою для розуміння звукових якостей музичних інструментів, музичного строю і настроювання.

Предметом етноінструментознавства є традиційні народні музичні інструменти (НМІ) та виконувана на них народно-інструментальна музика (НІМ) як суспільно-культурний феномен духовної і матеріальної культури українського народу.

Мета навчальної дисципліни – створити цілісну панораму і осмислити процес багатовікового розвитку традиційного народного інструментарію та його музики в Україні, сутність і закономірності їх побутування у музичному фолкльорі, показати їхню самотність і національні корені.

Основні завдання курсу: розглянути питання виникнення, еволюції, функціонування і класифікування морфологічних (конструкція, будова) та ергологічних (технологія виготовлення музичних інструментів) параметрів традиційного музичного інструментарію; проаналізувати стан вичення проблеми (методичні засади етноінструментознавчих досліджень); з'ясувати, які саме народні музичні інструменти можна віднести до традиційних.

На думку професора М.Хая, “серед багатьох критеріїв, що визначають належність тих чи інших НМІ до даної народно-виконавської традиції¹, вирішальне значення мають: *територіальний, часовий та соціальний* аспекти побутування інструментів” [9, с.24]. За територіальним принципом відбору народні музичні інструменти розподіляють на загальнонаціональні та регіональні (типовий гуцульський, бойківський, лемківський інструментарій тощо).

Згідно часового фактору традиційними народними інструментами українців слід вважати ті, що отримали велику популярність у даній традиції протягом довгого історичного періоду.

Соціальний аспект побутування НМІ є не менш важливим у визначенні загальнонаціональних рис духовної культури кожної з верств населення та етносу в цілому. Наприклад, якщо торбан, який отримав поширення серед українських поміщиків, дворянства, козацької старшини та гетьманів у XVIII–першій половині XIX ст. і на якому виконували прославні та жартівливо-розважальні авторські пісні, складені на славу свого пана та його оточення, а також кобзарський репертуар, не вважати традиційним народним, то на думку Л.Черкаського – “означає збіднювати власну національну культуру, зводити її до рівня примітива” [13, с.11].

¹ Мацневский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л.: Музыка, 1980. – С. 159-165.

До властивостей та вузлових критеріїв, що визначають інструментальну музику як народну за визначенням професора І.Мацієвського належать: традиційність, колективність, безписьмова контактна форма передачі традиції, імпровізаційність, чітке розмежування функцій диференційованих партій [6]. В українській етноорганології склалися три системи класифікації традиційної НІМ – структурна, соціально-побутова та функційна.

Український фолкльорист, дослідник інструментальної та кобзарсько-лірницької традиції Климент Квітка виділив і об'єднав наступні найважливіші аспекти вивчення інструментального фолкльору:

- 1) опис будови інструмента і форм побутування інструментальної музики в опорі на польові спостереження;
- 2) фонографування та транскрибування виявлених награвань;
- 3) дослідження музичного побуту носіїв інструментального фолкльору в його взаємодії з місцевою музичною культурою усної традиції;
- 4) вивчення історичних документів, які відтворюють побутування даного інструмента в минулому [1, с. 13].

Системно-етнофонічна метода дослідження, започаткована М.Лисенком, Ф.Колесою, К.Квіткою, продовжена А.Хибінським, С.Мерчинським, остаточно сформульована І.Мацієвським, “передбачає розгляд специфіки не лише самого інструментарію, властивих йому виконавських способів і прийомів, а й аналізу їх тісного взаємозв'язку з виконуваною на даних інструментах музикою” [10, с.28].

Література

1. Банин А. К.В.Квитка – выдающийся советский фольклорист-музыковед / А.Банин // Памяти К.В.Квитки. – М.: Советский композитор, 1983. – С. 3-26.
2. Благовещенский И.П. Заметки о народной инструментальной музыке / И.П.Благовещенский // Музыкальная фольклористика. – М., 1986. – Вып. 3. – С. 279-288.
3. Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по муз. славяноведению / В.Л.Гошовский. – М.: Сов. композитор, 1971. – 304 с.
4. Іваницький А. Українське етноінструментознавство в другій половині ХХ ст. / А.Іваницький // Актуальні напрямки відродження та розвитку нар.-інструм. мистецтва в Україні: матеріали наук.-практ. конф. – К., 1995. – С. 26-28.
5. Мацеевский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / И.Мацеевский // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л., 1980. – С. 143-170.
6. Мацеевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / И.Мацеевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов. – Ч. 1. – М.: Сов. композитор, 1987.– С. 6-38.
7. Федун І. Курс етноорганології у вищій школі: методичні рекомендації / І.Федун // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді. – Тернопіль: Астон, 2000. – С. 71-80.
8. Хай М. Етноорганологія як предмет музичної україністики: шляхи формування і перспективи / М.Хай // V Міжнародний конгрес україністів. – Кн. 2. Мистецтвознавство. – Одеса – Київ, 2001. – С. 462 – 472.
9. Хай М. Музика Бойківщини / М.Хай. – К.: Родовід, 2002. – 303 с. – С. 24-36.

10. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 5-31.
11. Хай М. Посібник з етноінструментознавства // Волинські дзвони. – Вип.3. – Рівне, 1999.– С.101 – 102.
12. Хай М. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу / М.Хай // Проблеми етномузикології: зб. наук. праць. – К., 1998. – С. 167-179.
13. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с. – С. 6-16.
14. Яремко Б. Етноінструментознавство: навчальний посібник / Б.Яремко. – Рівне: РДГУ, 2003. – 188 с.

Тема 2. Класифікація українських народних музичних інструментів

Багатоманіття українського народного музичного інструментарію спонукало як українських, так і зарубіжних дослідників до їх систематизації (класифікації). Адже у процесі історичних етапів розвитку музичних інструментів загалом у кожній конкретній етнічній традиції виникала природна потреба їхнього групування, тобто класифікації за єдиними і логічними критеріями на відповідні групи. Сучасна етноорганологія поділяє всі історичні і нині існуючі класифікації музичних інструментів на: 1) структурні (критерій систематизації – особливості будови інструмента); 2) функційні (критерій систематизації – функції у музичному побуті).

Структурні класифікації на думку органологів є найдавнішими. Згідно давньокитайської систематики головною ознакою поділу музичних інструментів на групи був матеріал. Тому інструменти поділяли на вісім класів-груп: металеві, кам'яні, шкіряні, шовкові, гарбузові, бамбукові, дерев'яні, земляні (глиняні).

За способом звуковидобування в індійській систематичі музичні інструменти розподілялися на чотири класи: струнні, духові, мембранні та металеві ударні. За цим принципом здійснили класифікацію музичних інструментів римський філософ, теоретик музики Северин Боецій (VI ст.; щипкові, ударні, духові; відповідно, наприклад, цимбали і барабани були в одній групі) та римський письменник і учений Флавій Кассіодор (VI ст.; струнні, духові, ударні із додатковим емоційно-естетичним осмисленням виконуваної на цих інструментах музики). Перський вчений-енциклопедист, філософ, лікар, поет Ібн Сіна (Авіценна) (XI ст.) наслідуючи попередників, здійснив розподіл струнних, духових і ударних на підгрупи: струнні щипкові та смичкові, духові дерев'яні та мідні тощо. Основою класифікації архієпископа Севільї у вестготській Іспанії Ісидора Севільського (560-636 рр.) став музично-структурний принцип групування музичних інструментів: 1) гармонічна (звучання голосу); 2) органічна (духові інструменти); 3) ритмічна (ударні та струнні інструменти) групи.

Однією з перших функційних класифікацій вважають систематику паризького магістра музики, музичного теоретика Йоганнеса Грохеа (кінець XIII – початок XIV ст.), який розрізняв музичні інструменти за ступенем вишуканості виконаної музики (наприклад, духові і ударні – для свят, військових ігор, турнірів тощо). Італійський композитор і музичний теоретик Агостіно Агаццарі (1578-1640) диференціював

інструменти на “фундаментальні” (ті, що виконують партію генерал-баса) та “орнаментальні” (мелодичні) у праці “Del sonare sopra il basso” (1607 р.).

Класифікації музичних інструментів епохи Відродження, представлені у працях німецьких теоретиків музики XVI і XVII ст. Себастьяна Вірдунга (три групи: струнні (та клавішні), духові, ударні) та Міхаеля Преторіуса (фундаментальні та орнаментальні) стали продовженням традицій структурної і функційної систематик. За характером строю (структурний принцип) відомі класифікації музичних інструментів італійських теоретиків кінця XVI – початку XVII ст., зокрема Джжузеффо Царліно, Лучіано Цакконі та Е.Ботрігарі: 1) фіксований звукоряд (клавішні, орган), 2) нефіксований звукоряд (тромбон, скрипка), 3) частково фіксований звукоряд (усі духові з пальцьовими отворами, струнні з ладками).

Функційний принцип групування музичних інструментів використали у своїх класифікаціях російські композитори Михайло Глінка (литаври і мідні духові; дерев’яні духові; смичкові; “роскошь оркестра” – англійський ріжок, арфа) та Микола Римський-Корсаков (співучі; ударні; ті, що дзвенять).

Французький композитор, диригент Гектор Берліоз (1803-1869 рр.) класифікував інструменти на струнні, духові і ударні, об’єднавши критерії функційної та структурної систематик (фундаментальна праця “Великий трактат про сучасне інструментування та оркестрування”, 1844 р.).

У другій половині XIX ст. спостерігаємо становлення інструментознавства як самостійної галузі музикознавства, що сприяло виникненню універсальної систематики музичного інструментарію. Її зачинателем вважають бельгійського музикознавця, композитора Франсуа Огюста Геварта (1828-1908 рр.), який у праці “Загальний трактат про інструментування” (1863 р.) запропонував наступну музично-типологічну систему класифікації музичних інструментів: хордофони (фрикційні, щипкові, ударні), аерофони (флейтові, язичкові, мундштукові, поліфонно-клавішні), мембранофони (з фіксованою та нефіксованою висотою тона) й аутофони (з фіксованою та нефіксованою висотою тона). Однак ця класифікація не отримала статусу наукової через брак єдиного критерію групування музичних інструментів.

Структурна класифікація музичних інструментів на струнні (смичкові, арфові), духові (дерев’яні, металеві, флейтові, язичкові, орган), ударні (з фіксованою та нефіксованою висотою тона) німецького музикознавця Гуго Рімана (1849-1919) представлена у його праці “Музичний словник” (1882 р.).

Послідовниками академічного інструментознавства Західної Європи стали бельгійський вчений К.В.Маййон і німецькі дослідники Курт Закс та Еріх Горнбостель. Першою спробою створення наукової класифікації музичних інструментів є чотирикласова маййонівська система (1888 р.), що отримала всезагальне використання. Головною ознакою розподілу інструментів К.В.Маййон вважав джерело звуку: самозвучні (власне тіло інструмента), перетинкові (натягнута перетинка), струнні (струна), духові (стовп повітря).

При збільшенні відомостей про неєвропейські інструменти, в тому числі рідкісні, різних національностей на всіх континентах та етнічних груп, виникли труднощі у створенні класифікації, яка б базувалась на єдності ознак. Авторами універсальної структурної класифікації музичних інструментів (1914 р.) стали уже згадувані К.Закс та Е.Горнбостель, які запропонували основні класифікаційні ознаки

поділу інструментів усередині кожної з груп (джерело звуку, спосіб видобування звуку, конструкція): ідіофони (ударні, щипкові, фрикційні), мембранофони (ударні, щипкові та фрикційні барабани, мирлитони), хордофони (прості хордофони, арфи, арфолютні), аерофони (вільні аерофони, власне аерофони: лабіальні, тростинні, мундштукові) [2]. Саме ця систематизація інструментарію є особливо цінною для сучасної класифікації традиційних народних музичних інструментів України.

У науковій розвідці українського музикознавця-фольклориста Климента Квітки “До вивчення української народної інструментальної музики” (кінець 40-х рр. ХХ ст.) знаходимо основи музично-фольклористичної класифікації народних інструментів за їх функціональною приналежністю на індивідуальні (сопілка, трембіта, дрімба) та ансамблеві (скрипка, бас (басоля), цимбали, бубон), що відображає їх типове застосування у побуті народу. Аналогічною до неї є функційна класифікація Е.Емстаймера [7]. За соціальною ознакою (музичні інструменти хлопчиків, чоловіків, жінок, похоронні тощо) створив класифікацію К.Шеффнер [5].

Автором деталізованої системи комплексної структурної класифікації музичних інструментів “Принципи систематики музичних інструментів” (1948 р.) став німецький органолог Г.Дрегер [2]. Однак, широкого практичного застосування ця класифікація не отримала.

Враховуючи усі досягнення інструментознавчої науки та універсальність систематик, “необхідно мати на увазі, що класифікація інструментарію усних традицій має свою специфіку” [5, с.89], що полягає у початковому відборі інструментів на предмет їх належності до даної традиції. Як зазначає професор НМАУ ім.П.Чайковського М.Хай, “з цього огляду українські народні музичні інструменти згідно з систематикою Е.Горнбостля–К.Закса за основними групами систематизуються так: народні ідіофони (самозвучні) – ударні, щипкові, фрикційні, ідіофони, що струшуються; народні мембранофони (перетинкові або мембранні) – ударні, фрикційні, мирлитони; народні хордофони (струнні) – щипкові, смичково-фрикційні, ударні; народні аерофони (духові) – вільні аерофони, флейти, шалмеї (язичкові), труби” [5, с.90-133].

Традиційні народні музичні інструменти українців, як вважає професор Л.Черкаський, слід розподіли ще на дві категорії: автохтонні та автентичні [9]. Автохтонний (у перекладі з грец. – місцевий, корінний) інструмент – належний за походженням до даної землі, території (інструмент як вид – кобза і бандура). Автентичний (у перекладі з грец. – справжній, безпосередній, той, що має первозданний вигляд) інструмент – який відповідає первісним зразкам, зберігаючи непорушною народну традицію стосовно особливостей конструкції, способів гри, строю, репертуару тощо (конкретний інструмент – колісна ліра, дзвін).

Література

1. Вертков К.А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К.А.Вертков, Г.И.Благодатов, Э.Э.Язовицкая. – М.: Музыка, 1975. – С. 48-60.
2. Ганудельова Н. Аерофони в контексті розвитку світових класифікацій та систематик музичних інструментів / Надія Ганудельова // Студії мистецтвознавчі. Сер. Музика. Театр. Кіно. – К.: ІМФЕ, 2009. – Число 4. – С. 54-62.
3. Ганудельова Н. Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Н.Ганудельова. – К., 2011. – 20 с.

4. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. — 244 с. — С. 9-147.
5. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолклорна традиція) / М.Хай. — Київ–Дрогобич: Коло, 2007. — 545 с. — С. 86-137.
6. Хащеватська С. Інструментознавство: підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації / С.Хащеватська. — Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. — 256 с. — С. 53-135.
7. Хорнбостель Э. и Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Э.Хорнбостель, К.Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов в 2 ч. / Ред.-сост. И.В.Мациевский. — М.: Сов. композитор, 1987. — Ч. 1. — С. 229-261.
8. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. — Харків: Держ. вид.-во України, 1930. — 290 с.
9. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. — К.: Техніка, 2003. — 264 с. — С. 16-18.

Тема 3. Етноорганологічна діяльність Миколи Лисенка

Засновником українського інструментознавства по праву вважають М.В. Лисенка. Перші етноінструментознавчі студії М.Лисенка розпочались з реферату “Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем” (1874 р., перевидання 1978 р.), в якому, поряд з музикознавчим аналізом репертуару, міститься й органологічна характеристика кобзи Вересая. Реферат М.Лисенка – це висвітлення проблеми генези, еволюції та функціонування автентичної традиції українського кобзарства. До традиційного репертуару кобзарів дослідник включає: пісні та думи, пісні-псалми, ліричні пісні, жартівливо-танцювальні, моралізаторські.

Наступною теоретичною працею є невеличка стаття “О торбане и музыке песен Видорта” у журналі “Киевская старина” (1892, кн.2), де автор розглядає музикознавчі та органографічні аспекти дослідження інструмента торбана та виконавську діяльність торбаністів-солістів, аналізує виконуваний ними репертуар. М.Лисенко зазначив, що торбаністська традиція – явище придворної “панської” культури.

Підсумком його інструментознавчих досліджень стала поважна праця “Народні музичні інструменти на Україні”, яку М.Лисенко написав на замовлення львівського журналу “Зоря” 1894 р. Опублікована у ряді номерів (№ 1, 4, 5, 6, 7, 8 та 10) львівського журналу “Зоря” його стаття під назвою “Народні музичні інструменти на Україні” за підписом “Боян” містить матеріали, що знайомлять з будовою, строем та художньо-виражальними особливостями українських народних інструментів: кобзи, бандури, торбана, ліри, гусел, цимбалів. Її було перевидано у 1955 році.

У роботі “Народні музичні інструменти на Україні” М.Лисенко подає нову систему групування етноорганологічних ознак інструмента: назви частин інструмента (А – дека з голосниками; Б – ручка-гриф; В – довша головка; Г – менша головка; Д – довгі басові струни-“вторі”; Е – приструнки; Ж – басові струни); характеристика матеріалу, з якого вони виготовлені; деталізовані описи посадки і тримання інструмента, способів і прийомів гри [8, с.45-46]. У даній науковій праці

зроблені перші кроки на шляху становлення та формування *системно-етнофонічного методу* дослідження народного інструментарію та виконуваної інструментальної музики на прикладі характеристики двох типів торбаністів: 1) Іван Кошовий, у репертуарі якого народні пісні; 2) династія Відортів, у репертуарі – думки, дешевий романс, жартівливі пісні в куплетній формі, історичні пісні. Народні музичні інструменти М.Лисенко класифікує на три основні групи: струнні, духові і ритмові. Відсутність групи самозвучних сучасні дослідники, зокрема М.Хай, пояснює її несформованістю на той час як сталої класифікаційної норми [8].

Інструментознавчі роботи М.Лисенка спонукали до наступних досліджень науковців, як української, так і зарубіжних шкіл, до поглибленого вивчення традиційної інструментальної культури українців, що сприяло формуванню української етноорганологічної школи. У своїх теоретичних працях, присвячених дослідженню народного інструментарію, М.Лисенко, окрім описів будови, походження, висвітлив питання їх ролі і місця в українському музичному побуті.

Література

1. Василенко З.І. Фольклористична діяльність М.В.Лисенка / З.Василенко. – К.: Наукова думка, 1972. – 185 с. – С. 175-185.
2. Квітка К.В. Фольклористична спадщина М.Лисенка / К.В.Квітка // Вибрані статті. – Ч.ІІ. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 3-77.
3. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М.Лисенко. – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с.
4. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / Ред., передмова та примітки М.Гордійчука. – К.: Музична Україна, 1978. – 95 с.
5. Лысенко Н. О Торбане и музыке песен Видорта / Н. Лысенко // Киевская старина. – 1892. – Т.XXXVI. – С. 381-387.
6. Рецензії. Боян [М.Лисенко]. Народні музичні інструменти на Україні (“Зоря”, № 1,4-8,10) // Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 554-557.
7. Хай М. Микола Лисенко – піонер і фундатор етноорганологічної школи в Україні / М.Хай // Микола Лисенко та українська композиторська школа.– К., 2004. – С.39–48.
8. Хай М. Микола Лисенко – піонер і фундатор етноорганологічної школи в Україні / М.Хай // Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 44-53.

Тема 4. Етноінструментознавчі дослідження Філарета Колесси

Філарет Михайлович Колесса (1871-1947) – музичний фольклорист, вчений-етномузиколог, композитор, педагог, музикознавець, літературознавець, фундатор історико-порівняльного методу дослідження в галузі музичної фольклористики [1]. Ф.М.Колесса – український етноорганолог першої половини ХХ ст., про що підтверджують його наукові праці [3-6], де дослідник вивчає старовинні українські народні інструменти (кобза, бандура, торбан, ліра – їх генезу, морфологічні особливості, виконавський стиль окремих кобзарських шкіл, способи тримання і гри, строї), ареали поширення і функціонування кобзарського виконавства, музичні

інструменти традиційних сільських весільних “капел” (скрипка, цимбали, дзвіночковий бубон – так звана “троїста музика”), ініціоє створення в Україні спеціальних музеїв музичних інструментів.

У формуванні його етноорганологічного наукового світогляду важливе значення отримали праці українських (М.Лисенка, В.Шухевича, В.Гнатюка, Оп.Сластіона, Г.Хоткевича), російських (О.Фамінцина, О.Маслова), польських (А.Хибінського), німецьких (Е.Горнбостля і К.Закса), бельгійських (В.Магіллона), датських (А.Гаменеріха) дослідників [11].

У 1902 році Ф.Колесса розпочав свої інструментознавчі дослідження із ознайомлення “із нотною фіксацією особливостей народної інструментальної музики до інструментальних зразків з відомої збірки брата Івана “Галицько-руські народні пісні з мелодіями”, який сам грав на скрипці і знався на специфіці інших традиційних інструментів, зокрема, фуярки” [8, с. 54]. Саме в цьому році була надрукована третя частина відомої праці В.Шухевича “Гуцульщина”, де окрім морфологічних, органологічних та жанрових описів, подаються музичні зразки оригінальних співів та нотація інструментальної музики гуцулів, для здійснення якої він запросив Ф.Колессу.

У співпраці з Л.Українкою, К.Квіткою Ф.Колесса у 1908 р. здійснив 65 транскрипцій дум полтавсько-харківської традиції, з них: 15 – мають цілісний і цілком придатний для виконавської реконструкції вигляд; 25 – можуть бути використані за умови науково-аналітичного реконструктивного доопрацювання; 25 – як фрагментарні уривки виконавського стилю певного співця (вперше видані 1910-1913 рр.) [3]. “На жаль, у жодній з дум не вдалося “схопити” повністю фактури інструментальної гри”, – зазначає доктор мистецтвознавства М.Хай [8, с. 57].

Польський етнолог-лінгвіст К.Мошинський у 1932 р. запросив українського професора Ф.Колессу до співпраці в етнографічній експедиції на Полісся. Серед зібраних матеріалів – записано 26 інструментальних мелодій: 22 – з фонографічних записів К.Мошинського, інші – “зі слуху”; серед них – оригінальні зразки сигнальної (награвання на пастушій трубі) і танцювальної (на скрипці, дудці та гармонії solo) інструментальної культури поліщуків 30-х рр. ХХ ст.. З ініціативи професора С.Грици на кошти Історико-культурної експедиції Мінчорнобиля України у 1995 році вони були опубліковані під назвою “Музичний фольклор з Полісся у записах Ф.Колесси та К.Мошинського” [8].

Окремі питання українського інструментарію Ф.Колесса піднімає у своїй статті “Українські народні музичні інструменти” (початок 20-х рр.) [5]. У праці “Характеристика української народної музики” (1932 р.) [6] вчений звертає увагу на появу в побуті українців нових струнних інструментів (XVI – XVIII ст.): кобзи, бандури, торбана [6, с. 361], конкретизує конструктивні особливості та функціональне призначення “різних родів сопілок” (денцівка, тилинка, флюяра, трембіта, близнючка, дуда) [6, с. 357]. Описи гуцульських духових інструментів, зокрема свиріла, залізної сопілки, дерев’яної трембіти вчений подає у статті “Наверстування і характеристичні признаки українських народних мелодій” (1916 р.) [4, с. 257-259].

Описуючи історію походження бандури, Ф.Колесса, не бувши обізнаним з дослідженням Г.Хоткевича “Музичні інструменти українського народу” (1930 р.), враховує дослідження О.Фамінцина і називає “прототипом української бандури 14-

струнну пандору, яка подібна до лютні і винайдена в Англії в пол. XVI ст.” [3]. Традиція кобзарства за визначенням Ф.Колесси є характерною для Лівобережної України, найбільш вживаний репертуар – лірико-епічні пісні історичного змісту (“думи”). Натомість лірництво з його репертуаром (псалми, сатиричні, історичні пісні) – загальноукраїнська традиція [4].

Здійснивши аналіз праці М.Лисенка “Народні музичні інструменти на Україні” (1894 р.), Ф.Колесса у рецензії на дану роботу висловив зауваження щодо упуцнення опису скрипки як найрозповсюдженішого інструмента серед української інструментальної традиції [4, с. 556].

Наукові інструментознавчі дослідження Ф.Колесси слугували і продовжують служити за методологічний і теоретично-практичний дороговказ для українських етноорганологів новішої генерації, зокрема, М.Хая, Б.Яремка. Співпраця Ф.Колесси з братом Іваном, К.Квіткою, Оп.Сластіоном, В.Шухевичем, К.Мошинським засвідчує визнання його авторитету, професіоналізму як фольклориста, транскриптора, дослідника-етномузиколога, представника “фонографічного” періоду вивчення інструментальної традиції українців та комплексного підходу у вирішенні теоретичних і практичних завдань дослідження традиційного інструментарію.

Література

1. Грица С. Видатний дослідник фольклору Слов’янщини / С.Грица // Фольклор у просторі і часі: вибрані статті. – Тернопіль: Астон, 2000. – С. 179-192.
2. Грица С. Музично-фольклористичні та музикознавчі праці Ф.М. Колесси //
3. Колеса Ф. Мелодії українських народних дум / Ф.Колесса. – К.: Наукова думка, 1969. – 591 с.
4. Колеса Ф. Музикознавчі праці / Ф.Колесса / Упоряд. та комент. С.І.Грици. – К.: Наукова думка, 1970. – 592 с.
5. Колесса Ф. Українські народні музичні інструменти / Ф.Колесса // Музикознавчі праці / Упоряд. та комент. С.І.Грици. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 287-288.
6. Колеса Ф. Характеристика української народної музики: Переклад з польської мови / Ф.Колесса // Музикознавчі праці / Упоряд. Та комент. С.І.Грици. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 357-367.
7. Муха А.І. Композитори України та української діаспори: Довідник / А.І.Муха. – К.: Музична Україна, 2004. – 352 с. – С. 144.
8. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 54-62.
9. Хай М. Філарет Колесса – транскриптор і дослідник традиційної інструментальної музики українців / М.Хай // Родина Колессів у духовному і культурному житті України кінця XIX – XX століття.– Львів, 2005.– С.208 – 213.
10. Яремко Б. Традиційні музичні інструменти у дослідженнях Філарета Колесси / Б.Яремко // Родина Колессів у духовному і культурному житті України кінця XIX – XX століття.– Львів, 2005.– С. 199-207.
11. Яремко Б. Дослідження Ф.Колессою традиційних музичних інструментів України / Б.Яремко // Етноінструментознавство: навчальний посібник / Б.Яремко. – Рівне: РДГУ, 2003. – 188 с. – С. 79-87.

Тема 5. Гнат Хоткевич – дослідник народних музичних інструментів України в першій половині ХХ століття

Гнат Мартинович Хоткевич (1877-1938) – письменник, актор, мистецтвознавець, режисер, бандурист, композитор, педагог, музично-громадський діяч, вчений-етноінструментознавець. Найгрунтовнішим дослідженням в українському інструментознавстві першої половини ХХ століття є монографія Г.Хоткевича “Музичні інструменти українського народу” (1930 р.) [7], де представлено еволюцію та побутування струнних, духових та ударних інструментів, їх широке використання у музичній культурі українців². Однак, у поділі інструментів на три групи, Г.Хоткевич не дотримується єдиної системи критеріїв цього поділу. Так, струнну і духову групи науковець визначає за такими факторами: джерело звуку (струна або стовп повітря), принцип звуковидобування (струнні: смичкові, щипкові, ударні; духові: лябіяльні, лінгвальні, амбушюрні), конструкція інструмента (з грифом чи без нього тощо). Групу ударних він виділяє за принципом звуковидобування. Тому, дрімба (має певний висотний тон) і бубон (шумовий інструмент) потрапили до однієї групи. Г.Хоткевич не врахував загальноприйнятої класифікації музичних інструментів німецьких дослідників К.Закса і Е.Горнбостля (1914 р), де представлені 4 групи інструментів, і, згідно якої дрімба – щипковий ідіофон (самозвучний інструмент), бубон – ударний мембранофон.

Монографія Г.Хоткевича “Музичні інструменти українського народу” є “класичним” дослідженням серед багатой спадщини українського та зарубіжного інструментознавства, що підкреслено методологією процесу дослідження народного інструментарію. Серед методів, якими Г.Хоткевич користується при дослідженні музичних інструментів, є такі: дедукція (комплексна характеристика: в масштабі націй – однієї нації – одного регіону); порівняння, аналогія, аналіз (при дослідженні регіональних особливостей однотипних інструментів), синтез (встановлення різнонаціональних аналогів інструмента в єдиній системі розвитку матеріально-духовної культури народів).

Як зазначає дослідниця діяльності і творчості митця Надія Супрун, Г.Хоткевич “...заклав основи системного підходу до вивчення музичних інструментів, котрі побутують в Україні...” [1, с. 5]. Зокрема, дослідник використовує конкретні методологічні прийоми: лінгвістичний (етимологічний аналіз назв однотипного музичного інструмента); літературно-графічний – на основі зіставлень письмових та графічних джерел вивчаються усі дані предметного і змістовного значення та здійснюється узагальнюючий висновок щодо форми і частково конструкції інструмента; фолкльорний – за джерелами народної творчості (зібрання фактажу про побутування інструмента); історичний (з’ясування походження, прадавніх форм, шляхів еволюції музичного інструмента, території поширення, історичних причин

² У представленому дослідженні серед основних музичних інструментів, що побутували на Україні, розглядаються: струнні – гудок, скрипка, цимбали, ліра, гуслі, басоля, кобза, бандура, торбан; духові – свистуни, свиріль, волинка (коза, дуда – гуцульська назва “дутка”), труба, сопель (сопілка), монтелев, сурма, дудка (пряма флейта, що у гуцулів зветься “флюєра”), трембіта, ріг; ударні – бубон, дрімба, дзвінок, калатало, клепало.

зникнення); функціональний – дослідження функціонування музичного інструментарію (форми побутування в різних соціальних верствах суспільства).

У вказаній праці Г.Хоткевич досліджує інструменти і “споконвічні”, і “занесені”, і “загальнонаціональні”, і “локальні” з “запозиченою” і “трансформованою” конструкцією. Науковою метою дослідження є доведення, що “музичний інструмент – сильний системний аргумент у пізнанні культур народів, свого роду кодова система, яка включає однотипні конструктивну структуру і форми функціонування, які змінюються в часовому (історично-еволюційному та етнічно-територіальному) русі” [4, с.5].

Кобзу і бандуру Г.Хоткевич визначає як автохтонні традиційні музичні інструменти українців, які своєю генезою завдячують скарбниці загальнолюдських культурних здобутків, і, водночас, отримали неповторні риси і ознаки (спосіб тримання і гри, стрій, репертуар) української епічної традиції [5].

Г.Хоткевича вважають засновником методики теоретично-практичної популяризації автентичних форм кобзарства, що в майбутньому стала основою формування реконструктивного руху та новітніх форм науково-виконавського фолкльоризму в Україні: І.Ткаченко, М.Будник, В.Кушпет, М.Товкайло, М.Хай, К.Черемський (кобзарство і лірництво), І.Мацієвський, Б.Яремко, Р.Гусак, М.Хай (традиційна інструментальна музика).

Література

1. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант / Н.Супрун. – Рівне: Ліста, 1997. – 280 с.
2. Супрун Н. Гнат Хоткевич про вивчення фольклору / Н.Супрун // Музикознавчі праці: Збірник наукових статей / Н.О.Супрун-Яремко. – Рівне: видавець О.Зень, 2010. – 574 с. – С. 341-346.
3. Супрун Н. Науково-методологічні принципи дослідження Гнатом Хоткевичем музичного фольклору в польових умовах / Н.Супрун // Музикознавчі праці: Збірник наукових статей / Н.О.Супрун-Яремко. – Рівне: видавець О.Зень, 2010. – 574 с. – С. 346-348.
4. Супрун Н.О. Перше на Україні дослідження системної органології / Н.О.Супрун // Бандура (Нью-Йорк). – 1989. – № 29-30. – С. 3-10.
5. Хай М. Науково-дослідницька і популяризаторська діяльність Гната Хоткевича / М.Хай // Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 62-70.
6. Хоткевич Г. Бандура і її можливості / Г.Хоткевич // Українознавство: документи, матеріали, раритети. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С. 322-348.
7. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. вид.-во України, 1930. – 290 с.
8. Яремко Б. Етноінструментознавча концепція Г.Хоткевича і сучасна музична етнопедогогіка / Б.Яремко // Етноінструментознавство: навчальний посібник / Б.Яремко. – Рівне: РДГУ, 2003. – 188 с. – С. 160-167.

Тема 6. Климент Квітка – яскравий представник української кобзарознавчої та етноорганологічної наукових шкіл

Послідовниками М.Лисенка, П.Демуцького, В.Шухевича, С.Людкевича, Г.Хоткевича у дослідженні українського інструментарію стали видатні вітчизняні фольклористи Ф.Колесса та К.Квітка. Авторами ставилося завдання щодо збереження українського інструментарію, а також взаємовпливів народних пісень і музичних інструментів у плані хроматизації, що окреслюють питання методології їх дослідження.

Климент Васильович Квітка – один із основоположників української музичної фольклористики, теоретик пісенної творчості українців, яскравий представник кобзарознавчої та етноорганологічної наукових шкіл. Його праця “Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності та побуту” (1924 р.) – важливий методологічний доробок ученого. У передмові автор висловлює сподівання на те, що народно-інструментальна культура українців повинна стати одним із головних питань дослідження як самобутнє явище соціологічного та психологічного порядку [15]. В основі структури роботи – своєрідна концепція-запитальник, яку може використовувати у науковій роботі кожний сучасний етноорганолог-початківець, звичайно, враховуючи реалії життя початку ХХІ століття. Назви розділів: I. Кобзарі та лірники. а) Загальні питання; б) Суспільне становище; в) Артистична діяльність та її форми. Репертуар; г) Навчання; д) Товариські стосунки й організація; е) Знання і погляди; є) Зовнішній вигляд та фізичний стан; ж) Інструмент; з) Поводир; и) Домашнє життя, господарка, побічні прибутки. II. Торбаністи. III. Скрипалі. IV. Барабанщики (бубністи). V. Басисти (контрабасисти). VI. Цимбалісти. VII. Інструментальний ансамбль (“троїста музика”). VIII. Волинщики. IX. Музики пізніших типів та чужоземні музиканти). “...практику застосування запитальників слід вважати продуктивною виключно лише на методично-підготовчому етапі до експедиції та як ефективний дидактично-педагогічний прийом у підготовці студентів та аспірантів-фольклористів, але аж ніяк не як безпосереднє і “єдино правильне керівництво до дії” під час самого процесу записування, чи тим більше як засіб для “заочного” інтерв’ювання” [15, с. 73].

Своєрідним практичним продовженням попередньої роботи є праця К.Квітки “До вивчення побуту лірників” (1926 р.), де автор пропонує новий тип дослідження: власноручно та з допомогою компетентних помічників (мається на увазі живих свідків згасаючої традиції) “протоколювати” важливі проблемні питання традиційного побуту українських лірників.

У науковій розвідці К.Квітки “До вивчення української народної інструментальної музики” (кінець 40-х рр. ХХ ст.) [6] знаходимо основи музично-фольклористичної класифікації народних музичних інструментів та народної інструментальної музики за їх функціональною приналежністю на індивідуальні (сопілка, трембіта, дрімба) та ансамблеві (скрипка, бас (басоля), цимбали, бубон), відповідно музика скрипкова, сопілкова, лірницька, сільських капел, міських ансамблів, що відображає їх типове застосування у побуті народу. Однак, К.Квітка підкреслив і власні недоліки цього дослідження, а саме, відсутність описів будови інструментів, способів їх виготовлення, технічних прийомів гри, аналізу інструментальних п’єс та їх жанрового поділу.

Заслуговує уваги його діяльність як критика. У статті “Фольклористична спадщина М.Лисенка” К.Квітка наголосив на винятковому значенні фольклористичної, етноорганологічної та транскрипційної діяльності М.Лисенка у справі записів кобзаря Вересая: “...ніхто інший записів не зробив, і дуже добре, що Лисенкові записи були опубліковані: ніякий геній не міг би їх зробити досконало” [13, с.47].

Важливість праць К.В.Квітки у становленні та формуванні українського етноінструментознавства на методологічному, музично-соціологічному, історико-психологічному й етноорганологічному рівнях підкреслює доктор мистецтвознавства М.Хай [15]. Його інструментознавчий науковий доробок має вагомим значення для дослідників української інструментальної традиції на сучасному етапі.

Література

1. Банин А. К.В.Квітка – выдающийся советский фольклорист-музыковед / А.Банин // Памяти К.В.Квітки. – М.: Советский композитор, 1983. – С. 3-26.
2. Иваненко В.Г. К.Квітка и Н.Лысенко / В.Г.Иваненко // Памяти К.В.Квітки. – М.: Советский композитор, 1983. – С. 36-42.
5. Квітка К.В. До вивчення побуту лірників / К.В.Квітка. – К., 1926.
6. Квітка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки / К. Квітка // Избранные труды: в 2 т. – Т. 2. / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 251-276.
7. Квітка К. Несколько слов о русском гудке / К. Квітка // Избранные труды: в 2 т. – Т. 2. / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 206-217.
8. Квітка К. Парная флейта / К. Квітка // Избранные труды: в 2 т. – Т. 2. / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 218-250.
9. Квітка К. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (программа для исследования их деятельности и быта) / К. Квітка // Избранные труды: в 2 т. – Т. 2. / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 279-326.
10. Квітка К. Епічні пісні / К. Квітка // Вибрані статті: Ч. 1. / Упоряд., передм. та коментарі А.І. Іваницького. – К.: Муз. Україна, 1985. – 142 с. – С. 15-41.
11. Квітка К. Вибрані статті: Ч. 1. / К. Квітка / Упоряд., передм. та коментарі А.І. Іваницького. – К.: Муз. Україна, 1985. – 142 с.
12. Квітка К. Вибрані статті: Ч. 2. / К. Квітка / Упоряд., передм. та коментарі А.І. Іваницького. – К.: Муз. Україна, 1986. – 152 с.
13. Квітка К. Фольклористична спадщина М.Лисенка/ К. Квітка // Вибрані статті: Ч. 2. / Упоряд., передм. та коментарі А.І. Іваницького. – К.: Муз. Україна, 1986. – С. 3-47.
14. Хай М. Климент Васильович Квітка – дослідник кобзарсько-лірницької та інструментальної традиції українців / М.Хай // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 4(8).Театр. Музика. Кіно. – К., 2004.– С.38 – 43.
15. Хай М. Климент Васильович Квітка – дослідник інструментальної та кобзарсько-лірницької традиції українців / М.Хай // Музично-інструментальна культура українців (фолклорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 71-79.

Тема 7. “Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)”

М.Хая – сучасне монографічне дослідження традиційної інструментальної культури українців

Михайло Йосипович Хай – відомий український вчений-етноінструментознавець, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики НМАУ ім.П.Чайковського, провідний науковий співробітник, завідувач відділу етномузикології ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України, Голова-цехмайстер Львівського лірницького цеху; опублікував понад 120 статей в українській та зарубіжній пресі з питань теорії і практики етноінструментознавства та кобзарознавства, 3 монографії (“Музика Бойківщини” (2002 р.), “Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)” (2007; 2008; 2011 рр.), “Українська інструментальна музика усної традиції” (2011 р)), понад 40 аудіо альбомів та посібників; науковий редактор медіа проекту “Моя Україна.Берви”, автор 40 колективних нотних та наукових збірників, засновник виконавсько-реконструктивного руху (капеля інструментальної музики “Надобридень”, заснов. 1992 р.), невтомний пропагандист автентичної інструментальної культури (його псевдонім – лірник Стефан), знавець бойківської народної музики.

Монографія “Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)” М.Хая – перше в українській культурі дослідження, що визначає музично-інструментальну культуру як оригінальне явище, яке у сукупності з іншими складовими фольклору формує засади національної культури українців. У січні 2013 року в Музеї книги та друкарства (Києво-Печерська лавра, м.Київ) відбулась презентація цієї книги, висунутої на здобуття Національної премії України ім.Т.Г.Шевченка у 2013 р.

Наукова праця М.Хая стала першою спробою повернути започатковані М. Лисенком, Ф. Колесою, К. Квіткою та Г. Хоткевичем наукові засади українського етноінструментознавства із рівня радянської культурно-освітньої методики у русло достеменних етноорганологічних розглядів. Ще до першого видання книги (2007), в українському етноінструментознавстві упродовж ХХ ст. авторитетною була відома фамінцинсько-приваловська теорія “запозичень”, згідно якої всі традиційні інструменти українським народом були запозичені як не у персів та тюрків, то щонайменше у росіян та поляків. Ця доктрина була вперше піддана критиці Г.Хоткевичем у його праці “Музичні інструменти українського народу” (1930 р.), де вченим була запропонована нова концепція автохтонного походження багатьох українських народних музичних інструментів (наприклад, кобзи і бандури) [6].

Про вагомість, популярність цього видання на рівні європейського та світового значення і визнання засвідчують численні відгуки та рецензії українських (проф. І. П’яковський, проф. О. Смоляк, проф. Н. Супрун, проф. А. Іваницький, проф. Л. Корній, доц. Щербіна, Г. Качор та ін.) та зарубіжних (проф. І. Назіна – Білорусь; проф. П. Дагліг – Польща; проф. М. Мушинка та проф. М. Сополига – Словаччина та ін) фахівців. “... ми маємо цей матеріал для критики і що врешті хтось підготував благодатний ґрунт для подальших досліджень у царині етноорганології”, – відзначила І.Федун [5]. У перспективі наступних проектів М.Хая – видання “Атласу традиційних музичних інструментів українців”, де гідно буде представлений унікальний традиційний інструментарій українців перед всією світовою спільнотою.

Література

1. Жеплинський Б. Хай Михайло Йосипович / Б.Жеплинський // Коротка історія кобзарства в Україні. – Львів: Край, 2000. – 195 с. – С. 177.
2. Казаков Г.М., Оберюхтін М.Д. та ін. Плюралізм оцінок / Г.М.Казаков, М.Д.Оберюхтін та ін. // Музика. – № 1. – 1991. – С. 14-15.
3. Качор Г. Інструментальна музика українців у науковому просторі / Г.Качор // Культура. Інформація. Творчість. – № 2(13). – 2007. – С. 8.
4. Пясковський І. Нова інструментознавча монографія / І.Пясковський // Студії мистецтвознавчі. – № 4(20). – 2007. – С. 119-120.
5. Федун І. На здобуття Шевченківської премії. Рецензія на книгу: Хай Михайло “Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)”/ Вид. друге, випр. і доп. – Київ; Дрогобич, 2011. – 559 с. / І.Федун // www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/kafedra.../Fedun_rec_Khaj.pdf.
6. Черемський К. На полицю українського етноінструментознавства. Відгук-рецензія на книгу Михайла Хая “Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)”. – Київ – Дрогобич, 2011. – Видання друге, виправлене і доповнене. – 559 с./ К.Черемський // <http://kobzarstvo.com/Default.aspx>.
7. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с.
8. Щербіна І. Нова методологія дослідження української народної інструментальної традиції / І.Щербіна // НТЕ. – № 2. – 2008. – С.101-102.

Тема 8. Сучасна українська етноорганологія у контексті формування та розвитку власної та світових (європейської, російської, білоруської, американської) фолкльористичних шкіл

Формування та розвиток української етноорганології пов'язані з іменами *М.Лисенка* (перші спроби системно-етнофонічного методу дослідження народних інструментів та виконуваної на них інструментальної музики), *Ф.Колесси* (перші наукові транскрипції з фонографічних записів і “зі слуху” кобзарської співогри; створення теорії локальних кобзарських шкіл і пов'язаних з цим способами тримання інструмента та гри на ньому; комплексний аналіз жанрових особливостей репертуару та епічного виконавського стилю), *Г.Хоткевича* (перша спроба доведення автохтонності походження більшості традиційних народних музичних інструментів українців), *К.Квітки* (методика етнографічних описів; основи музично-фольклористичної класифікації народних музичних інструментів та народної інструментальної музики за їх функціональною приналежністю), *М.Грінченка* (класифікація НІМ за принципом кореляції з пісенними жанрами), *С.Грици* (теорія та історія української епічної традиції, дослідження генези НМІ) [16].

Справу дослідження народних музичних інструментів та народної інструментальної музики “за сумісництвом” (вислів М.Хая) продовжили Р.Герасимчук, А.Гуменюк, Г.Дем'ян, О.Ошуркевич, Л.Сабан, Б.Котюк та ін.

Вагоме значення для розвитку української етноорганології отримали наукові студії фольклористів-пісенників у контексті комплексного вивчення регіональної специфіки побутування пісенної традиції: Є.Єфремов, І.Клименко (Полісся), С.Копил-Протасова (Поділля, Полтавщина), Г.Коропниченко (Наддніпрянина,

Полтавщина), А.Іваницький (Бессарабія), Б.Луканюк (Покуття), В.Осадча (Слобідщина) [16].

У скарбниці становлення та розвитку безперервної української етноорганологічної та кобзарознавчої школи окреме місце належить іноземним дослідникам. Зокрема, польські – О.Кольберг, С.Мерчинський, К.Мошинський, Є.Пшерембський, П.Дагліг; російські – О.Фамінцин, М.Привалов, О.Банін, К.Вертков, М.Лобанов; білоруські – І.Назіна; німецькі – М.Брьокер; угорські – Б.Барток; фламандські – Г.Бонне; американські – В.Нолл та ін. Постать відомого американського дослідника української народно-інструментальної та кобзарської традиції доктора В.Нолла помітно вирізняється серед інших фаховістю, конкретністю, незаангажованістю.

Сучасним науковцем, який презентує на міжнародному рівні поряд з вивченням культур інших народів і українську традиційну інструментальну культуру, вважають академіка, професора І.Мацієвського (Сектор інструментознавства Російського Інституту історії мистецтв, Санкт-Петербург). Саме з його іменем пов'язують процес формування української етноорганології як окремої науки починаючи з 70-х років ХХ ст. У 2012 році вийшла у світ його фундаментальна монографія “Музичні інструменти гуцулів” (Вінниця: Нова Книга), де автор розглядає культуру гуцульського краю (Галицька, Буковинська і Закарпатська Гуцульщина на території України і Румунії) в аспекті її інструментарію, способу його виготовлення, побутування інструментальної музики, етномузичного мислення.

Його послідовниками є українські етноінструментознавці старшого (М.Хай, Б.Яремко, Б.Водяний, Л.Кушлик, В.Шостак, Р.Гусак, В.Кушпет) та молодшого (К.Черемський, О.Бут, І.Фетисов, В.Ярмола-Тринчук, Р.Нерба, Н.Ганудельова, І.Федун) поколінь. Безпосередніми учнями його інструментознавчої школи є Б.Яремко, Б.Водяний, Р.Гусак, В.Шостак, І.Зіньків, О.Олійник, І.Федун, Є.Єфремов, В.Осадча, Н.Супрун-Яремко, О.Тюрикова, Л.Новикова. Перспективність етноінструментознавчих студій перелічених авторів є очевидною, з огляду на їх актуальність у контексті регіональної специфіки інструментознавчих досліджень. У майбутніх проектах українських етноорганологів – представлення наукового доробку не тільки в Україні, але й за кордоном. Традицію міжнародних контактів на сучасному етапі підтримують І.Мацієвський, В.Нолл, Б.Яремко, Л.Сабан, Р.Гусак, М.Хай, Н.Ганудельова.

Література

1. Банін А. Русская інструментальна музика фольклорної традиції / А.Банін. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. – 248 с.
2. Барток Б. Народна музика Венгрії і сусідніх народів / Б.Барток. – М.: Музика, 1966. – 79 с.
3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с.
4. Давидов М. Народна-інструментальна культура України (здобутки та проблеми) / М.Давидов // Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: Збірник статей / М.Давидов. – К.: Вид.-во імені Олени Теліги, 1998. – 207 с. – С.61-68.
5. Іваницький А. Український музичний фольклор: Підручник для вищих навчальних закладів / А.Іваницький. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. – 320 с.

6. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О.Вересая, бандура Г.Ткаченка, торбан Ф.Відорта / В.Кушпет. – К.: Літсофт, 1997. – 148 с.
7. Ляшенко І. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти / І.Ляшенко // Українське музикознавство. – Вип. 28. – К., 1998. – С.3-8.
8. Мацієвський І.В. Музичні інструменти гуцулів / Ігор Мацієвський. – Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с.
9. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучные, ударные, духовые / И.Назина. – Минск: Наука и техника, 1979. – 144 с.
10. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные / И.Назина. – Минск: Наука и техника, 1982. – 120 с.
11. Нолл В. Старі сільські музиканти на Україні / В.Нолл // Родовід. – 1990. – Ч.1. – С. 37-41.
12. Нолл В. Паралельна культура в Україні у період сталінізму / В.Нолл // Родовід. – 1993. – Ч.5. – С. 37-41.
13. Супрун-Яремко Н.О. Музикознавчі праці. Збірник наукових статей / Н.О.Супрун-Яремко. – Рівне: видавець О.Зень, 2010. – 574 с.
14. Фольклористичні візії (учні – вчителів І.В.Мацієвському з нагоди 60-річчя): збірник статей і матеріалів / Ред.-упор. Олег Смоляк, Василь Коваль. – Тернопіль: Астон, 2001. – 120 с.
15. Хай М. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу / М.Хай // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць. – Вип.1 / Упоряд. О.Мурзина. – К., 1998. – С. 167-179.
16. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с.
17. Яремко Б. Етноінструментознавство: навчальний посібник / Б.Яремко. – Рівне: РДГУ, 2003. – 188 с.
18. Kondracki Michał. Muzyka Huculszczyzny (Odbitka z Kwartalnika, Muzyka Polska №7), Warszawa. – 1935.
19. Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny / Zebrał S. Mierczyński; Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski. – Warszawa: PWM, 1965. – 199 s.
20. Moszyński K. Kultura ludowa Słowian / t. 2. cz., 2., Kraków. – 1938.

Змістовий модуль 2. Основні групи народних музичних інструментів в традиції українців.

Тема 9. Самозвучні народні музичні інструменти (ідіофони)

Самозвучні (ідіофони) – це музичні інструменти, джерелом звуку яких є сам корпус або його частина (від грец. ідіос – власний, своєрідний та фоне – звук). Ідіофони належать до найдавніших та найпростіших за конструкцією музичних інструментів. Їхні попередники – кам'яні, кістяні, дерев'яні, глиняні, металеві знаряддя, речі господарчо-побутового вжитку епохи палеоліту (давній кам'яний вік, 80-13 тис. років тому): лопатка, бедро, таз, дві челюсті і фрагмент черепа мамонта, колотушка, молоток і “шумлячий браслет”, підкова, рубель, звичайна дошка, металева рейка, дзвінок тощо.

Вони мали прикладне значення (функції): як обереги, для зв'язку, подачі сигналів під час спільної праці, повідомлення про повінь, пожежу або інше стихійне лихо, у культових обрядах, оголошення повідомлень, указів, під час полювання, випасання худоби, для озвучення певних церемоній, танцювальних ритуалів. У сучасному музичному побуті деякі з ідіофонів використовуються у фольклорних, аматорських та професійних ансамблях, оркестрах народних інструментів.

Залежно від способу звуковидобування ідіофони поділяються на ударні, щипкові, фрикційні.

Ударні ідіофони – це самозвучні інструменти, звук в яких видобувається ударом предмета об предмет (тарілки, било, підкова), окремої деталі об корпус (язик у дзвоні) або струшуванням (калатало, торохкало, брязкальця, бубончик).

Щипкові ідіофони – це самозвучні інструменти, звук в яких видобувається щипком частини інструмента (дримба одно- і двоязичкова).

Фрикційні ідіофони (від лат. фрікціо – тертя) – це самозвучні інструменти, звук в яких видобувається тертям всього корпусу або його частини (кукурудзяна скрипка, деркач, рубель і качалка, пральна дошка, гребінь, пилка). Інша назва підгрупи – народні ідіофони.

Ударні.

Тарілки, тарілочки (Н.–S.-111.142; без визначеної висоти). Інші локальні назви: наддніпрянські – тарілки, брязкало; західно-українські – тарелі, чинелі, шинелі. Тарілки – це ударний ідіофон; як музичний інструмент знані в Україні з XI ст. Використовувалися у полковій музиці Війська Запорозького. Починаючи з XVIII ст. тарілки – неодмінний інструмент кріпацьких оркестрів. У народному музичному побуті тарілки невеликих розмірів використовуються разом з двомембранним бубном (Гуцульщина), барабаном чи одномембранним бубном (решітком), а з другої половини XX ст. – в аматорських і професійних оркестрах народних інструментів; як складова частина естрадних ударних установок. Як зазначає М.Хай “на Волині зафіксований також інструмент під назвою “шелестуни” (тарілки одинарні, подвійні, як їх називали)” [9, с.93].

Підкова (Н.–S.-111.211; без визначеної висоти). Підкова – ударний ідіофон, зроблена зі сталі, при ударі по ній металевим прутиком утворюється високий ніжний звук. Історичний попередник сучасного трикутника. Функції: прикладна (як кінська підкова) і художня (як епізодичний інструмент народних ансамблів). Про її побутування на Поліссі в ансамблях троїстих музик (дві скрипки і підкова) зазначає

Л.Черкаський [11, с.27]. Натомість, професор М.Хай констатує про фактологічну не підтвердженість цієї думки [9, с.92].

Било (клепало, за М.Хаєм: Н.–S.-1.111; за Л.Черкаським: Н.–S.-111.221; без визначеної висоти). Інші локальні назви: гуцульсько-покутська – било; бойківська – клесачки; поліська – дерев'яні молоточки. Било – один з найдавніших і найпримітивніших ударних ідіофонів, що побутували в Україні. Спочатку це була добре висушена дерев'яна дошка, по якій били палицею або молотком. Її підвішували вертикально або клали на спеціальні підпорки. Пізніше замість дошки використовували – металеві дуги, обручі, рейки тощо. Використовувалися як сигнальні і ритуальні ще до появи дзвонів. До сьогодні у церковній православній та греко-католицькій великодній традиції використовують било у Страсний тиждень (найчастіше – в Страсну п'ятницю і в суботу вночі).

Дзвін, дзвінок, дзвіночок (ударникові підвісні язикові ідіофони).

Дзвін (Н.–S.-111.242.122). Інші локальні назви: гуцульські – колоколи, колокіу, колокірець, дзвінок, дзвоник; закарпатські – дзвоники, колокули. Виготовлені у формі порожнистої зрізаної знизу груші, всередині якої підвішено язик (ударник). Дзвони відливали з бронзи, сталі і чавуну. Бувають різних розмірів: великі – висота 50-85 см, діаметр нижньої частини 35-45 см; середні – висота 35-50 см, діаметр н. ч. 25-35 см; малі дзвони і дзвіночки – відповідно 10-35 см, 5-25 см.

Особлива роль у житті українського народу відведена церковним дзвонам: скликали на Службу Божу, супроводжували свята і обряди, сповіщали про стихійні лиха (“на сполох”), надзвичайні події, орієнтували подорожніх, закликали на захист, супроводжували людину від народження до смерті. Дослідники вважають, що дзвін винайшов в 411 р. святий К.Павлин (353-431), єпископ з італ. м. Нола (за легендою – взяв за основу польові квіти-дзвіночки, які нібито наснилися йому). Найстаріший український дзвін з назвою “Святоюрський” (вага – 415 кг) зберігається у Львові, вилитий в 1341 р., автор – Яків Скора.

Дзвінок (Н.–S.-111.242.122). Використовувався в ритуалах католицької церкви, під час різдвяних колядок, великодніх обрядів та у “Меланці” у гуцулів, у бойків і підгірян – у “Вертепі”, як сигнальний – зараз у школах (початок і кінець уроку, “перший дзвінок”, “останній дзвінок”), як модна окраса квартир, офісів (металеві, керамічні, кришталеві).

Дзвіночки (Н.–S.-111.242.222 – В). Використовувалися в конячій упряжі, під час випасу худоби, як компонент різних ритуальних брязкалець.

Калатало (за М.Хаєм: Н.–S.-111.11; без визначеної висоти; за Л.Черкаським: Н.–S.-111.242.122). Інші локальні назви: гуцульсько-бойківські – торохкавка, торохкало, лопотало; бойківсько-підгірська – калатавка; закарпатські – торохкало, калаталка, клепач, клевець; поліська – дерев'яні молоточки [9, с.92-93]. Здебільшого використовувався як сигнальний інструмент нічних сторожів. У порівнянні з описом будови цього інструмента М.Хаєм [9, с.92], у дослідженні Л.Черкаського цей ідіофон має назву торохкало [11, с. 23-24].

На відміну від етноорганологічних досліджень М.Хая, А.Гуменюка [3, с.22], у науково-популярному виданні Л.Черкаського [11, с.40-41], калатало – давній шумовий інструмент у вигляді дерев'яної рівнобічної коробки зі сторонами 80-120мм, всередині якої прикріплено язичок, що вдаряючись по площинах добре висушеного дерева утворює голосний звук. На Гуцульщині є “калатала з бляхи” [10,

с.273]. Функція – комунікативна (чіпляли на шию худобі, щоб не загубилася). У Г.Хоткевича – “це здебільшого дерев’яний дзвінок, вішається на шию скотині, коли її пасуть у лісі” [10, с.273]. Про його використання у другій половині ХХ ст. у народно-інструментальній практиці українців згадується рідко.

Брязкальця (за Л.Черкаським: **Н.–S.-112.11**; без визначеної висоти). Звучні знаряддя, що складаються з кількох предметів, які при струшуванні вдаряються один об одного і утворюють специфічний звук (брязкіт). Вони можуть бути нанизані на тонкий ремінець, шнур, жильну струну, дріт або підвішені на якомусь предметі. “Шумлячий браслет”, знайдений археологами в с.Мізин Коропського р-ну Чернігів. обл., є поки що найдавнішим зразком брязкалець на території України. Як весільний атрибут використовуються брязкальця у вигляді деревця (“бунчук”) у багатьох регіонах України. Нині – різні види брязкалець виготовляються як дитячі іграшки.

Бубончик, бубонці, колокільці (**Н.–S.-112.13**; **вар. 112.111**; без визначеної висоти). Інші локальні назви: наддніпрянська – бобончики; поліські – шелести, шаластуни, шелегінди, шарахуни. Це давній ударний ідіофон, що струшується; керамічна чи металева кулька із прорізами, всередині якої вільно перекочуються невеличкі керамічні, дерев’яні чи металеві галочки (кульки). Їх прикріплювали до кінської упряжі, використовували з обрядовою метою, у сучасній народно-інструментальній практиці – як складова частина бубна (решітка).

На Бойківщині цей інструмент побутує з назвою “тараккальця” [11, с.44]. Сучасною формою локального побутування бубончика в кількох селах Бойківщини є “весільні колокільці” (як складовий елемент весільного деревця) [8]. “У Сокальському районі на Львівщині подібне знаряддя відоме під назвою “маршалка” або “хорунжий””, – зазначає Л.Черкаський [11, с.45].

Щипкові.

Дримба одностричкова (Н.–S.-121.221), дримба двостричкова(Н.–S.-121.222). Інші назви: європейська – варган; загальноукраїнська – орган, вігран, дримба; гуцульські – дремба, дрімота, зубанка, дримбоу, бабина дримба, жедівська арфа; бойківські локальні – дрімка, торомба, турумба, доромба, дрімля, дримля, друмля; лемківські – орган, варган, вирган [9, с.94]. Давній язичково-щипковий інструмент Карпатського регіону; невелика металева підківка, кінці якої видовжені паралельно один до одного. Посередині підківки закріплено сталевий язичок із загнутим кінчиком (міндик; інші назви – перо, шпинь, шпеник, смужка, платівка). На Гуцульщині побутує ще двостричкова дримба. Функції – “гра для себе”, “для слухання”. У Національному академічному оркестрі народних інструментів України під керівництвом народного артиста України, професора В.О.Гуцала у концертні виступи включають ансамбль дримбарів.

Фрикційні.

Рубель і качалка (Н.–S.-112.2). Речі побутового вжитку для прасування виробів з домотканого полотна, у сільському побуті – навіть в середині ХХ ст. (інші назви: загально-українська – рубель; західно-українська – магільниця, магівниця, магілівниця) та качання тіста (качалка, качавка). Використовувалися як музичні інструменти (поряд із пічною затулою, дерев’яними ложками, пральною дошкою) в жартівливих та пародійних сценах народних гулянь і дійств (наприклад, у центральній Україні на третій день весілля), на сучасному етапі – в аматорському та професійному музикуванні як епізодичні.

Деркач (Н.-S.-112.24). Інші назви: бойківська – траскотало; закарпатська – траскотало. В основі його конструкції дві деталі: перша – зубчасте колесо, вісь якого є водночас рукояткою; друга – тоненька пластина (язичок) в середині рами, яка також нанизана на ту саму вісь (стрижень) і повертається навколо неї. Під час обертання пластина постійно зісковзує з одного зубця на інший, створюючи шумовий ефект [11, с.47]. В Україні побутував з давніх часів: як сигнальний (сповіщав про пожежу, під час полювання, для відлякування звірів і птахів), як обрядовий атрибут (на Волині під час колядування), як розважальний інструмент (в народних іграх, сільських ансамблях). Сьогодні деркач епізодично використовується в аматорських та професійних ансамблях, оркестрах, а також – як дитяча забавка.

Кукурудзяна скрипка (Н.-S.-131.21). Зберігається інструмент з такою назвою (із Вінничини) у Державному музеї театрального, музичного і кіномистецтва України [11, с.51], а також є зразки із Вінничини та з Покуття у фондах ПНДЛ МЕ ЛДМА ім.Лисенка, колекція Л.Кушлика [9, с.95]. “Принцип імітації звукоутворення здійснюється за допомогою тертя спеціально відчачхнутих частинок кори однієї кукурудзяної палки (“смічка”) об аналогічний пристрій другої (“скрипки”)”, – описує М.Хай [9, с.95]. Грала на цьому інструменті діти під час випасання худоби.

Література

1. Бибииков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта / С.Бибииков. – К.: Наукова думка, 1981. – 108 с.
2. Грица С. Народні музичні інструменти / С.Грица // Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис. – Київ-Тернопіль: Астон, 2007. – С. 132-142.
3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с. – С. 11-14; 21-23.
4. Кіндратюк Б. Літописні джерела до історії дзвонів і дзвонінь у Київській Русі / Б.Кіндратюк // Вісник Прикарпатського університету. – Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – Вип.V. – С. 3-11.
5. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / Б.Кіндратюк. – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2001. – 144 с. – С. 79-94.
6. Кіндратюк Б. Духовне здоров'я школярів і музика дзвонів: етнопедагогічний аспект: науково-методичний посібник / Б.Кіндратюк. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. – 270 с. – С. 22-151.
7. Крайній І. Бронзовий голос Бога / І.Крайній // Україна молода. – 2012. – четвер, 25 жовтня. – С.11.
8. Кушлик Л. Новознайдені музичні інструменти на Бойківщині / Л.Кушлик // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Львів, 1996. – С.31-33.
9. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 90-96.
10. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. вид.-во України, 1930. – 290 с. – Репринт. вид. – Харків, 2002. – 288 с. – С. 267-275.
11. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с. – С. 19-51.

Тема 10. Народні перетинкові музичні інструменти (мембранофони або мембранні)

Перетинкові – це музичні інструменти, джерелом звуку яких є натягнута перетинка (мембрана): шкіра, міхур, синтетична плівка тощо. Назва мембрана походить від латинського *membrane* (шкірка, перетинка).

Мембранофони з'явилися після ідіофонів. Мембранні інструменти у вигляді найпримітивніших тамбуринів були найпершими рукотворними інструментами. Вони знайшли своє застосування у танцях, культових обрядах, військовому побуті (передача сигналів, організація війська у походах).

За способом звуковидобування мембранофони поділяються на ударні, фрикційні і мирлитони.

В ударних мембранофонах звук видобувається ударом колотушки, прутика, кулака, руки, долоні. До них належать литаври (тулумбаси) – з визначеною висотою звуку; барабан, решітко – без визначеної висоти звуку.

У фрикційних мембранофонах звуковидобування відбувається за допомогою тертя. До них належить бугай (бербениця).

Окремою підгрупою перетинкових є мирлитони, або “наспівні барабани”: джерело звуку – коливання мембрани і людського голосу.

Решітко (бубон) (Н.-S.–211.311 (без брязкалець); 211.311+112.111 (з брязкальцями)). Інші назви: академ. – тамбурин; центр.-схід.-укр., волин.-поліс. – бубен, решето, решітце; полт. – бубна наша (без брязкалець) та бубна циганська (з брязкальцями); бойк.-лемк.-закарп. – решітка; гуц. – решітко, решето. Одним із найдавніших ударних музичних інструментів, народний різновид одномембранного бубна-тамбурина з брязкальцями (маленькі металеві тарілочки; малі бубенці-шелегінди). Народні виконавці: бубнярі, бубнії, бубнисти, решетарі, решіткарі.

Решітко (бубон) використовувалось у часи Київської Русі як скомороший інструмент (чоловічий); військовий (пізніше – інструмент полкової музики Війська Запорізького); інструмент троїстих музук; при урочистостях, на похоронах, за допомогою бубна виголошували вироки суду, сповіщали про втечу злочинців. Побутували великі бубни, які називалися набатом, і невеликі – бряцала.

Решітко (бубон) має вузьку дерев'яну, зігнуту у вигляді обруча, обичайку, одна сторона якої обтягнута шкіряною мембраною. *Діаметр бубна* 40–50 см, *ширина обичайки* 6–8 см. Мембрана кріпиться до обичайки за допомогою гвинтів і гайок (баранчиків). По всьому периметру обичайки роблять 6–8 отворів, у які вмонтовують на дротяних розтяжках (тонких стрижнях) бубончики, парні тарілочки або дзвіночки. Бувають бубни й без цих брязкалець [5, с. 65].

Барабан (Н.-S.–211.212.1–921+111.142). Інші назви: зах.-укр. – бубон або бубен з тарілкою; схід.-укр. – бухало; бойк. – бубен, бубент; гуц. – бубонь; волин.-поліс. – барабан, барабанчик. Ударний двомембранний (турецький) великий, середній (в Карпатах) та малий (на решті території) барабани.

Здавна барабан використовується як сигнальний, військовий, обрядовий інструмент; дещо пізніше – інструмент для супроводу маршової чи танцювальної музики у виконанні військових оркестрів, традиційних ансамблів троїстих музук, оркестрів народних інструментів.

Звуковидобування на барабані відбувається ударом дерев'яної колотушки (довбешка, довбенька; полт. – балабайка; бойк. – гавка; гуц. – бубін(ь)ка, булава) з м'яким наконечником (шкіряним, повстяним) по мембрані “у співвідношенні з ударами металевим прутиком (в західноукраїнських традиціях) або меншою тарілочкою (в північних та центрально-східних регіонах) по прикріпленій до корпусу інструмента більшій тарілці” [3, с.97]. Інші назви металевого прутика: гуц. – дзінькало, бальцатко; бойк. – дротик.

Великий барабан має *діаметр* обичайки 70-75 см, ширину – 35 см, середній барабан – *діаметр* обичайки 55-65 см. Під час гри на великому та середньому барабанах їх мембрани перебувають у вертикальному положенні. Граючи в поході, барабанщик тримає інструмент на ремнях, в інших випадках барабан ставлять на підставку. Звук великого барабана глухий, похмурий при слабкому ударі і могутній, грізний – при сильному. Малий барабан має *діаметр* 40-45 см, ширина металевої обичайки 20 см. На відміну від великого барабана, у малому під час гри мембрани перебувають у горизонтальному положенні. Грають на малому барабані двома дерев'яними паличками, що мають невеликі потовщення на кінцях [5, с. 59–60].

Тулумбаси (литаври, тулумбас) (за М.Хаєм – **Н.-S.–211.212.1–921**; за Л.Черкаським – **Н.-S.–211.11**). – ударний мембранний інструмент. Слово “литаври” походить від грецького “політавреа” і означає багато барабанів. Друга назва цього інструмента має турецьке походження – тулумбас, козаки литаври називали словом “котли” [5]. Професор М.Хай подає одну з версій походження назви інструмента: “...словосполучення, що утворюється внаслідок вербального відтворення основного прийому гри (“ту-лум”) у співвідношенні з вербальним означенням відтворюваних на цьому інструменті звуків наднизької частоти (“бас”), що утворюються внаслідок ударів двома “довбешками” по двох мідних казанах, обтягнутих шкірою” [3, с.98]. Виконавці: довбиш (піддовбиш) або литаврщик.

Батьківщиною литавр вважають Далекий Схід, а до Європи литаври потрапили у XV ст. як військовий музичний інструмент. Литаври широко побутували в Запорізькій Січі: як сигнальний, військовий інструмент (для передачі сигналів, наказів); як ударний музичний інструмент у полковій музиці; входили до клейнодів Запорізької Січі. У XVIII ст. литаври увійшли до складу симфонічних оркестрів поміщиків і дворян. З другої половини XX ст. литаври стають окрасою аматорських та професійних оркестрів народних інструментів.

Литаври належать до мембранних інструментів, які настроюються. Висота звука залежить від сили натягу шкіряної мембрани: чим сильніше натягнута мембрана, тим звук вищий, і навпаки [5, с. 57].

Бугай (Н.-S.–232.11–92). Інші назви: заг.-укр. – бугай, барило, барильце; гуц. – бербениця, бербеничка; бойк.-підгір. – бичок; закарп. – цеберко, бербениха, бербенятко – шнуро-фрикційний музичний інструмент (від італ. frictio – тертя), має вигляд барила, задненого з одного боку шкіряною мембраною; звуковидобування відбувається внаслідок тертя змоченими водою, квасом чи пивом пальцями по закріпленому в центрі мембрани пучку кінського волосся (хвоста); звук схожий на “рев” бичка.

В Україні він побутував на Гуцульщині, Закарпатті, Тернопільщині, Рівненщині як акомпануючий ансамблевий інструмент у колядницькому та інших обрядах і звичаях, масових народних дійствах і балаганах. Сьогодні його можна почути у

складі невеликих інструментальних ансамблів професійних колективів, таких як Національний академічний оркестр народних інструментів України, Національна заслужена капела бандуристів України та ін.

Розміри бугая різноманітні. Невеличкий має висоту корпусу 35–40 см, діаметр мембрани 18–20 см. Висота великих інструментів становить 70–90 см, діаметр мембрани 25 см і більше. Під час гри великий інструмент ставлять на підлогу, граючи ж на малому, один із виконавців його тримає, а інший грає. Залежно від того, у якому місці пучка зупиняється рука, змінюється висота звука: ближче до мембрани – звук вищий, далі від неї – нижчий [5, с. 67-68].

Перетинка на гребінці (шовкова, цигаркова тощо) (**Н.-S.–241-811**). У дитячому музикуванні під час випасу худоби. Звукодобування відбувається наступним чином: прикладають до рота тоненький папір і притискають його гребінцем (розчіскою), при цьому наспівуючи будь-яку мелодію (здебільшого закритим ротом). У минулому грали і дорослі на весіллях [5].

Очеретяна цівка (очеретина) (за Л.Черкаським – **Н.-S.–242-811**; за М.Хая – **Н.-S.–421-221**). Це зразок трубомирлитона, мембрана в якому міститься всередині трубки. Інколи замість природної плівки використовують тонкий папір, фольгу тощо. Звукодобування аналогічне з гребінцем [5]. За описом М.Хая: “це свисткоподібний заднений духовий інструмент, виготовлений із звичайного стебла очерету із прорізанним прямокутним отвором, “затуленим” знизу природною плівкою очеретини..., в якому звукодобування здійснюється внаслідок гудіння голосу виконавця та мирлитоноподібного дзижчання плівки (папірця), що нашаровується на мелодійний “бурт” гравця” [3, с.116]. Однак ще і сьогодні залишаються білі плями у науковому дослідженні побутування очеретини в інструментальній традиції українців.

Література

1. Вертков К.А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К.А.Вертков, Г.И.Благодатов, Э.Э.Язовицкая. – М.: Музыка, 1975. – С. 58-60.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с. – С. 9-11, 14-21.
3. Мацеевский И. Тулумбас / И.Мацеевский // Музыкальная энциклопедия. – Т.5. – С. 630.
4. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 96-100.
5. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. вид.-во України, 1930. – 290 с. – Репринт. вид. – Харків, 2002. – 288 с. – С. 275-283.
6. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с.

Тема 11. Українські традиційні хордофони

Процес створення струнних музичних інструментів пов'язаний з естетизацією мислення людини. На думку іноземних дослідників (В.Бахмана, Г.Фармера, Є.Бейхерта, Д.Ерлангера) територією виникнення струнно-смичкових інструментів є Середня Азія (область Хорезма) [12]. Прототипом струнних дослідники-

інструментознавці вважають лук з туго нятягнуеною тятивою (первісна “арфа”; епоха мезоліту – IX-VI тис. до Р.Х.). Удосконалення первісної “арфи” відбувалось шляхом збільшення кількості струн (матеріал для струн: нитки бамбука, бичачі жили, сушені телячі та мавп’ячі кишки, різновиди металу тощо) та приєднання до інструмента резонаторного корпусу (висушений гарбуз, кокосовий горіх, видовбаний на зразок дупла ківш або просто дерев’яний ящик), найкращим матеріалом для виготовлення якого було визнано деревину. На думку багатьох дослідників у четвертому тисячолітті до Р.Х. внаслідок натягання струн на резонаторний корпус з’являється інструмент, так звана “лежача арфа”, який надалі будуть числити до групи цитрових.

Наступним етапом на шляху удосконалення струнного інструментарію стали ще два винаходи – кілки для роздільного натягування струн та шийка-гриф, авторство яких вчені-дослідники приписують ассірійцям та вавілонянам (історичний період – приблизно п’ять тисяч років тому). Таким чином, у родині струнних з’явилися лютнеподібні інструменти (аравійське коріння), так звані прародичі української кобзи, іспанської гітари, італійської мандоліни тощо.

Струнно-смичкові інструменти виникли у результаті розуміння людиною, що окрім щипка чи удару, можна добути звук за допомогою тертя тятиви лука (пізніше –смичка) по струнах на шийці-грифі лютнеподібних інструментів. Серед доказів про походження струнних інструментів є їхні назви. Наприклад, вченими було виявлено музичний інструмент пан-тур (пан – лук, тур – малий, тобто малий лук), який побутував у шумерів (IV–III тис. до Р.Х., один з найдавніших народів Південної Месопотамії; назва походить від історичної області Шумер у межиріччі Тигру і Євфрату на території південної частини сучасного Іраку). Спадкоємцями культури шумерів стали народи Закавказзя (грузини, абхазці, аджарці), у яких і до сьогодні користується популярністю подібний струнний інструмент пандурі [17], а також народи Кавказу (казахи, таджики, узбеки, киргизи) [12].

Існує ще одна версія походження струнних інструментів, яку пов’язують з легендою стародавніх греків про сухожилля кістяка черепахи, з якого хтось з еллінів (в античну добу назва грецького племені у південній Фесалії, з VII ст. до Р.Х. – поширена на усіх греків) добув приємні для слуху звуки. У результаті виникла ідея створення нового музичного інструменту – давньогрецької ліри.

Згідно класифікації музичних інструментів К.Закса та Е.Горнбостля джерелом звуку в струнних інструментів є струна, що коливається. У залежності від способу звуковидобування струнні інструменти (хордофони) поділяються на щипкові, смичкові та ударні. Найчисельнішою в українській традиції є *група щипкових*: з резонаторним ящиком (цитроподібні) – гуслі, цитра; чашечні шийкові (лютнеподібні) – кобза, кобза ладкова, бандура, торбан. Групу *смичкових* складають інструменти зі смичком (гудок, скрипка, басоля, козобас) та з колесом (колісна ліра). До *ударної групи* належать цимбали.

Щипкові.

Гуслі (гусла) (Н.–S. – 314.122-5). Давньоукраїнський (давньоруський) цитроподібний щипковий інструмент групи народних хордофонів [15, с.100]. Має давнє походження (з часів Старого Завіту). Про побутування гусел у традиції східних слов’ян засвідчують писемні згадки у працях візантійського письменника Ф.Симокатти (VI ст.), монастирських азбуковниках, різноманітних літописах, “Слові о полку

Ігоревім” (XII ст.), давніх рукописних літературних творах (“Девгениево деяние”, XI–XIII ст.), “Лексиконе славеноросском...” П.Беринди (1627 р.), “Азбуковнику” К.Істоміна (1692 р.), народних піснях, переказах, легендах, музикознавчих працях іноземців (І.Шріттер, О.Фамінцин, І.Назіна). За конструктивними особливостями розрізняють три види гусел: крилоподібні (яворчаті або яровчаті, “звончатые”), шоломоподібні (гуслі-псалтир), столоподібні (гуслі-ящик; прямокутні, клавіроподібні). *Крилоподібні* мали довбаний, пізніше – клеєний корпус у вигляді плоского ящика, що формою нагадує крило. Зверху натягували 5-7 струн, відомі інструменти і на 13 струн. Грали на них, ставлячи на коліна у горизонтальному положенні (коротшою струною ближче до виконавця, кілки ліворуч), бряцанням по струнах правою рукою, лівою – притискаючи струни, які не повинні звучати в даний момент (пізніше – за допомогою плектра (медіатора)). Стрій діатонічний, тембр дзвінкий [17]. Народні виконавці-гусярі – Боян, Митуса, Мануйло. *Шоломоподібні* – поширені з XIV – XV ст.; 11-36 струн; стрій діатонічний, рідше хроматичний; тембр м’який; тримали майже вертикально (торцем довгої сторони клали на коліна, а вершиною опирали до грудей); грали заціпуванням пальців обох рук. *Столоподібні* – поширені з XVII ст.; будовою нагадують гуслі-псалтир, вмонтовані в стіл з кришкою або в дерев’яний ящик, який ставиться на стіл [17, с.81]; 50-66 струн; переважно мають хроматичний звукоряд; тембр голосний; грали щипком пальців обох рук. Два останні типи гусел були популярними у придворному, шляхетському і священичому побуті [15, с.101]. Про побутування цитроподібних гусель у дворянському й священичому побуті України ще в середині XIX ст. є свідчення П.Куліша [15, с. 102].

Кобза (Н.–S. – 321.(3+1)32-5 (за Л.Черкаським); 321.311–5 (за М.Хаєм)). Кобза –узагальнююча назва (тюркомовна) цілого ряду струнних лютнеподібних інструментів, які побутували у румун, молдаван, поляків та багатьох народів тюркської групи. Кобза в українській традиції – загальнопоширений інструмент, який побутував від XV ст.. Будова: кузов (корпус) правильної овальної форми (спочатку – видовжений, пізніше – округлий), симетрично поставлена ручка (гриф, спочатку – довгий, вузький, з ладами; пізніше – ширший, коротший, без ладів), струни (три, а часом чотири; пізніше шість басів+ шість приструнків; до XIX ст. використовували жильні струни, з XVII ст. – мідні, пізніше – сталеві) уздовж ручки. З другої половини XVIII ст., окрім струн на грифі, з’являються струни і на корпусі, які називали приструнками [17]. Зміни у будові інструмента вплинули на спосіб гри: поєднання лютнеподібного способу гри на грифі (притискання пальцями лівої руки струн до грифа) з гуслеподібним (арфоподібним) способом гри на приструнках (обома руками; майже виключно у переграх). Корпус і гриф видовбували з цільного шматка верби, клена, горіха, груші, липи. Верхню деку виготовляли з ялини чи сосни, посередині якої вирізали голосник (резонаторний отвір у вигляді шестипелюсткової квітки). Стрій: частково хроматизований. Діапазон: наприклад, від соль великої октави до мі другої октави. В українській традиції виконавців на кобзі називали кобзарями, які об’єднувалися в кобзарські цехи. У репертуарі – думи та пісні. Завдяки старанням композитора Миколи Лисенка ми сьогодні маємо унікальні зразки нотованого репертуару легендарного кобзаря Остапа Вересая. Кобза побутувала в Україні до середини XIX ст.. Її відродження та реконструкцію спостерігаємо наприкінці XX ст., насамперед, музичними майстрами Київсько-Ірпінського кобзарського цеху, де сучасна українська молодь під керівництвом

досвідченого майстра Миколи Будника виготовляє за автентичними зразками кобзи, бандури, колісні ліри, торбани, гуслі, гудки, скрипки, пропагуючи гру на цих інструментах та влаштовуючи виставки власних виробів.

Кобза ладкова (Н.–S. – 321.321-5+6). Як стверджують дослідники, окремі зразки такого інструмента без приструнків побутували головно на східній Україні ще в середині XIX ст. [17]. У часи Запорізької Січі її іменували запорозькою кобзою. Будова: овальний глибокий корпус, довгий, вузький, з ладами та серповидною головкою гриф, від 3 до 8 струн, розташованих на грифі. Упродовж XX ст. її відродженням займалися як українські майстри, так і музиканти та дослідники українського інструментарію з діаспори: Н.Лупіч, Ф.Палій, О.Незовибатько, В.Зуляк, М.Прокопенко, Ю.Збандут (Україна), Коноplenко-Запорожець (Вінніпег, Канада). Сьогодні ладкові кобзи використовуються у професійному виконавстві: сім'я оркестрових чотириструнних ладкових кобз з квінтовым строем; шести- та семиструнні ладкові кобзи у бардівському музикуванні як акомпануючі; ладкова чотириструнна кобза як сольний інструмент. Серед українських виконавців, які пропагують традицію гри на ладковій кобзі – заслужений артист України Ю.Яценко, бард П.Приступов, доцент НМАУ ім. П.Чайковського Л.Шорошева та ін..

Народна (старосвітська) бандура (Н.–S. – 321.321-5). На думку багатьох науковців, прототипом бундури був інструмент древніх шумерів – *rap tur* (“малий лук”). Дослідник Л.Черкаський зазначив, що “перші письмові згадки про бандуру в руках українців...простежуються в XIV–XV ст.” [17, с.123]. Професор М.Хай вважає, що цей інструмент “утворився внаслідок трансформації цитроподібних давньоукраїнських гусель, прийнявши під впливом європейської традиції лютнеподібну форму” [15, с.103]. “...в бандурі основна ознака – приструнки...”, – констатував ще у 30-х роках XX ст. Г.Хоткевич [16, с.94]. “...шлях формування бандури можна визначити як пошук раціонального способу гри на кобзі”, – стверджує В.Кушпет [9, с.83]. Будова: багато приструнків, їх поява – друга половина XVIII ст. (на початок XIX ст. на грифі та корпусі було до 24 струн); корпус – крилоподібної форми, спочатку симетричний, згодом асиметричний та лютнеподібної форми (овальний, плоский); коротший і ширший ніж у кобзи гриф. Спосіб гри – арфоподібний, обома руками, струни не притискають, а перебирають ними. Спосіб тримання – вертикальний. Стрій – діатонічний. Репертуар: думи, історичні пісні, танцювальна музика. У XVIII ст. бандура отримує популярність як інструмент шляхетний: грали на ній українські бандуристи-віртуози (переважно козаки) у графських та княжих маєтках в Україні, при царському дворі в Росії, у королівських капелах Польщі. У другій половині XIX – поч. XX ст. бандура стає переважно інструментом бродячих сліпих кобзарів. Завдяки дослідницькій та активній громадській діяльності багатьох митців, поетів, учених цього періоду вдалося підтримати кобзарство як унікальний вид народної творчості українців. Однак, вихід бандуристів на концертну сцену на початку XX ст. та створення концертної бандури призвели до витіснення автентичних зразків інструментів. Їх відродження відбулось у 90-х роках XX ст.. Особливу роль в активізації цього процесу відіграла сподвижницька діяльність музичного майстра М.Будника та організованого ним Київсько-Ірпінського кобзарського цеху.

Торбан (Н.–S. – 321.321-5 (за Л.Черкаським); 321.311–5 (за М.Хаєм)): европ. – “teorba”; італ. – “tiorba”; польськ. – “teorban”, “torban”; укр. – “торбан” [15].

Автохтонний український інструмент. Будова: симетричний порожнистий глибокий корпус, набраний з окремих клепок; шийка – довга і широка, з ладами і без них; головка грифа подвійна; найбільш вживана кількість жильних струн – 6 басів (до 12), 6 бунтів, 11-12 приструнків (14 і більше); кілки для закріплення струн – дерев'яні. Спосіб гри: тримали торбан у нахисному положенні, вкорочуючи струни на грифі у поєднанні зі щипком відкритих приструнків. Стрій – діатонічний [17]. Широко використовувався як сольний інструмент при дворах польських королів та шляхти, російських царів, українських гетьманів, козацької старшини та поміщиків упродовж другої половини XVIII – першої половини XIX ст.. Серед простого люду його називали панською бандурою. Репертуар: прославні та жартівливо-розважальні авторські пісні на честь пана, про бойові козацькі походи, народні пісні та думи, танцювальна музика. Сьогодні цей інструмент відроджують майстри Київсько-Ірпінського кобзарського цеху. Видаються самовчителі гри на старосвітських інструментах, зокрема торбані.

Смичкові.

Гудок (Н.–S. – 321.32-71). Давньоруський смичковий інструмент скоморохів. Будова: дерев'яний резонаторний довбаний корпус у формі видовженого овалу чи груші, коротка шийка без ладів, плоска головка у вигляді трикутника, три чи чотири струни, смичок (лукоподібний, з кінського волосся). Виготовляли гудки з верби, груші, горіха, клена, липи; верхню деку – з ялини або сосни [17]. Стрій – квінтовий, на зразок як настроювали ребеки і фіделі у народному середовищі музикування. Відомий ще один спосіб настроювання нижніх струн у кварту до першої [12]. Грали стоячи, впираючи корпус гудка до грудей горизонтально, і сидячи, ставлячи інструмент на коліна вертикально. В ансамблевому музикуванні. Репертуар: пісенна і танцювальна музика. Починаючи з другої половини XVIII ст. відомостей про побутування гудка на території України не зафіксовано. Робилися спроби відродити цей інструмент у XIX та 70-80-х рр. XX сторіч. Сьогодні цей інструмент використовується у різноманітних ансамблях, які відроджують і демонструють давню українську інструментальну музику на різноманітних фестивалях як в Україні, так і за кордоном. Наприклад, ансамбль давньої музики під керуванням Костянтина Чеченя (м.Київ).

Скрипка (Н.–S. – 321.322-71 (за Л.Черкаським); 321.322 (за М.Хаєм)): давн.-укр. – “гудок”, “гуслі”, “скрипица”; заг.-укр. – “скрипка”; зах.-укр. – “скрипки”; лемк.-закарп. – “гуслі” [15]. Загальнонаціональний народний інструмент. Витоки скрипки – народне мистецтво європейських народів. Появу її в Україні вчені-інструментознавці датують кінцем XVI – XVII ст., де вона отримала найбільшу популярність серед струнно-смичкових інструментів. У народному побуті використовують скрипки народних майстрів і класичні інструменти. Серед відомих сучасних українських майстрів смичкових музичних інструментів, переможців міжнародних конкурсів – С.Мельник (Івано-Франківськ), О.Матвійчук (Львів), М.Бондаренко і О.Колесник (Київ), О.Сергієнко (Вінниця), А.Гребнев (Харків), М.Нестеренко (Донецьк), Р.Шмігельський (Калуш), В.Солоджук (Ужгород), Р.Клінцей (Мукачево) та ін. [17]. Основні конструктивні особливості класичної скрипки детально описані у роботі Л.Черкаського [17, с. 165-167]. Найдавніші зразки народних скрипок – скрипки-довбанки, найбільш характерні для етнічного регіону Полісся. Спосіб гри: народні музика, на відміну від

професіональних скрипалів, “під час гри опирають скрипку до власного корпусу на рівні грудей, грають в основному в першій позиції” [17, с. 163]. Стрій скрипки: e², a¹, d¹, g. Діапазон: g – e⁴. Скрипка – найуживаніший інструмент у різноманітних народних ансамблях, троїстих музиках. На Гуцульщині – інструмент сольної народної музики “до слухання” та ансамблевий. В Україні скрипка отримала широку популярність у багатьох аматорських, професійних ансамблях та оркестрах народних інструментів, де виконавці-скрипалі мають спеціальну музичну освіту.

Бас (басоля) (Н.–S. – 321.322-71). Появу баса (басолі) в Україні вчені-інструментознавці пов’язують з формуванням ансамблів троїстих музик (кінець XVI – XVII ст.). Будова: зовнішня схожість із віолончеллю, але басоля більша за неї і менша за контрабас; конструктивні особливості, назви деталей ідентичні з народною скрипкою; дво-, три-, чотири- або п’ятиструнна, відповідно квартовий чи квінтовий стрій: у бойківській традиції – a-d; d-G; a-d-G; a-d-d-G; рідше a-d-G-G або a-a-d-G; діапазон триструнної басолі – від D до a¹, чотириструнної – від C до e²; смичок – короткий, товстий і прямий. Грали стоячи, утримуючи вертикально і притиснувши до грудей; іноді – сидячи, впираючи в коліно. Основна функція в ансамблях троїстих музик – басова (гра смичком). Поряд з цим використовувалася як ударний інструмент (гра щипком).

Колісна ліра (Н.–S. – 312.322-72 (за Л.Черкаським); 321.227.28 (за М.Хаєм)): сх.-укр. “реля”, “руля”, “коза”, “кобза”; гал.-вол. “лера”, “лірва” [15], на Слобожанщині – “грачка”, “гулька”, “гунка”. У Європі цей інструмент вже має тисячолітню традицію (назви: реля, органіструм, ліра). В Україні її появу дослідники датують XVII ст. як музичний інструмент індивідуального використання. Як зазначає професор М.Хай, “колісна ліра в Україні... явище цілком автохтонне...” [15, с.112]. Репертуар лірників – духовні (канти, псалми), моралізаторські, історичні, сатиричні та жартівливі пісні, “лірницькі пісні”, балади, рідше думи, танці. Будова: скрипкової чи гітарної, рідше, трапецієподібної форми корпус, у який вмонтоване дерев’яне колесо з ручкою, над яким уздовж корпусу натягнуто 3-4 кишкові струни (одна (рідше дві, здубльовані в унісон) – мелодична, ігрова струна “співаниця”, інші дві (“тенор” і “байорка”) – бурдонні, акомпануючі), 8-14 клавіш. Верхня дека – з сосни чи ялини, спідня – дубова, берестова, березова. Діапазон – від 1-ї до 1,5 октави. Стрій: а) в октаву вистроєні “співаниця” і “тенор”, а “байорок” на кварту нижче від останнього і зливається із основним для співця тоном і тонікою твору; б) в октаву вистроєні “співаниця” і “тенор”, а “байорок” на квінту нижче від останнього. Мелодія на колісній лірі виконується в унісон зі співом на фоні квінтового (рідше квартового чи октавного) бурдона. У дослідженнях Ф.Колесси згадуються інструментальні перегри між строфами (куплетами) – “мережанки”, у яких лірники використовували елементи імпровізації. Тембр інструмента – гугнявий, деренчастий. На лірі грали як сидячи, так і стоячи. Сучасні майстри Київського кобзарського цеху, які виготовляють ліри та водночас є виконавцями: М.Будник, В.Шевчук-Ярема, О.Санін Смик, Г.Павліченко та ін. Сьогодні єдиним представником старосвітської чернігівської кобзарської школи, спадкоємцем і продовжувачем творчості Т.Пархоменка та його учня-лірника О.Гребеня є лауреат національної премії ім.Т.Шевченка, народний артист України, кобзар, лірник із Чернігівщини Василь Нечепа.

Ударні.

Цимбали (Н.–S. – 314.122-4,5 (за Т.Бараном); 314.122–5 (за М.Хаєм)): перс.-іран. – “сантур”, “сантир”; нім. – “Das Hackbrett”; польськ. – “cymbaly”; білор. – “цымбалы”, “цынбалы”; заг.-укр. – “цимбали”; зах.-под. – “цимбали”, “цимбал”, “цимбалетка”; бук. – “цимбал’я” [15]. Походження цимбалів дослідники-інструментознавці пов’язують з країнами Близького Сходу (Сирія, Палестина, Єгипет). З кінця XI до другої половини XIII ст. під час хрестових походів цимбали отримали поширення в середньовічній Європі. У письмових згадках українських та зарубіжних істориків, письменників, відомих музикантів, дослідників народних інструментів цимбали в Україні, починаючи з XVII ст., представлені виключно як ансамблевий інструмент у складі троїстих музук [17]. За визначенням професора М.Хая в українській традиції зафіксовані чотири регіональні різновиди цимбалів: лемківсько-бойківський (переважно квінтово-бурдоновий тип), гуцульський (мелодико-акомпануючий тип, як правило, генамісотонічного строю), подільський (мелодико-акомпануючий тип діатонічного строю з окремими відхиленнями в бік генамісотоніки), наддніпрянський (мелодико-акомпануючий тип чисто діатонічного строю) [15, с.182]. Будова: плоский дерев’яний резонаторний корпус трапецієподібної форми; на верхній деці натягнуті сталеві струни (раніше були мідні), які розташовані хорами (бунтами) – по три-чотири і більше струн у хорі вистроєні в унісон (12-18 хорів) та закріплені по боках металевими, кованими кілками; кожна струна часто ділиться так званими квінтовими підставками у співвідношенні два до трьох (2:3), що дає можливість видобути з однієї струни по два звуки; на верхній деці є два круглі резонаторні отвори – голосники. Основний прийом гри на цимбалах – удар спеціальними дерев’яними паличками. Звукоряд – діатонічний. Під час гри інструмент тримають на ремені [17]. Діапазон – дві, дві з половиною октави. Тембр – дзвінкий, гучний. Серед українських майстрів та виконавців на діатонічних цимбалах у XX ст. на Київщині – О.Кочерга, О.Шестопад, В.Романов (с.Стайки), І.Кріль (с.Рудяків), А.Мариненко (с.Расавка); на Львівщині – В.Тяжкун (с.Комарники), В.Ігнатиц (с.Либохора), на Тернопільщині – І.Савицький (с.Скородинці) [15]. Сьогодні народні цимбали як ансамблевий інструмент продовжують побутувати у фольклорному середовищі (на Гуцульщині, Покутті, Бойківщині, Закарпатті, Західному Поділлі, реліктові залишки на Поліссі та Наддніпрянщині), а також їх використовують епізодично у професійному академічному виконавстві, зокрема оркестровому, для відтворення та стилізації народно-інструментальної традиції.

Література

1. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: Підручник / Т.Баран. – Львів: Афіша, 2008. – 224 с.
2. Бортник Є. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному / Є.Бортник // Музична Харківщина. – Харків, 1992. – С. 191-206.
3. Вертков К. К вопросу об украинской кобзе / К.Вертков // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М.: Музыка, 1973. – С. 275-284.
4. Вертков К.А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К.А.Вертков, Г.И.Благодатов, Э.Э.Язовицкая. – М.: Музыка, 1975. – С. 52-58.
5. Глібовицький І. Цитра в контексті розвитку інструментальної музики Західної України другої половини XIX – початку XX століття / І. Глібовицький //

- Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – В. VI. – Івано-Франківськ: Плай, 2004. – С. 103-109.
6. Горняткевич А. Кобза чи бандура ? / А.Горняткевич // Пам'ятки України. – 1995. – № 1. – С. 58-60.
7. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с.
8. Конопленко-Запорожець П. Кобза і бандура / П. Конопленко-Запорожець. – Вінніпег, Канада, 1963. – 167 с.
9. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.): Наукове видання. – К. : Темпора, 2007. – 592 с.
10. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М.Лисенко. – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с.
11. Незовибатько О. Українські цимбали / О.Незовибатько. – К.: Музична Україна, 1976. – 56 с.
12. Сумарокова В. Народне струнно-смичкове виконавство в контексті світової музичної культури та особливості слов'янської традиції / В. Сумарокова // Київське музикознавство: збірник статей. – В. 6. – К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 2001. – С. 151-154.
13. Привалов Н. Гудок – древнерусский музыкальный инструмент / Н.Привалов. – СПб., 1904. – 170 с.
14. Привалов Н. Танбуровидные музыкальные инструменты / Н.Привалов // Известия Санкт-Петербургского общества музыкальных собраний. – СПб., 1905. – № 4. – 63 с.
15. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 100-114; 163-172; 182-197.
16. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. вид.-во України, 1930. – 290 с. – Репринт. вид. – Харків, 2002. – 288 с. – С. 7-170.
17. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с. – С. 70-188.

Тема 12. Українські традиційні аерофони

Археологічні знахідки епохи палеоліту (рання кам'яна доба), давньоруські літописи, різноманітні зображення (іконопис, мозаїка, графіка) засвідчують про найдавніше походження духових музичних інструментів або як їх ще називають аерофонами (від грец. $\alpha\eta\rho$ – повітря, $\phi\omega\nu\eta$ – звук), джерелом звуку в яких є стовп повітря. Матеріалом для їх виготовлення були кістки, роги, зуби тварин, порожнисті стовбури рослин (очерет). На думку німецького органолога (дослідник музичних інструментів) Курта Закса вже в первісному суспільстві були відомі представники всіх різновидів духових інструментів: флейтові, язичкові і мундштучні. Найпершими були флейтові, так звані поздовжні і поперечні флейти з однаковим принципом звуковидобування: струмінь повітря розсікається об гострий край стінки ствола і створює коливання повітряного стовпа у стволі. Перші флейтові були звукоутворюючими знаряддями, що мали прикладну шумову і сигнальну функцію в

трудої організації людей, в магичних обрядах, використовувалися як звукові приманки під час полювання.

Важливим поштовхом до створення музичних інструментів стало усвідомлення залежності висоти звука від довжини трубки звукового знаряддя: чим коротша трубка, тим вище звук і навпаки. На цій основі виникла флейта Пана або *свиріль* (багатоствольна флейта), що була відома ще у первісному суспільстві (в епоху неоліту). І значно пізніше людина зрозуміла, що висота звука залежить не стільки від довжини трубки, скільки від висоти повітряного стовпа, тобто його регулювання за допомогою пальцевих отворів. Так з'явилася одноствольна *поздовжня флейта* на зразок сопілки. Про це засвідчують археологічні знахідки у с. Молодове Кельменецького р-ну Чернівецької області, зокрема кістяна трубка, яка на думку вчених виготовлена 18 тис. років тому. Її будова та наявність бокових отворів свідчать про її призначення як музичного інструменту [11].

У первісному суспільстві вдосконалювався і механізм видобування звука. Спочатку це було загострення верхнього кінця трубки, об який розсікався струмінь повітря, утворюючи звук. Пізніше винайшли свистковий пристрій, а також спеціальне звукове пристосування – мундштук.

Духові інструменти отримали широку популярність у часи Київської Русі як військові, сигнальні, обрядові, пастуші інструменти, розважальні скомороші атрибути (роги, сопілки, свирілі, дудки, труби).

У XVIII ст. у графських та поміщицьких маєтках організовуються інструментальні ансамблі та оркестри за участю духових інструментів, де поряд з танцювальною музикою, супроводом до співу, виконують музику для слухання. Після ліквідації кріпацтва і розпаду кріпацьких оркестрів значна частина музикантів продовжили свої виступи у складі традиційних народних ансамблів “троїстих музик”.

Народні аерофони у традиційному музикуванні українців найбільш чисельна група, яку науковці поділяють на підгрупи: *вільні аерофони, флейти, шалмеї (язичкові), труби*.

ВІЛЬНІ АЕРОФОНИ – це власне не музичні інструменти, а використовувані у їх ролі предмети з навколишнього середовища (трава, лист акації, груші, целофанова плівка, пластмасова (здебільшого з еластичного твердого капрону) пластинка) [8, с.115].

Береста (Н.-S.- 423.14). Інші локальні назви: гуц. – попискало. Матеріал для виготовлення: березова кора (береста), листя трав, дерев; сьогодні – поліетиленова плівка. Виконує прикладні функції: звукообразжальну і розважальну.

Вабець (Н.-S.- 421.1). Інші локальні назви: луска. Матеріал для виготовлення: риб'яча луска, пластмасова пластинка із еластичного твердого капрону. Функції дотичні бересті, а також сьогодні “луска” використовується як “сценічний” та “оркестровий” інструмент (виконавці: М.Тимофіїв, М.Блощицак та ін).

Фуркало як аерофон (Н.-S.- 412.1), як ідіофон (Н.-S.- 112.24). Інші локальні назви: заг.-укр. – фуркотало, волин. – фуркало, шміга. Пастуший звуковий пристрій для згону худоби (збережений на Волині, Поліссі), а також використовується як іграшковий інструмент у дитячому музикуванні підлітків. Будова: тонко вистругана дощечка довжиною 30-40 см, яку нанизують на попередньо сильно скручену

мотузку, що крутиться навколо осі невеличкої дерев'яної ручки [8, с.115]. Фуркало виконує утилітарну функцію.

ФЛЕЙТИ поділяються на підгрупи: ляб'яльні (губні), поздовжні (одно-, дво- та багатоцівкові), поперечні (з боковим свистковим пристроєм), окариноподібні (за способом звукоутворення поділяються: закриті денцеві (заднені) або свисткові; відкриті безденцеві (незаднені) або безсвисткові).

Свисткові флейти.

Теленка (Н.-С.- 421.111.11). Інші локальні назви: карп. – телінка, тилинка довга; бойк. – весняна скосівка. *Заднена* (у бойків і гуцулів) або *незаднена* (в гуцулів) флейта, без грифних отворів, верхній торець трубки загострений, довжина трубки 40-80 см. Матеріал для трубки – деревина: ліщина, верба, бузина. Звукоряд – обертоновий; тяжіння до генамісотонічних ладових утворень типу т.зв. “гуцульського мінору”. Діапазон – майже три октави. Вівчарський інструмент. Гра на теленці одночасно поєднується з голосовим бурдоном (“туком”) самого ж виконавця. Мешканці Карпат зберегли прадавній спосіб гри на такому інструменті: музикант, тримаючи теленку навскіс, вдуває повітря на загострений край трубки, повітря розсікається і утворюється свист. А висота його змінюється залежно від сили вдування і техніки прикриття нижнього отвору трубки вказівним пальцем правої руки. Репертуар: коломийки, вівчарські наспіви.

Сопілка (Н.-С.- 421.221.12). Інші локальні назви: гуц. – денцівка; бойк. – пищавка, гайда; волин. – свистілка, свистьолка; поділ. – дудка; поліс. – дудка-колянка, дудка-викрутка. Поздовжня одноцівкова флейта зі свистком і пальцевими отворами (5-6 отворів), довжина трубки 30-40 см, звукоряд діатонічний. На сопілці грали студенти Києво-Могилянської академії, видатні діячі культури (наприклад, філософ і поет Григорій Сковорода). Сопілки виготовляють з бузини, верби, калини, горіха, груші, ялини, сосни та ін. Приємний звук мають сопілки, виготовлені з твердих порід дерев. Сопілка є обов'язковим учасником народних інструментальних ансамблів та гуцульських троїстих музик. Серед виконавців на свистковій сопілці – музиканти-віртуози Василь Попадюк (с.Мишин, Коломийський р-н), Роман Кумлик (с.мт Верховина).

Ребро (Н.-С.- 421.112.2) – різновид задненого багатоцівкового інструмента типу флейти Пана, що майже цілком вийшов з ужитку на усій території України [8]. Інструмент складається зі свисткових стволів.

Свисток (Н.-С.- 421.221). Інші локальні назви: заг.-укр. – свисток; гуц. – свистик, свистійка, свишчик; бойк. – свистак, свистало, свистун, скосок; волин. – поліс. – свисток, свиставка, свистел, свистьол, свистович. Дерев'яний або керамічний пристрій-свистунець, використовуваний переважно як дитяча іграшка, а також назва свисткового пристрою в усіх заднених сопілках у різних регіонах України [8, с.120]. Довжина 10-20 см, діапазон a^1-d^2 . Центри виготовлення: с.Бочечки Конотопського р-ну на Сумщині; с.Стайки Кагарлицького р-ну на Київщині; керамічні – в усіх регіонах України, де популярні гончарські промисли.

Парні свисткові народні флейти.

Джоломига (Н.-С.-421.222.12). Інші локальні назви: заг.-укр. – ж(дж)оломи(і)га, ж(дж)оломія, ж(дж)оломі(е)йка, шаломі(е)я, шаломі(е)йка; гуц. – дводенцівка, подвійна денцівка, півтораденцівка, двійниця(і), дубельтівка, близнівка, близниця(і), монтелєв, ментелєв, мантелів; закарп. – джурунькалка.

Народна свисткова двоцівкова флейта. Обидві флейти можуть бути вистроєні в терцію, або ж з ефектом бурдону. Це дає можливість виконувати нескладні мелодії на обох флейтах одночасно. Можна також чергувати гру на кожній флейті окремо з одночасним звучанням обох флейт. На флейті для лівої руки – 6-8 пальцевих отворів, на правій флейті – 4-6. Дžoломага збережена у чабанському побуті та домашньому музикуванні на Гуцульщині та Закарпатті, а також використовується в концертній практиці сучасних самодіяльних та професійних ансамблів, оркестрів народних інструментів. Відомі виконавці: М.Тимофіїв, Д.Левицький, Д.Демінчук, Ю.Фокшей, М.Блощишак та ін.

Глобулярні флейти.

Зозулька (Н.-S.-421.221.42). Інші назви: заг.-європ. – окарина; гуц. – зозуля, зозулька; поліс. – карина. Керамічна, рідше дерев'яна флейта; форма і звучання нагадують зозулю; 6-7 ігрових отворів. Репертуар: звукозображальна музика ілюстративного характеру, “для слухання”, “для себе”. Сьогодні у концертному музикуванні використовують і хроматичні зразки зозульки, відповідно репертуар – авторські п'єси, композиції. Відомі гуцульські традиційні виконавці: В.Попадюк, М.Ілляк, Г.Матійчук; концертні виконавці: М.Тимофіїв, Д.Левицький, Д.Демінчук, М.Блощишак та ін.

Свистунці (Н.-S.-421.221.41+42). Інші локальні назви: заг.-укр. – свистун. Виготовляють з глини, можуть бути і дерев'яні (волинсько-поліська етнографічна зона; Гуцульщина; Буковина); 1-4 ігрових отвори. Функція – інструмент-іграшка у дитячому музикуванні.

Безсвисткові народні флейти.

Флоєра (Н.-S.-421.111.12). Інші локальні назви: заг.-укр. – флюєра; гуц. – фуєра, фуєра, фрало, довга фрела, дідівська фрела, полонинська фрела, фрїла, флоєра дідова, велика флоєра; бойк. – свирівка. Флоєра – довга відкрита дерев'яна тенорова флейта з шістьма грифними отворами, *довжина* 48-79 см (зустрічаються 75 см – 1 м). Починаючи з другої половини ХХ ст. у Рахові виготовляють флюєри металеві (латунні, мідні, алюмінієві), з використанням відкритих насадок з обох кінців флюєри для зміни довжини інструмента і, відповідно, перестройки його у різні тональності [11]. Відомі і хроматичні флюєри (квартет флюєр) з десятьма ігровими отворами, які в 70-х рр. ХХ ст. виготовив майстер Д.Демінчук для використання в аматорському та професійному музикуванні. Звук флюєри густий, насичений, проникливий свистячо-шиплячий тембр, здатний передавати глибокі переживання. *Діапазон* – до 2,5 октав. Гуцули традиційно поєднують гру на флюєрі з гудінням самого музиканта. Флоєру використовують у вівчарському побуті, при колядуванні, у похоронному обряді, у знахарстві, у грі “для себе”, “до співання”.

Фрїлка (Н.-S.-421.111.12). Інші локальні назви: гуц. – фуєрка, фюєрка, флоєрка, фроєрка, фрелочка, флерка, флерка. Коротка відкрита безсвисткова (незаднена) флейта з шістьма ігровими отворами, *довжина* трубки 25-40 см, діаметр трубки 0,8-1,1 см. Матеріал для трубки – ліщина, колокічка, бузина. Тембр – сріблястий з колоритним присвистом. Стрій звукорядів – генамісотонний, рідше ангемітонний та діатонічний [8]. *Діапазон* – до 2,5 октав. Функції: пастуший, обрядовий, на початку ХХ ст. – ансамблевий інструмент гуцульської “великої музики”. Хроматизовані фрїлки (майстер М.Тимофіїв, Коломия) – у концертній практиці (в ансамблях, оркестрах). Відомі виконавці: традиційні – М.Думитрак

(с.Брустурів), В.Тимінський (с.Микуличин), П.Реведжук (с.Космач), М.Павлюк і Д.Павлюк (с.Уторопи); концертні – В.Попадюк, Д.Левицький, М.Маркевич, Ю.Фокшей, Б.Яремко, В.Петрованчук, М.Блощицак, М.Журавчак та ін. Майстри: Д.Левицький (Буковина), В.Прокопів (с.Космач), Ю.Гарасим'юк (с.Прокурава), О.Френюк (с.Дора) [11].

Свирі́л(ь) (Н.–S.-421.112.11). Інші назви: заг.-європ. – флейта Пана; заг.-укр. – кувиці, кувички (на Чернігівщині), свиріль; гуц. – свиріл; лок., на Буковині – най. Багатоцівкова відкрита флейта (флейта Пана), має 12-20 і більше ігрових трубок. Матеріал для виготовлення трубок: очерет, бамбук, граб, бузина. Свиріль – як сольний, так і ансамблевий інструмент. Кувиці – ансамблевий інструмент, має 2-5 трубок. У 60-70-х рр. ХХ ст. чернігівський майстер О.Шльончик виготовив сім'ю кувиць, по три трубки в кожному інструменті... Загальний діапазон такого ансамблю – a^1-c^3 [11, с. 204]. Свиріль популяризують професійні ансамблі та оркестри народних інструментів, де він передає картини природи не лише характерним музичним колоритом, а й блискучою імітацією пташиного співу, дзюрчання річки тощо. Відомі концертні виконавці: Є.Бобровников, В.Попадюк, сучасні – Г.Агратіна, М.Маркевич, І.Федоров. Майстри: Д.Демінчук, А.Іваниш, Д.Левицький.

Шалме́ї (язичкові): з одинарним язичком (народні кларнети: дідик, дуда); з подвійним (гобоєподібним) язичком (сурма, ріжок).

Дідик (Н.–S.-422.211.2). Зустрічаємо згадки про цей інструмент у наукових розвідках І.Мацієвського, М.Хая, М.Тимофіїва, але чітких описів його будови не має. Професор І.Мацієвський згадує про використання дуєту дідиків, флюєри та трембіти у похоронному обряді на Буковині [7].

Дуда (Н.–S.-422.211 [6], Н.–S.-422.22.62 [2]). Інші назви: заг.-укр. – коза, козиця, баран, міх; гуц. – дут(д)ка; лок.-гуц. – дуд(т)ки, коза, бордюг; под. – дуда; зах. под. – дутки, коза. Будова: міх (найчастіше з козячої шкіри), 4 дерев'яні трубки (для вдювання повітря – сисак; ігрова (мелодична або карабка, має 5-6 ігрових отворів, звукоряд діатонічний, діапазон – у межах октави); бурдонні – бурдон (карабка, стрій – квартою нижче ігрової) та бас-гук або басок (стрія – октавою нижче ігрової)). Виконавець на дуді має можливість одночасно поєднувати гру зі співом. Дуда – сільський мандрівний (Поділля й Лівобережжя) і скотарський (західно-українські терени) інструмент [8]. На території Західного Поділля – як весільний інструмент (сольний і ансамблевий) [2]. Волинка (таку назву інструмента подає Л.Черкаський) користувалася популярністю серед козаків, зокрема у полковій музиці Війська Запорозького. У ХІХ-ХХ ст. – як традиційний народний інструмент Карпатського регіону. Починаючи з другої половини ХХ ст. робилися спроби його хроматизації (майстер Д.Ф.Демінчук) та використання у професійній концертній діяльності. Сьогодні відомий не тільки в Україні, але й за її межами родинний ансамбль дуткарів Михайла Тафійчука із села Буковець Верховинського району, які пропагують цей інструмент на багатьох всеукраїнських та міжнародних фестивалях етнічної музики [11].

Сурма (Н.–S.-422.112). Язичковий дерев'яний (з карагача – твердої породи дерева; іноді з вільхи, липи, самшита, черешні) духовий інструмент з подвійною тростиною, у формі прямої конічної флейти, з 5-8 ігровими отворами, металевим розтрубом; звукоряд – діатонічний; тембр – різкий, сильний звук. У другій половині ХХ ст. майстри Д.Демінчук та В.Зуляк виготовили хроматичні сурми, що мали

відповідно 12 та 10 ігрових отворів. Використовувався у козацькому побуті [8; 11], як скомороший атрибут, військовий сигнальний інструмент, інструмент військової музики (Полтава, XVIII ст.), вівчарського побуту у Галичині, як сигнальний інструмент галицьких скавтів (пластунів), в аматорській і професійній музиці як оркестровий інструмент (з другої половини ХХ ст.) [11].

Ріжок (Н.-S.-422.211.2). Язичковий духовий інструмент (розтруб виготовляють з кори верби, трубку – з очерету), 5-6-ма отворами або без них; звукоряд діатонічний; тембр – гучний, крикливий звук. Пастуший, сигнальний, магічно-ритуальний інструмент, згадується у письмових джерелах з часів Київської Русі. Найбільше поширений на Житомирщині, Рівненщині, Волині. З другої половини ХХ ст. – у музичному побуті як розважальний інструмент, а також у концертному виконавстві у складі аматорських та професійних оркестрів. Реконструкцію та удосконалення ріжків здійснили майстри Є.Бобровников (1980 р., квінтет ріжків діатонічного звукоряду) та Д.Демінчук (1983 р., квартет ріжків хроматичного звукоряду) [11].

ТРУБИ (амбушюрні (мундштучні)), за типом мензури діляться на: *вузькомензурні* (трембіти, карпатські та поліські роги) та *широкомензурні* (пастуші роги з рогу вола або корови, дерев'яні, з кори вільхи чи черемхи, бляхи; лігава; козацька труба) [8].

Трембіта (Н.-S. 423.121.12). Інші локальні назви: гуц. – тримбіта; бойк. – трумбета, трубета, трумбіта, труба полонинцка; лемк. – трумпета. Давній мундштучний сигнальний, ритуальний, обрядовий інструментом горян. Вона має вигляд довгої конусоподібної труби 2,5-3 м завдовжки, без ігрових отворів, сигнал якої чути на 10 км. Діаметр розтруба (нижня частина, гуцульською – голосниця) 60-100 мм. Бойківські трембіти мають ширший розтруб ніж гуцульські. Трембіта має натуральний звукоряд, діапазон сягає до трьох октав. Трембіту роблять зі смереки (гровиці), сьогодні є і металеві. Зрідка трембіту використовують в оркестровій музиці. У сучасних весільних капелах грають на розбірних металевих трембітах.

Пастуша труба, ріг (Н.-S. 423.121.12). Інші локальні назви: гуц. – гуцульські пастуші та колядницькі роги; вол. – довгі сигнальні труби; поліс. – роги. Ріг – пастуший, мисливський, військовий, оркестровий, поштовий, музичний інструмент [11]. Пастуша труба, ріг – сигнальні та обрядово-ритуальні інструменти: з кори у народному побуті називають трубами, а з рогу, дерева, металу – рогами [8]. Форма: прямі, гнуті, виті. Будова: у вужчий отвір рога вставляли дерев'яний або металевий мундштук. Ріг дає один висотний звук (основний тон), на базі якого утворюється сукупність так званих часткових тонів (обертонів), тобто натуральний звукоряд. Тембр різкий, сильний.

Труба (Н.-S. 423.121.12). Дерев'яний мундштучний інструмент. Відомий з часів Київської Русі. Труба використовувалась як військовий, ритуальний та сигнальний інструмент; під час весільних обрядів, на полюванні, випасі худоби на Гуцульщині [10]; невід'ємний атрибут полкової музики Війська Запорозького (козацька труба, з шістьма ігровими отворами), галицьких пластунів, січових стрільців [11]. Сьогодні дерев'яна труба (як епізодичний інструмент у професійній оркестровій музиці) замінена мідною, яку використовують як інструмент духової музики, військовий сигнальний.

Література

1. Вертков К.А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К.А.Вертков, Г.И.Благодатов, Э.Э.Язовицкая. – М.: Музыка, 1975. – С. 48-52.
2. Водяний Б. Дуда та ліра у музичному побуті Західного Поділля / Б.Водяний // Фольклористичні візії (учні – вчителіві І.В.Мацієвському з нагоди 60-річчя): збірник статей і матеріалів. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 17-24.
3. Григор'єв Г. Джерела виникнення духових музичних інструментів в Україні / Г. Григор'єв // Посвіт. – 2000. – № 2.
4. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с. – С.23-55.
5. Гусак Раїса. Керамічний свистунець в Україні / Р.Гусак // Проблеми етномузикології. – Вип. 1. – К., 1998. – С. 180-198.
6. Круль П. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу. Малодосліджені сторінки історії / П.Круль. – К.: НМАУ ім.П.Чайковського, 2000. – 324 с. – С. 205-246.
7. Мацієвський І. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії / І.Мацієвський // Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. “Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000—річчя Різдва Христового присвячується)” (Надвірна, 10-11 березня 2000 р.) / упоряд.: Б.-Ю. Янівський, В.Коваль. – Івано-Франківськ – Надвірна, 2000. – С. 5-12.
8. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 114-133.
9. Хащеватська С. Інструментознавство: підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації / С.Хащеватська. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. – 256 с. – С. 95-128.
10. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. Вид.-во України, 1930. – 290 с. – С. 172-266.
11. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с. – С.189-247.

VI семестр

Змістовий модуль 3. Регіональна специфіка побутування традиційного інструментарію українців

Тема 13. Гуцульські ідіофони

Ударні ідіофони (вібратор – тіло самого інструмента приводиться до коливання ударом). Професор І.Мацієвський розподіляє їх на підгрупи, зокрема:

1) група інструментів, по яких б'ють безпосередньо:

– *ударяльні пластинки* (по вібратору б'ють незвучним знаряддям, наприклад рукою чи калаталом або навпаки, вібратором б'ють по незвучному знаряддю, наприклад по корпусу виконавця, по землі; форма вібратора – відносно тонка пластинка): цинькало, клéпало, рúчне клéпало, медвéже клéпало, дитóчий бúbон (букв. – дитячий барабан);

– *ударяльні посудини*: ударникові висячі дзвони (укріплене осердя відсутнє; ударник окремий) – дзвóни Сарáти; серцеві дзвони (споряджені укріпленим “серцем”) – дзвóни, дзвiн, кóлокол (мн. колокóли), дзвiнóчок (мн. дзвiнóчки, дзвiнки);

2) група інструментів, по яких б'ють опосередковано (виконавець сам не робить ударних рухів):

– *струшувані ідіофони* (брязкала) – шелегiндi;

– *скребкові ідіофони* – деркáч, млинéць вiтровий [2].

Цинькало (Н.–S.– 111.142).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини. Інші назви: кружóк (Космач–Брустури–Шепiт i на Черемошi), дзинькало (Чорна Тиса).

Будова. Так звана “турецька” мiдна тарiлка, дископодiбна, з чашечкою посерединi. Виготовляють з бронзи (“мосежноi блехи”), в центрi вибивають лунку та просвердлюють отвiр. *Дiаметр* тарiлки – 25-30 см, можуть бути i меншi; *дiаметр* лунки – 7-8 см, її *глибина* – 2 см. Фабричнi тарiлки не використовують у музикуваннi. Найбiльш типовий спосiб звукодобування – удар спецiальною дерев'яною чи металевою паличкою – палцётком (балцётком) [2].

Практичне застосування. Мале цинькало як додаткове шумове пристосування до великого барабана (бубна), струнно-мембранного бебуньбаса (козобаса) та мембранофона решiтко (бубон). Удари тарiлкою по тарiлцi використовуються у сучаснiй практицi духових оркестрiв при виконаннi маршовоi музики.

Клéпало (Н.–S.– 111.221).

Ареали поширення. На Закарпатськiй та Галицькiй Гуцульщини.

Будова. Широка та довга (2-3 м) дерев'яна дошка (букова або соснова), прикрiплена кiнцями до великих балок. Вдаряють по нiй клевицём (молоток). Звук досить гучний.

Практичне застосування. Культовий iнструмент. Пiд час Великоднiх свят “в кiнцi великого Великоднього дзвону” [2, с.34].

Рúчне клéпало (Н.-S.– 111.221–9).

Ареали поширення. В окремих церквах Закарпаття (наприклад, с.Косiвська Поляна).

Будова. Механiчний агрегат: довгий стрижень (до 3-х м, *дiаметр* 16-20 см), прикрiплений до товстоi балки; на стрижень надягаються один за одним кiлька

брусків з вільно вмонтованими до них клевцями. При повороті держака (ручки стрижня) клевці по черзі підіймаються та стукають у підвішену на ланцюгах (ланцуг) дошку з бука (дошка букова) [2, с.35].

Практичне застосування. Розташовується на дзвіниці і виконує ті самі функції, що і звичайне клепало.

Медвѣже клѣпало (Н.-S.–111.221–9A).

Ареали поширення. На полонині Верешаска, с.Косівська Поляна в Закарпатті.

Будова. Аналогічна ручному клепалу, але приводиться в дію силою води гірського потоку (подібно до млина)[2, с.35]. *Діаметр* металевого диска, в якого клевець (піхач) кожного бруска б'є по черзі, 45 см, *довжина* стрижня (перехрестя), де закріплений весь блок брусків, 70 см, *довжина* шпінгелів (балок), за допомогою яких стрижень з'єднаний з основою, 1,5 м. Звучить безперервно.

Практичне застосування. Функція – відлякувати ведмедів і відганяти їх від худоби.

Диточий бубон (букв. – дитячий барабан) (Н.-S.–111.221–B).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини.

Будова. Двобічний барабан з тонкою дерев'яною або фанерною дощечкою замість мембрани [2].

Практичне застосування. Дитяче початкове музикування у більшості в сім'ях музикантів. З 3-5 років переходять на справжній великий бубон.

Дзвони Сарати (Н.-S.–111.242.121).

Ареали поширення. У високогірному буковинському урочищі Сарата. Отримали популярність у даній місцевості зявдяки своїй легкості, у порівнянні з великими важкими дзвонами.

Будова. Різновидність дзвонів у вигляді набору з двох широких мідних трубок, сплюснених та наглухо запаяних з обох кінців: *діаметр* 30-52 см, *довжина* 90-120 см. Сучасні дзвони Сарати мають вигляд двох литих пустотілих металевих балонів, які вистроєні в інтервал велика секунда. Їх підвішують і прикріплюють до дерев'яної балки на церковному подвір'ї [2].

Практичне застосування. Культовий інструмент, замість церковних дзвонів, а також як сигнальне знаряддя горян.

Дзвони (Н.-S.–111.242.222).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини. Дзвони замовляють на заводах Чехії, Угорщини (Закарпаття), Румунії, Австрії (Буковина), Польщі (Галичина).

Будова. Найчастіше виливають з бронзи. Складові частини: порожнисте тіло у формі зрізаної груші, всередині якого – залізне осердя (“серце”), часто зі стовщенням (“голівка”) і підвішене за скобу (“шийка”). Дзвін прикріплюють до горизонтального металевого стрижня (“тягач”), який устаткований противагою (“вага”); до тягача вертикально прикріплений інший стрижень (“поворос”, у вигляді довгого міцного шнура або дерев'яний, іноді з держакон), за допомогою якого розгойдують дзвони і таким чином осердя вдаряється об край дзвона (“криса”). Розміри: *висота* та близький до неї *діаметр* “крис” – від 25 до 180 см, *вага* – від кількох кілограмів до кількох тонн.

Стрій. Найбільш типовий – середній стрій. Основний тон одного з дзвонів у кожному ансамблі на церковній дзвіниці – “ля” (відповідно до цього строю на

Галицькій Гуцульщині виготовляють трембіти, сопілки, скрипки, цимбали), на Закарпатській Гуцульщині – “сі-бемоль” (дотично, скрипки, сопілки, цимбали на Тиси відповідають строю закарпатських церковних дзвонів). Інші дзвони настраюються в квінту, терцію, кварту, секунду до центрального звуку. Зустрічаються великі ансамблі дзвонів, які утворюють діатонічний звукоряд (наприклад, дорійський гексахорд у церкві с.Косівська Поляна, Закарпаття) [2].

Практичне застосування. Гуцули вірять в магічну силу дзвонів, іменують їх на честь Святих. Різновиди: “муж” (найбільший; великий, середній, маленький – на великих дзвіницях; до заутрені (6.00), утрені (7.00), до служби (10.00), до вечірні (15.00)), “жона” (середній; велика, середня, маленька – на великих дзвіницях; двонять, якщо померла жінка), “диточий” (малий; двонять, якщо померла дитина). У святкові дні та під час відправи Архидієрєйської Служби Божої використовують увесь ансамбль дзвонів – “до громади”. За традицією, Великодній дзвін, починаючи з десятого-одиннадцятого “стиха” (розмірені удари з інтервалами в одну-дві хвилини до повного затухання), поєднують з дробом клепала. Якщо потрібно повідомити про стихійне лихо, крадіжку, дзвонар, “взявши за мотузку, прив’язану до кінчика осердя, б’є по “крисах” безпосередньо “серцем” [2, с.36]. Дзвони на Гуцульщині – своєрідний лейттембр різдвяних колядувань, похоронних сигналів трембіт.

Дзвін (Н.-S.–111.242.221).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини.

Будова. Форма аналогічна церковним дзвонам, але менші розміри. Найбільший із зафіксованих І.Мацієвським у с.Косівська Поляна, який належав пастуху І.Ю.Ворохті – висота 8,5 см, товщина 0,6 см, нижній діаметр 12,2 см, верхній діаметр 6,5 см [2].

Практичне застосування. Пастуший інструмент; у дитячому колядуванні; в долинах Тиси та Прута використовується окрутками (рядженими). Функція сигнальна.

Кóлокол (мн. колоко́ли) (Н.-S.–111.242.222–А).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини. Інші назви: дзвóнок (Чорний Черемош), дзвіно́к (Галичина, Буковина), колоко́л (Чорна та Біла Тиса).

Будова. Подібний за формою як звужене до вершини відро. Використовують колоколи як фабричні, так і місцевої роботи (закарпатські цигани, галицькі “мосяжники”). Типові розміри великого колокола: висота 8,3 см, діаметр основи 10,1 см, довжина осердя з потовщенням 4,6 см, без нього – 3,2 см.

Практичне застосування. Пастуший сигнальний інструмент; у колядуванні. Більші колоколи підвішують на шию коровам, менші – телятам. Сьогодні колоколи великі і малі (в інтервальному співвідношенні – велика чи мала терція) використовують і в оркестрі гуцульських інструментів Рахівського лісокомбінату (Закарпаття) [2].

Дзвіно́чок (мн. дзвіно́чки, дзвінки) (Н.-S.–111.242.222–В).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини.

Будова. Використовують мідні або бронзові дзвіночки місцевої роботи. Цигани з-під Тячева (на Тисі) або з Розтоків (на Білій Тисі), галицькі та буковинські “мосяжники” розплавлену бронзу виливають у глиняну форму. Осердя – залізне або сталеве. Форма відмінна від колокола і дзвона: висота більше діаметра основи; верх сплюснутий і утворює своєрідний еліпс. Типові розміри пастушого дзвіночка на

Закарпатській Гуцульщині: висота 11,4 см, діаметр вершини 4,4 см, більший діаметр основи 9,7 см, менший – 8 см, довжина осердя з потовщенням 7,2 см, без нього – 6 см; на Галицькій та Буковинській: висота 3,5 см, більший діаметр основи 3-3,3 см. На крисах гравіюється іменний знак господаря.

Практичне застосування. Пастуший сигнальний інструмент (підвішували на шию коровам та вівцям); як оберіг; у дитячому колядуванні (в ансамблі з кістяним рогом) – “пастушки” (Галичина), “кирилéйники” (Закарпаття); на Водохрещення – “на Йордан” (в ансамблі з рогами та скрипкою; Чорна Тиса, Прут); у закарпатській святочній дії “Бетлегеми” (Вертеп), у народній грі “Маланка” (Галицька Гуцульщина).

Шелегінді (Н.-S.–112.13).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини. Інші назви: шелест (Черемош і Буковина), парúце (Марамароське пограниччя).

Будова. Мідні кулясті бубонці, що мають 2-4 розташовані навхрест “прорізи”, які закінчуються маленькими круглими отворами (“отвір для голосу”); іноді роблять 2-3 додаткових отвори, окремо від прорізів. В середині кулястого бубонця є олов’яна кулька (“сердечок” або “шаричок”), діаметр якої 4-6 мм. Підвішуються шелегінді за допомогою скоби (“вúшко”) до сиром’ятних ременів (частина кінської упряжі) з коров’ячої шкіри. Виготовляють їх цигани: глиняну форму занурюють в розплавленій “мосяж” (мідь). Бувають різних розмірів і різної висоти [2].

Стрій. Звукоряд, утворений різними як розміром, так і висотою інструментами, відповідає строю найпоширеніших духових інструментів Гуцульщини – денцівки та фрліки. Найтиповіші різновиди з основним висотним тоном: e4, fis4, a4, h4 [2].

Практичне застосування. Як прикраса до кінської упряжі на зимові свята та весілля; у дитячому Вертепі використовували “пастушки” та “дід”.

Деркач (Н.-S.–112.24).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини.

Будова. Аналогічна будові деркача, опис якого подається у темі 3.

Практичне застосування. У минулому – ритуальний пастуший інструмент-оберіг. Сьогодні – в окремих випадках використовується мисливцями для гонів вовка; дитячий шумовий інструмент.

Млинéць вітровий (Н.-S.–112.24–А).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини.

Будова. Конструкція аналогічна до деркача, але більших розмірів, іноді з лопатями. Вісь встромляється в землю [2].

Практичне застосування. Для відгону птахів з городу; млинéць вітровий менших розмірів – у дитячих іграх і танцях.

Щипкові ідіофони (вібратор – язичок (тонка пластинка) захищений пальцем):

1) *варгани* (язичок розташовується всередині стрижневої рамки, резонатором служить ротова порожнина виконавця) – дримба, ансамблеві дримби, дримба басова, двойна дримба;

2) *щипкові ідіофони з набраними язичками* (язички закріплені на дощечці, яка виконує роль найпростішого резонатора) – шпилькові цимбали.

Дримба (Н.-S.–121.221).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини. Гуцули вважають дримбу національним інструментом. “Задримбати” – грати на дримбі. Інші назви: дрёмба (Білий Черемош), дрўмбля (Закарпаття, Біла Тиса), дорóмба (Марамароське пограниччя), одинóчна дримба (Тиса) [2].

Будова. Описана у темі 3. Інші назви частин інструмента: залізна підківка – “черéна”, “міндик” (Галичина), “ра́мка”, “стано́к” (Закарпаття), “кросна́” (Буковина) з витягнутими “ребрами”; припаяний посередині язичок – “пластинка” (Галичина), “язичо́к” (Буковина), “пищик” (Закарпаття). Типова для Галицької та Буковинської Гуцульщини *довжина* підківки 3,5 см, язичка – 5,5 см; ребра – короткі; на Тисі (Закарпаття) – *довжина* підківки 4,1-4,6 см, язичка – 6,5 см; відстань між ребрами підківки – 0,2 см, ребра – довгі.

Тембр. Тихий, приглушений, безперервно мінливий, з носовим відтінком, дещо таємничий [2].

Стрій. Висота основного тону (виконавець його одержує у результаті заципування язичка за допомогою середнього пальця) залежить від довжини та товщини язичка, а також відстані між місцем спайки язичка і переходом округлості в ребра. Підстроюють дримбу шляхом згинання та розгинання тонкого кінця язичка (пластинки). Коли язичок зігнутий, то звук вищий [2].

Практичне застосування. Домашнє музикування. Основна функція – гра “для себе”, “для слухання”: популярні народні пісенні і танцювальні мелодії, пісні коломийкової структури (“співанки”). У минулому – жіночий інструмент, сьогодні – грають чоловіки, жінки, діти. На Тисі, Чорному та Білому Черемосі раніше і сьогодні дримба супроводжує похоронні голосіння; в ансамблі з денцівкою, скрипкою, флуеркою – журливі “умерські” мелодії. На Галицькій Гуцульщині – звучить при виконанні в хаті ритуальних святочних пісень-танців “круглек”. Буковинці Селятинсько-Шепітської зони згадують, що у минулому ансамбль дримби з денцівкою супроводжував весілля.

Ансамблеві дримби.

Ареали поширення. Аналогічні звичайній дримбі.

Будова. “Тенори”, “альти”, “басові”: більші розміри, підківка інколи виготовляється з бронзи замість заліза (“здоровіше для легенів”, – вважав відомий мольфар М.Нечай [2, с.42]).

Практичне застосування. В однорідних та неоднорідних ансамблях (разом з “дуткою”, флуеркою) в аматорському музикуванні (концерти, фестивалі тощо).

Дримба басова (Н.-S.–121.221–В).

Ареали поширення. На Галицькій та Закарпатській Гуцульщині. Інші назви: “низька” дримба, “велика дримба”.

Будова. Розміри удвоє більші від звичайної дримби. Відстань між ребрами 0,3-0,35 см. Виготовляють з бронзи, язичок сталевий. У закарпатських басових дримб ребра відносно менше витягнені, а у галицьких – край підківки утворює з язичком кути, що наближаються до прямих. Існує “мала басова дримба”, розміри якої відповідають звичайній дримбі, але пластинка ширша [2].

Тембр. Потужніший у порівнянні зі звичайною дримбою.

Стрій. Звучить на сексту, октаву, дециму нижче звичайної дримби.

Практичне застосування. Головна функція – “басування” (акомпанемент, втора) в дримбовому ансамблі.

Двойна́ дримба(Н.-S.–121.222).

Ареали поширення. На Чорній і Білій Тисі (Закарпаття). Інші назви: дубелтова або подвійна дримба.

Будова. Виготовляють з бронзи. До центру підківки припаюють паралельно один до одного два сталевих язички (“пищики”) і між ними тонку сталеву прокладку (“розвод”), щоб язички не зіштовхувалися при вібрації. Двойна́ дримба розмірами подібна до басової. Відстань між ребрами підківки – 0,8 см, ребра коротші.

Тембр. Подібний до басової дримби.

Стрій. Язички вистроєні у терцію у великій або навіть у контроктаві.

Практичне застосування. Гра “для себе”: пісенні, танцювальні мелодії та пастиші награвання. Сьогодні зустрічається рідко.

Шпилькові цимбали (Н.-S.–122.11).

Ареали поширення. На Закарпатській Гуцульщині.

Будова. Набір шпильок, встромлених на різну глибину в дерев’яну дощечку, звук видобувають щипком [2].

Практичне застосування. У дитячій ігровій практиці, під впливом словацької інструментальної культури.

Фрикційні ідіофони (вібратор приводиться у коливання тертям): пилка, коса.

Пилка (Н.-S.–132.1).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини.

Будова. Велика, з широким полотном, так звана черв’яча пила лісорубів. Звук видобувається ударом або смичком [2].

Стрій. Завдяки згинанню та розгинанню пили виконавець може змінити висоту звука чи навіть добути глісандо.

Практичне застосування. Для забави як ігровий інструмент. Сьогодні в інструментальному музикуванні гуцулів практично не використовується.

Коса (Н.-S.–132.1).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини.

Будова. Звичайна селянська коса.

Практичне застосування. Аналогічне пилці. За дослідженнями професора І.Мацієвського у буковинських селах у минулому, а іноді й сьогодні використовують косу в ансамблі музик у розпал весілля [2, с.44].

Література

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с. – С.21-22, 47-49.
2. Мацієвський І.В. Музичні інструменти гуцулів / Ігор Мацієвський. – Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с. – С. 33-44.
3. Тимофіїв М. Музичні інструменти Гуцульщини: група самозвучних / М.Тимофіїв // *Musika Galiciana*. – Львів: Сполом, 1999. – С. 209-234.
4. Тимофіїв М. Музичні інструменти Гуцульщини: група самозвучних / М.Тимофіїв // *Фольклористична діяльність Михайла Тимофіїва* / Упоряд. Л.Філоненко, О.Німилович. – Вид. 2-е, випр. й доп. – Івано-Франківськ: “Місто НВ”, 2012. – 196 с. – С. 25-35.

5. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолклорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 90-96.
6. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. вид.-во України, 1930. – 290 с. – С. 267-275.
7. Шухевич В. Гуцульщина: в 2 ч. – 2-е вид. / В.Шухевич // Репринтне видання 1899-1901. – Верховина: Журн. “Гуцульщина”, 1997. – С. 79-87.
8. Яремко Б. Народні музичні інструменти / Б.Яремко // Гуцульщина. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 346-353.

Тема 14. Гуцульські мембранофони

Ударні мембранофони (вібратор – туго натягнена перетинка; звукодобування – удар по перетинці). Професор І.Мацієвський розподіляє їх на підгрупи, зокрема:

- 1) *двобічні барабани*, які мають дві перетинки (мембрани) – бубон, малий бубон, тамбурик, Чворсюків бубен;
- 2) *однобічні барабани* – решітко [2].

Бубон (Н.-S.–211.212.1).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини. Інші назви: весільний бубон (Тиса), бубінь (Прут), бубонь, бубен, барабан (всюди). Центри виготовлення: с.Космач (Галичина), с.Кваси (Ч. Тиса, Закарпаття), с.Верхнє Водяне (басейн Тиси).

Будова. Великий циліндричний барабан, *діаметр* якого 60-80 см, на Закарпатті *діаметр* бубна – 48-60 см (Тиса), 60-70 см (Ч. Тиса), *ширина* обичайки 23-30 см. Обичайку (“полубку”) виготовляють з суцільного березового або букового куска (“з одної дошки”): *ширина* 30-50 см, товщина 2 см. В Надпрутті сьогодні часто обичайки роблять з фанери. “При згинанні на місці стику приклепується мідна пластинка (“бляшка”) 5-6 см завширшки, довжиною відповідно до ширини обичайки. Остання вставляється у два дерев’яні (з ясеня), залізні, а в наші дні нерідко алюмінієві обручі (“вальці” або “збічні обручі”) завширшки 5 см та довжиною відповідно до довжини обичайки... Обручі утримуються з допомогою 8-10 пар (20 штук, по одній з кожного боку) металевих наклепок з отворами (“каблучки” або “вушка”), куди вставляються болти (“стяжки” або “шруби”) довжиною відповідно до ширини обичайки разом з обручами; на один кінець болта нагвинчується гайка, інший згинається... У центрі обичайки, на її верхній частині, прикріплюється “кавальчик” металу (“шинка”) 0,5 см завтовшки з нарізним штирем, на якому кріпиться тарілка (“цинькало”) з пружиною (“фейдер”). Тарілка фіксується зверху гайкою... У деяких **Б.** в обичайці поруч з тарілкою (іноді під нею) робиться квадратна виїмка, куди вставляється березова рамка (“надставка”), яка закривається мідною пластинкою (“бляшка”) з отворами (“голосники”, “для голосу”). Іноді кілька отворів (“воздушники”) роблять безпосередньо на верхній частині обичайки”, – описує професор І.Мацієвський [2, с.44-45]. Для мембрани беруть шкуру зі спини трижневого теляти (Галичина, Буковина), кози та собаки (Закарпаття). Звукодобування здійснюється за допомогою стукачки (довбенька – Галичина, Буковина; ботовка, булава – Закарпаття), якою б’ють в бубон. Тримують довбеньку лівою рукою. Її будова: дерев’яна ручка (з явора, черешні, смереки, бука), довжина 25-30 см, на кінці є потовщення (“головка” або “кувалда”), яке обмотують вовною або твердою тканиною у 2-3 шари. У правій руці музикант тримає за допомогою великого, вказівного та середнього пальців

фігурну дерев'яну (з груші чи дуба, сьогодні – пластмасова, алюмінієва) паличку (“пальцеток”, “палцеток” або “балцеток”), якою б'ють по тарілці (рідше в другу мембрану бубна).

Практичне застосування. Один з найважливіших інструментів традиційних гуцульських ансамблів “троїста музика” та “велика музика”. Темпо-ритмічна функція.

Малий бубон (Н.-S.–211.212.1–А).

Ареали поширення. На Закарпатті: села – Косівська Поляна, Верхнє Водяне, Стримба; на Марамароському пограниччі; на Чорній Тисі – найменший різновид бубна – бубонець. Давніше походження, ніж бубон великий.

Будова. Різновид бубна. Розміри: *діаметр* бубна 49-60 см, *діаметр* тарілки 16,6-22,4 см, *ширина* обичайки 23,5-37 см, *довжина* ручки з кувалдою (ударник) 26,3-27 см. Мембрана – з собачої шкіри. Тарілка (цинькало) – латунне. “Сьогодні зовсім вийшов із практичного вжитку найменший різновид бубна – бубонець (діаметр 22-27 см, ширина обичайки 15-18 см), яким звичайно користувався ведучий на весіллі, супроводжуючи свої промови та оголошення характерними ритмічними награваннями”, – зазначає професор І.Мацієвський [2, с. 47].

Тембр. М'якіший, більш сухий.

Практичне застосування. Більш придатний для виконання традиційних (особливо старовинних, т. зв. “старовіцьких”) гуцульських награвань [2].

Тамбурик (Н.-S.–211.212.1–В).

Ареали поширення. На Буковинській Гуцульщині у першій половині ХХ ст. – вже рідко. Занесений “жовнерами”, які служили в австрійській армії. Інші назви: тамбор.

Будова. В минулому – європейський військовий барабан (tamburo militare).

Практичне застосування. Під час весільної ходи до вінчання.

Чворсюків бубен (Н.-S.–211.212.2–9222).

Ареали поширення. На Закарпатті, село Косівська Поляна. Винахід косівсько-полянського музиканта і чарівника Дмитра Васильовича Чворсюка (1880-1961).

Будова. “На великій вертикальній балці за допомогою стрижнів украплені один під одним три тамбурики різних розмірів. По них били стукачками, укріпленими на спеціальних важелях, з'єднаних педаллю. Саме таким способом з'єднана важелем із педаллю одна мідна тарілка б'є в іншу, укріплену на протилежному боці балки”, – описує знайдені рештки Чворсюкового бубна професор І.Мацієвський [2, с.48].

Практичне застосування. Гуцули вважають, що інструмент наділений магичною силою, який ніби виганяв “дідька” (чорта) та лікував від сказу і мани [2].

Решітко(Н.-S.–211.321). Різновид решітка – двобічний, без колокільців (Н.-S.–211.322–92).

Ареали поширення. Брустуро-Космацька зона (Галицька Гуцульщина). Інші назви: решето.

Будова. Аналогічна решітку, опис якого подається у темі 5. Розміри: *діаметр* мембрани 30-35 см, *ширина* обичайки (з берези) 3-5 см. “Часто в обичайку по лінії діаметра врізують короткий держак (“ручку”). Виконавець тримає Р. за держак в одній руці (звичайно в лівій); в іншій – невеликий ударник (“булаву”), яким б'є у мембрану... Вживалось також потрушування інструмента”, – зазначає професор І.Мацієвський [2, с.48].

Практичне застосування. У весільних капелах. У першій половині ХХ ст. – активне функціонування, далі – витіснений бубном.

Шнуро-фрикційні мембранофони (шнур, зв'язаний з мембраною, збуджується тертям).

Бербениця (Н.-S.–232.11–92).

Ареали поширення. У високогірних районах Закарпатської Гуцульщини (басейн Чорної Тиси).

Будова. Форма (подвійний зрізаний конус з розширенням до середини, верхня і нижня основи – коло) і розміри (*висота* 65-80 см, *центральний діаметр* 35-40 см) аналогічні вузьким діжкам (“бербеницям”), що використовуються гуцулами для перенесення з полонини в долину бринзи, овечого сиру – вурди тощо. Різновиди: найбільший – бербениха, трохи менша – бербениця, найменше – бербенятко (за розмірами аналогічне бубонцю, але основи – еліптичні). Обручі, якими скріплюють бербеницю, виготовляють зі смереки. У найширшій частині (центрльний діаметр) між стінками вставляють “душе” (паличка-душка з смереки) для резонансу (як у скрипки). Мембрана (“шкіра”) аналогічна бубну. У центрі мембрани прорізають отвір, куди вставляють жмуток кінського волосся (“шерсть” або “шпарга”), який закріплюють зсередини вузлом просто до мембрани, чи то протягують і прив'язують до “душі”. Нижній отвір найчастіше закривають дерев'яним днищем (“дно”) або другою мембраною [2].

Тембр. Виючий, ревучий.

Стрій. Висота – відносна, вгору-вниз у межах кварто-квінтової зони, утворюючи один складний тон.

Практичне застосування. У минулому – обрядовий інструмент (при колядуванні, супровід танців в хаті). Сьогодні – в ансамблях “велика музика” (наприклад, інструменти: фрілка, гелігонка, цимбали, бубон, бербениця, скрипка), оркестрах гуцульських інструментів м.Рахова, сіл Ясиня, Кваси (Чорна Тиса).

Мірлітони (перетинка вібрує під впливом співу та забарвлює звучання голосу в специфічний тембр, який залежить від матеріалу інструмента).

Грабовий лист (Н.-S.–241).

Ареали поширення. В основному на Закарпатській Гуцульщині (Тиса).

Будова. Грабовий лист в натягнутому стані прикладають всією площиною до рота і наспівують голосом мелодію (на мурмурандо) [2].

Тембр. Гугнявий з характерною сильною вібрацією.

Практичне застосування. Гра “для себе” або “для слухання” на вечорницях та гуляннях: гуцульські, популярні масові пісні, танцювальні награвання.

Гребінець (Н.-S.–241).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини. Інші назви: розчоска.

Будова. Гребінець для розчісування волосся, який покривається натягнутою смужкою газети або цигаркового паперу. Звукодобування аналогічне грабовому листку [2].

Тембр. Рівень деформації голосового тембру менший ніж у грабового листка.

Практичне застосування. Подібне грабовому листку. Однак має більшу популярність, тому що грати на ньому легше ніж на грабовому листку.

Література

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. — 244 с. — С. 20-21.
2. Мацієвський І.В. Музичні інструменти гуцулів / Ігор Мацієвський. — Вінниця: Нова Книга, 2012. — 464 с. — С. 44-50.
3. Тимофіїв М. Самозвучні й ударно-перетинкові музичні інструменти гуцулів / М.Тимофіїв // Гуцульщина: перспективи її соціально-економічного і духовного розвитку в незалежній Україні: матеріали наукової конференції Першого світового конгресу гуцулів в Івано-Франківську 17-18 серпня 1993 року. — Івано-Франківськ— Коломия, 1994. — С.51.
4. Тимофіїв М. Бубон / М.Тимофіїв // Енциклопедія Коломийщини. Зшиток 2, літера Б. — Коломия: Вік, 1998. — С. 23-25; 33.
5. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. — Харків: Держ. Вид.-во України, 1930. — 290 с. — Репринт. Вид. — Харків, 2002. — 288 с. — С. 275-279.

Тема 15. Лірницька традиція в Західній Україні

Перші літературні згадки про поширення ліри у слов'янському культурно-просторовому середовищі датуються VII ст. Генеза ліри має не український, а запозичений характер. Ліра — носій співацько-духовної традиції українського лірництва, яка у порівнянні з французькою, німецькою, угорською, естонською, білоруською традиціями є явищем за визначенням доктора мистецтвознавства М.Хая цілком автохтонне [14]. Ліра в Україні — традиційний народний музичний інструмент українців для супроводу духовних (релігійно-моралізаторських) пісень та перейнятих від кобзарів дум, сатиричних і т.зв. лірницьких пісень, рідше танців.

Серед дослідників лірницької традиції — представники *російської* (М.Привалов, К.Вертков, О.Банін, О.Маслов), *української* (Ф.Колесса, М.Лисенко, П.Демуцький, К.Квітка, Г.Хоткевич, М.Грінченко, В.Гнатюк, К.Студинський, А.Гуменюк, О.Ошуркевич, С.Грица, І.Мацієвський, М.Хай, О.Богданова, Б.Водяний, А.Трембіцький), *польської* (С.Мерчинський, Є.Пшерембський), *німецької* (М.Брьюкер) інструментознавчих шкіл.

За дослідженнями науковців ліра прийшла в Україну близько XV—XVI століть. На відміну від лірників Лівобережжя, у практиці правобережних лірників думи відсутні цілком. Атрибути традиційного лірникування: ліра, торба, костур, капелюх з грішми. Вони вели мандрівний спосіб життя. З 80-х рр. XIX ст. лірництво набуває осілого характеру [3]. Грали лірники на ярмарках, “на відпустах”, біля церков. У XVIII-XIX ст. лірницька традиція була поширена і на території Українських Карпат і Передкарпатті (Гуцульщина, Бойківщина, Лемківщина, Опілля, Покуття, Надсяння, Бойківське Підгір'я), а також на Західному Поділлі [13]. До середини XX ст. дослідниками були зафіксовані поодинокі випадки її побутування. З оповідей самих лірників дізнаємося про існування лірницьких цехів наприкінці XIX — 20-і рр. XX ст. в Перемишлі, Тисьмениці, Фразі, Великих Мостах, Олеську, Дрогобичі, коло Стрия, на Буковині коло Чернівців [11; 18], у XVII — XIX ст. — в містах Бучачі і Чорткові, в с.Косси на Поділлі у 60-х рр. XIX ст. була ціла школа лірників [3].

На Прикарпатті за висновками науковців, зокрема М.Хая, побутувала лірницька традиція Покуття, Опілля, Гуцульщини. Зі слів відомого на Гуцульщині виконавця на багатьох гуцульських автентичних інструментах (скрипка, дуда, сопілкові, ліра) Михайла Тафійчука з села Верхній Буковець Верховинського району, багато з яких він і сам виготовляє, дізнаємося, що до кінця 70-х рр. ХХ ст. лірницьку традицію на Гуцульщині підтримував сліпий лірник Гинцар Дмитро (родом із урочища Пилипки Путильського району Чернівецької обл.). Саме традицію гри на лірі М.Тафійчук перейняв у Д.Гинцара, якого він почув ще в дитинстві біля церкви у с.Верхній Ясенів. Більшість репертуару Д.Гинцара склали православні набожні пісні. Він був дуже релігійною людиною, відбував усі Служби, а потім годинами просиджував біля церкви, граючи і співаючи *духовні вірші і псалми*. Коли його ховали, то поклали до труни ліру, що було обов'язковим в усіх європейських народно-християнських традиціях [9].

Лірники – провідники християнської ідеології, професійні співаки-музиканти. Їх запрошували на весілля, похорони, сільські забави (в корчмі). Відповідно змінювався і репертуар: танцювальна музика (козачки, гуцулка, аркан, полька, румунські танці), супровід пісень (сороміцькі пісні). У репертуарі західноподільських лірників дослідники зафіксували епічні жанри, зокрема легенду про чудодійне спасіння замку в Теробовлі під час нападу турків в 1675 році; пісні-хроніки (“Пісня про Бразілію”); пісні для випрошування милостині, “жебранки”. Згідно фольклорних експедицій стали відомі імена лірників та ареали поширення традиції на території Західного Поділля: Андрій Ковцунег (с.Дзвиняч Заліщицького р-ну), Іван Гура (с.Солоне Заліщицького р-ну), Степан Линва (с.Богатківці Теробовлянського р-ну), Тимко Шинкарук (с.Хмелева Заліщицького р-ну), Михайло Стефанишин (с.Коцюбинці Гусятинського р-ну) [3].

Конструктивні особливості інструмента є типовими для загальноукраїнської ліри. Відмінність полягає у кількості клавіш – на гуцульській їх 9. Назви струн: центральна – “мелодія”, середня – “тежкова”, нижча – “бас”. Ліра – струнно-клавішно-смичковий інструмент, з колесом (Н.–S.-321.227.28). Інші регіональні назви: лера, лерва (Західне Поділля). Згідно української традиції ліра є індивідуальним інструментом. В ансамблевому та оркестровому виконавстві її використання не зафіксовано. Хоча у 50-70-х рр. ХХ ст. були численні спроби модифікування т.зв. “вдосконалених” модернізованих лір концертного типу (майстри В.Зуляк, І.Скляр, Н.Лупич, О.Корнієвський та ін.) і включення їх до складу оркестрів народних інструментів. Однак, вони не отримали популярності і використання ні в традиційному, ні в аматорському, ні в академічному інструментальному виконавстві.

Помітною стала активізація науково-виконавського реконструктивного руху через здійснення польових записів, подальшої їх професійної транскрипції та безпосередньої реконструкції на різноманітних фестивалях, конференціях, що порушують питання відродження традиції автентичного виконавства, а також виготовлення автентичних інструментів. На сьогодні відомі майстри Києво-Ірпінського кобзарського цеху, які виготовляють ліри шляхом видовбування спідняка з наклеюванням на нього верхньої дошки (на відміну від давньої традиції способом склеювання або збивання дерев'яними чи металевими гвіздками або зшивання дратвою чи дротом). Так, у Львові 2010 р. за сприяння науковців м.Києва

та цехмайстрів Києво-Ірпінського кобзарського цеху було відкрито лірницький цех у складі 10 чоловік. Кирилич Василь Михайлович (родом з Дрогобича) – цехмайстер цього цеху. Цього ж року на семінарі виконавців українського автентичного фольклору, що проводився у рамках Всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популярної музики “Червона рута” в м.Івано-Франківську, він виконав на лірі (інструмент виготовив майстер з м.Ірпіня – Перехожук) псалму “Відки Ясю за Дунаю” (записана на Сколівщині, Львів. обл.). Представлений репертуар є традиційним. Як висловився Василь Михайлович, лірники в Галичині співали переважно духовні пісні, так звані псалми, цілорічно.

Література

1. Богданова О.В. Лірницька традиція в контексті української духовної культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О.В. Богданова. – К., 2002. – 20 с.
2. Вертков К.А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К.А.Вертков, Г.И.Благодатов, Э.Э.Язовицкая. – М.: Музыка, 1975. – С. 48-60. – С.58-59.
3. Водяний Б. Дуда та ліра у музичному побуті Західного Поділля / Б.Водяний // Фольклористичні візії (учні – вчителів І.В.Мацієвському з нагоди 60-річчя): збірник статей і матеріалів. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 17-24.
4. Гнатюк В. Лірники / В.Гнатюк // Етнографічний збірник / Під ред. М.Грушевського. – Львів, 1896. – Т.2. – С. 1-73.
5. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с. – С. 112-125.
6. Демущий П. Ліра та її мотиви / П.Демущий. – К.: Нотопечатня и, друкарня И.И. Чоколова, Фундуклиевська, № 22, 1903. – 58 с.
7. Квітка К. До вивчення побуту лірників / К.Квітка. – К., 1926.
8. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М.Лисенко. – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с. – С. 36-45.
9. Мацієвський І. Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки / І.Мацієвський. – Тернопіль: Астон, 2002. – 172 с.
10. Привалов Н. Лира (ліра, риле и реле) / Н.Привалов. – СПб., 1905. – 34 с.
11. Студинський К. Лірники / К.Студинський // Зоря. – XVI–XVII. – Львів, 1894.
12. Трембіцький А. Лірницькі пісні та лірники Поділля / А. Трембіцький. – Народна творчість та етнографія. – № 4. – 2003. – С. 75-86.
13. Хай М. Лірницька практика в Українських Карпатах і на Передкарпатті. Спроба наукової реконструкції виконавських рудиментів традиції / М.Хай // Шостий Міжнародний конгрес українців.– Книга 2.– Мистецтвознавство. – Донецьк–Київ, 2005.– С. 93 – 104.
14. Хай М. Лірницька традиція як феномен української духовності / М.Хай // Родовід. – К., 1993. – № 6. – С. 37 – 43.
15. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолклорна традиція). Монографія / М.Хай. – Київ – Дрогобич, 2007. – 538 с. – С. 110-114.
16. Хай М. Реконструкция лирницкой традиции в Украине (на материале исследований К.В. Квитки и Ф.М. Колессы) / М.Хай // Вопросы инструментоведения. – Спб., 1993.– С. 77 – 78.
17. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків, Репринтне видання, 2002. – 288 с. – С. 38-50.

18. Черемський К. Шлях звичаю / К.Черемський. – Х.: Глас, 2002. – 444 с.
19. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с. – С. 176-181.

Тема 16. Гуцульські хордофони (цитри і лютні)

Гуцульські хордофони поділяються за конструктивними та виконавськими особливостями на дві великі групи (за І.Мацієвським): А.Цитри і Б.Лютні. До першої групи належать: цимбали, цимбалéць, цітера, зунгура. До другої – гітара, мандоліна, балалайка, домра, кардони, скрипка, контрагуслі, великий бас, бас, бубеньбас, ліра.

Група цитр – це прості хордофони, струни в яких закріплені між двома нерухомими точками. Резонаторний корпус інструмента знаходиться в одній площині зі струноносієм, тому струни розміщені паралельно до корпусу резонатора. Зміна висоти звука не передбачає скорочення струн.

Група лютневих – це складені хордофони (шийкові лютні), де основними елементами будови є струноносій та резонаторний корпус. Звукоряд утворюється за допомогою притиснення струн. Кожен з хордофонів (одні розповсюджені по всій території Гуцульщини (основні етнографічні ареали: Галицький, Буковинський, Закарпатський³), інші мають специфічні локальні різновиди, треті зустрічаються тільки в певних зонах і місцевостях) розглянемо за таким планом:

1. Найбільш характерні, типові народні назви інструментів та діалектні їх варіанти, ареали поширення. Індекс за системою Горнбостеля–Закса.
2. Морфологічні особливості (будова, джерело звука, спосіб звуковидобування).
3. Статева, вікова, соціально-професійна та функціональна диференціація.

ЦИТРИ

Цимбали (Н.–S.-314.122–4).

Ареали поширення. Зустрічається інша назва – цимбал. По всій території Гуцульщини. *Майстри* – батько і син Лукин та Василь Чорнявські (Брустуро-Космацька зона), Василь Дзвінчук (с.Космач, Косівський р-н). Центри виготовлення: Космач, Шепіт, Микуличин (Галичина), Розтоки, Путила (Буковина), Кирлибаба (Румунська Буковина), Богдан, Ясиня, Рахів, Великий Бичків (Закарпаття). *Виконавці*: Анна Грапчук (1896-1950), сестра скрипаля Івана Гавеця з с.Ільці на Ч.Черемоші; Михайло Букатка (1931 р.н., с.Киселиця Путильського району, Буковина; Николай Шумнегра (Рахів), Микола Данищук (1947 р.н., с.Шепіт, Брустуро-Космацька зона), Микола Сорохманюк (1929 р.н., Микуличин, Прут), Василь Лукан (1919 р.н., с.Руська на Сучаві, Буковина), сучасні – Іван Кавацюк (Чернівці), Микола Ковцуняк (Коломия).

³ За політико-адміністративним поділом Гуцульщина займає: Верховинський, більшу частину Надвірнянського та Косівського, а також невеличку частину Коломийського районів Івано-Франківської області (*Галицька Гуцульщина*); Путильський та частину Вижницького районів Чернівецької області і Сучавського району Румунії (*Буковинська Гуцульщина*); частину Рахівського району Закарпатської області та села вздовж лівого берегу р.Тиса Сигетського району Румунії (*Закарпатська Гуцульщина*).

Будова (за І.Мацієвським [с.50-56]). *Форма* – трапецієподібний ящик. *Матеріал* – дерево (краще зрубувати в серпні те, що росте проти сонця, з “громовиці”; виварюють у воді або деревному спирті для вилучення зайвої смоли і загартування матеріалу): бук або граб; верхня дека (“верхня дошка”, товщина 9-10 мм) – з ялиці, нижня (“спідня дошка”, товщина 11-13 мм по краях і 12-14 у центрі) – з явора. Обидві деки фарбують коричневим “бальцом” (порошок, який розчиняють у воді). А далі полірують увесь інструмент спиртовою політурою. *Типові розміри* найбільших гуцульських цимбалів (“микуличинського строю”⁴): більша основа трапеції деки 1050-1200 мм, менша – 470-650 мм, ширина 440-490 мм, товщина 80 мм. Ц. “циганського строю” (Чорний Черемош, Замагорів-Голови) та буковинські цимбали (менша кількість струн на “бунт”) дещо менші. Закарпатські цимбали – вужчі і більш витягнуті. На верхній деці є 4 резонаторних отвори (“голосниці”): два більші – діаметр 70 мм, два менші – д. 50 мм. На верхній деці розташовані підставки для струн (“кобилки”) з явора. Середня – для основних струн (“бунти”), крайня – для басових (“баси”). На одному з “побоків” верхньої деки розміщуються сталеві кілки (“закрутки”) з отвором для струн, на другому – прості цвяхи з бронзи (“мосяж”) для закріплення струн. Струни (“дроти”) – бронзові та сталеві, діаметр: басові від 6 мм, високі до 5 мм. Основні струни проходять поверх кобилок і в прорізах у них, у результаті чого кожна струна поділяється на дві нерівні частини і дає два тони. Кожна басова струна дає тільки один тон. Раніше застосовували одинарні струни. Сьогодні – буковинці та закарпатці дублюють кожен 3-4 струнами (хори), галичани – 7 струн у хорі. Під час гри цимбали тримають на колінах або несуть цимбали на плечі, закинувши ремінь за шию. Грають різьбленими паличками (“балцетками”) з ясена чи вишні, з обмоткою (фільцем) або звичайними дерев’яними. Відомі випадки виконання щипком *pizz.* (Ч.Черемош; Закарпаття; с.Пасічна Надвірнянського р-ну).

Стрій (звукоряд): головна тональність – “Ре”, опорні тони – “Ре” і “Ля”. Звукоряд розпадається на три самостійні звукоряди: а) позиційно пов’язані між собою два звукоряди “бунтів”; б) звукоряд басів (галицькі і буковинські цимбали – від 9-12 звуків, закарпатських 6-7; більшість – варіант дорійського “Ре” з високим IV ступенем як у мінорних, так і в єдиній мажорній (“циганський стрій”) версіях). VII ступінь або низький, або має дві версії (наприклад, “циганський стрій” із нейтральним VII ст.). Локальні особливості настроювання гуцульських цимбалів залежать від тієї чи іншої популярної традиційної музики. На Закарпатті – “високий стрій” (за баяном) і “середній” (за гармошкою “Heligonka”).

Практичне застосування. Насамперед ансамблевий інструмент по всій території Гуцульщини, учасник “троїстої музики” (гармонічна функція). Репертуар – танцювальна музика, супровід до співу. На Закарпатті цимбали спільно з ансамблем виконують ритуальні різдвяні та весільні награвання.

Цимбалець (Н.-S.-314.122-4).

Ареали поширення. Інші назви: малий цимбал, половичний цимбал. Як зазначає І.Мацієвський, цей інструмент колись був поширений на всій Гуцульщині [с.56].

⁴ Приклад цього строю та інших найбільш вживаних цимбальних строїв на території Гуцульщини професор І.Мацієвський подає у праці “Музичні інструменти гуцулів” [с.54].

Будова. Цимбалéць – це менших розмірів цимбали. Відстані між деками – пропорційно більші. Менша різниця основ – 700мм і 450мм. Два резонаторні отвори у формі квітки. Менша кількість струн: 4-5 басів, 5-6 бунтів. Верхня дека з ялиці, нижня з явора, підставки для струн (“кобилки”) з бука, кілки для тримання струн залізни.

Практичне застосування. Старі люди грають для забави, а діти – з навчальною метою.

Цітера (Н.–S.-314.122–6).

Ареали поширення. Маленька середньоевропейська діатонічна цитра фабричного виготовлення. Побутувала на Закарпатській Гуцульщині наприкінці ХІХ – першій половині ХХ ст. у сім'ях інтелігенції: вчителі, духовенство, лікарі. У другій половині ХХ ст. цітеру витіснили гармошка, баян і фортепіано. І.Мацієвський дає припущення, що практика гри щипком на цимбалах є запозиченою від способу гри на цітері [с.56]. На Закарпатті сьогодні цітеру використовують у дитячому шкільному музикуванні, на фестивалях.

Практичне застосування. У домашньому музикуванні. На цітері супроводжували гуцульські “співанки” (пісні коломийкової структури).

Зўнгура (Н.–S.-314.122–8).

Ареали поширення. Побутує на Закарпатській Гуцульщині. Зўнгура – це фортепіано (назва, очевидно, має угорське походження) [с.56]. У другій половині ХХ ст. цей інструмент отримав поширення серед дітей (як навчальний у школах), інтелігенції, окремих народних музикантів. Як зазначає І.Мацієвський “відомі навіть випадки (щоправда, поки що поодинокі) поєднання фортепіано з троїстою музикою, де фортепіано уподібнюється цимбалам, але з включенням потужніших (з подвійними октавами) акордів” [с.57].

ЛЮТНІ

Гітара (Н.–S.-321.322).

Ареали поширення. На території Галицької Гуцульщини, особливо у першій половині ХХ ст. *Виконавці:* Іван Гавець, його учень Василь Потяк (Ч.Черемош).

Будова. Інструмент фабричного виробництва, 6-7 струн.

Стрій. “Руський” – соль-мажорний квартсекстакорд; “циганський” – d¹, h, g, c, G, D (іноді + d); “європейський” – e¹, h, g, d, A, E.

Практичне застосування. Для супроводу скрипкових награвань – музика “для слухання”; рідше – в ансамблі зі скрипкою коломийки-“співанки”. Сьогодні у традиційному музикуванні не використовується. Гітара стала популярним інструментом серед молоді в аматорському та професійному музикуванні.

Мандоліна (Н.–S.-321.321).

Ареали поширення. Басейни річок Б.Черемош та Ч.Тиса.

Будова. Інструмент фабричного виробництва, струни двохорні.

Стрій. Скрипковий стрій – e², a¹, d¹, g.

Практичне застосування. У побутовому музикуванні (супровід коломийок-“співанок”; інструментальні награвання “для слухання” і “для себе”). Сьогодні використовується рідше.

Балалайка (Н.–S.-321.321).

Ареали поширення. На Закарпатській Гуцульщині.

Будова. Інструмент фабричного виробництва, три двохорні струни.

Стрій. Квінтовий або кварто-квінтовий.

Практичне застосування. Аналогічне мандоліні. У традиційному музикуванні не використовувався.

Домра (Н.–S.-321.321).

Ареали поширення. На Закарпатській Гуцульщині: села Косівська Поляна, Кобилецька Поляна, Великий Бичків, Луг.

Будова. Любимівська домра фабричного виробництва, 4 струни.

Стрій. Скрипковий стрій – e², a¹, d¹, g.

Практичне застосування. У побутовому музикуванні: шкільна та клубна самодіяльність. Сьогодні використовується у професійній концертній практиці.

Кардони (Н.–S.-321.322).

Ареали поширення. На Закарпатській Гуцульщині. Найбільшого розквіту і популярності отримали у 20-30-х рр. ХХ ст. Давні кардони у пасивному побутуванні (на горищах і в коморах) знайдені у селах Луг, В.Бичків, В.Водяне, Богдан (басейни річок Тиса, Б.Тиса, межиріччя Тиси і Тересви). *Інші назви:* гордони (на р.Тисі), гордуна (Марамароське пограниччя), баси або зунгура (на Ч.Тисі). *Виконавці:* зунгарі (гуцульські села Румунії), бандаші (р.Тересва), басистюки (басейни річок Тиса і Б.Тиса).

Будова. Давні кардони мали довбаний резонатор у формі вісімки, із суцільного кавалка смереки. “Шийка” (головка з шийкою і грифом) кріпилася до резонатора за допомогою деревного смоляного клею; без ладків; 2 струни. У 20-30-і рр. ХХ ст. з’являються три-, зрідка навіть чотириструнні інструменти без ладків. Сьогодні для виготовлення кардонів використовують гітару фабричного виробництва (забирають зайві струни, кілки та замінюють підставку) [4].

Тембр. Давні кардони: звук глухий, але глибокий.

Стрій. Давні кардони: верхня струна (“тонка”) – g, нижня – с. Триструнні кардони мали т. зв. “гуцульський” стрій (найпоширеніший): перша струна (“перва тонка”) – g; друга (“друга тонка”) – с¹; третя (“товста” або “бас”) – с. Другий найпоширеніший стрій триструнних кардонів – “апшанський” (від румунської назви села Водяне–Апша; т.зв. мажорний квартсекстакорд): перша струна – а, друга – с^{#1}, третя – е.

Практичне застосування. Кардони з “гуцульським” строем в ансамблі зі скрипкою: виконання танцювальної музики (“гуцулка”), супровід колядок і співанок. Кардони з “апшанським” строем – для супроводу закарпатських пісень пізнішого походження, ряду танців (популярний – “румунка”). Також кардони використовують в ансамблях троїстих музик замість цимбалів (особливо села В.Водяне, Стримба, Водиця – межиріччя Тиси і Тересви) [4].

Скрипка (Н.–S.-321.322–71).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини, налюбленіший інструмент, утворила тут міцну і давню традицію. *Інші назви:* гуслі (Закарпаття). *Виконавці:* скрипичник або музика (Галичина, Буковина, верхів’я Ч.Тиси), гусяш, гусліст, гусельник або гусяк (на Тисі та у гуцульських районах Румунії), примаш або примар (Закарпаття). *Майстри:* Ф.Кравчук (с.Космач Косівського р-ну), династія Медвідчуків–“Дупачукових” (с.Снідавка: зона Соколівка–Річка–Яворів, Косівського р-ну). Найвидатніші *гуцульські музиканти* на межі тисячоліть: І.Курилюк (Гавець), В.Грималюк (Могур), Дм.Гриценків, Ник.Кошелюк (Малір),

І.Лобачук, М.Готич (Коцьо), С.Минайлюк (Шкап), А.Семенюк (Юрчак), С.Орел, Р.Кумлик, П.Терпелюк, Д.Біланюк (Галичина); М.Люк, Дм.Тарак, Мик Зюб, брати Прилипчани, В.Григоряк (Буковина), В.Халус, М.Яремчук, І.Либавка (Закарпаття).

Будова. Інструмент сучасної європейської конструкції. Резонатор – “голосниця”. Гуцульська скрипка має 4 струни (“дроти”), які раніше були кишкові, сьогодні – металеві: перша – “тонка” (на Закарпатті – “прима”), друга – “середня” або “друга тонка” (зак. – “секунда”), третя – “тежкова” (зак. – “тинар”), четверта – “басова” (зак. – “бас”). Традиції виготовлення: *верхня дека* (“верхня дошка”) зі смереки, рідше з черешні, *нижня* (“спідна дошка”) – з явору (по всій Гуцульщині) або грецького (“волоського”) горіха (Тересва, Тиса); *шийка з головою* (“шийка”) – суцільна, з явору, берези або трепети; *обичайки* (“обруч”, “ободи” або “боки”) з явору; *кілки* (“шрубви”, “шріби”, “закрутки”) з бука або рідше з берези; *гриф та підгрифок* (“великий і малий струнар” – Б.Черемош, “підструнник” та “грифок” – Тиса і Прут, “струна” – Ч.Тиса і “насилка” – Космач) з груші (по всій Гуцульщині), бука або граба (Закарпаття); *підставка* (“кобилка”) з явора, клена або бука; *ефи* (“люхти” – Б.Черемош, “голосники” – по усій Гуцульщині) мають звичайну класичну форму, на Б.Черемоші – дещо більш витягнуті; *брусочок* (“пружок”, для пружності) з бука, вставляють нижче від підставки, під струною соль, між деками; *душка* (“душа” або “душе”) з колокічки, свида або із смереки, розташовують під струною мі, між деками. Зі свіжої деревини виготовляють скрипки майстри з Гриняви (Б.Черемош) і Квасів (Ч.Тиса), зі старої, добре висушеної природнім способом – майстри закарпатські, буковинські та галицькі (Ч.Черемош, Соколівка–Яворів, Космач (р.Пістинька), Прут). Одні майстри притримуються думки, що найкраще дерево для скрипки – “громовиця”, інші (околиці Тиси і Тересви) – заперечують її, стверджуючи, що “трім піде у хату”. У переважаючій більшості скрипки вкривалися політуров. Смичок (“смичок” або “лучок”) має такі складові частини: *трость* (“бельце” – Космач, “стебло” – Прут), яку виготовляють з ясеню або явора (Прут) чи бука або черешні (5-10 річного віку, на решті території Гуцульщини); *волос* (“шерсть”) з кінського хвоста; *колодка* (“коник”) з груші; *гвинт* (“гвінт” або “закрутка”) для натягування волоса. Для кращого звучання струн перед грою смичок змащують каніфоллю, але найчастіше – необробленою смолою (“калафое”, “камфорія” або “дъонт”) [4, с. 60-62]. Популярністю серед музикантів Галицької та Буковинської Гуцульщини користуються скрипки фірми Штайнера (“штайнерівки”).

Стрій. Класичний скрипковий: e², a¹, d¹, g. Для виконання коляд – нижче на півтона або на тон, у Рахові – на півтона вище (під стрій церковних дзвонів) [4].

Практичне застосування. В усіх основних традиційних обрядах (наприклад, спів коляд біля хати господаря починається зі скрипкою) та ритуалах, як сольоно, так і в ансамблях з бубном, басом, цимбалами, флуерками, кардонами тощо. Репертуар: супровід до співу ладканок, колядок, пісенна і танцювальна музика, погребальні мелодії, магичні награвання, музика для слухання, програмні композиції.

Контрагуслі (Н.–S.-321.322–71).

Ареали поширення. У 20-30-і рр. ХХ ст. – басейн р.Тиси (Закарпаття) та на Селятинщині (Буковина). Сьогодні – гуцульські села Румунії (*виконавець* – контраш). *Інші назви:* велика скрипка (сmt. Путила, Буковина, музикант і майстер Вас. Лебердя). *Музиканти:* М.Мицкан (с.Селятин, Буковина).

Будова. Смичковий альт фабричної роботи.

Стрій. Квінтою нижче скрипки – a¹, d¹, g, c.

Практичне застосування. В ансамблях троїстих музик.

Великий бас (Н.–S.-321.322–71).

Ареали поширення. У першій половині ХХ ст. на Буковині (села Селятин, Рустка, Шепіт), Галичині (с.Ільці, Ч.Черемош) і серед гуцульських циганів Закарпаття [4].

Будова. Котрабас довільно трактованої класичної форми, 4 струни.

Стрій. Квінтовий.

Практичне застосування. Сьогодні у традиційному музикуванні гуцулів не використовується.

Бас (Н.–S.-321.322–71–14–16).

Ареали поширення. У 30-х рр. ХХ ст. – на Ч.Черемоші, Ч. і Б.Тисі, Тисі, Тересві. Сьогодні – на Буковині. Іноді – у пограничних з Гуцульщиною низинних районах Покуття (Галичина) й Тячівщини (Закарпаття), серед гуцулів Румунії. *Інші назви:* Маруся (Ч.Тиса), Маруня (Рахів, Б.Тиса), гордони (Тиса), басоль (серед сільської інтелігенції). *Музиканти:* І.Гавець (с.Ільці Верховинського р-ну), Ю.Шинкарек (с.Селятин, Буковина), В.Лебердя (с.Путила, Сторонецький ґрунь). *Майстри:* В.Лукан (с.Селятин, Буковина), В.Лебердя (с.Путила, Сторонецький ґрунь) [4].

Будова. Гуцульський різновид загальноукраїнської басолі. Має 4 (рідше 3) струни, зафіксований і 7-струнний бас путильського майстра Вас. Леберді. Конструкція баса споріднена з віолончеллю: *резонатор* (“голосниця”) складається з верхньої та нижньої дек (“верхня і спідня дошки”), обичайок (“верхній та нижній обручі”), виготовляється з ялиці; *шийка і гриф* (“шийка”) – перша з ялиці, другий зі смереки; *підставка* (“кобилка”) і *кілки* (“шрубки”) – з бука; *підгрифок* – з ялиці; дві *душки* (“серце”), що вміщуються під “кобилкою” в районі крайніх струн – зі смереки; кінцівки обичайок часто вкривають жерстю (“бляхов”) задля міцності [4, с.68]. Струни над грифом у путильських басів розташовані дуже високо, тому що під час гри їх не притискають, у галицьких – ближче. Смичок (“смик”) – короткий і широкий: у с.Селятин (Буковина) колодку з тростиною виготовляють з суцільного дерева, замість волосу – міцна матерія. Під час гри верхні струни захищують лівою рукою за допомогою пластмасової або дерев’яної пластинки (“капронова ручка”, “щипкова ручка”, “косячок”).

Стрій. Квінтовий (Галичина і Закарпаття), іноді з подвоєнням нижнього звука – найчастіше соль: a, d, G, G (Селятин). У смт. Путила зафіксований стрій: до¹, фа, мі-бемоль, до. Семиструнний бас має стрій, наближений до гітарного.

Практичне застосування. Сьогодні на Буковині бас трактують як ударно-щипковий інструмент і використовують в ансамблях троїстих музик.

Бубеньбас (Н.–S.-311,121,2; 22; 111, 142).

Ареали поширення. На Закарпатській Гуцульщині. *Музиканти:* Федір Чворсюк (с.Косівська Поляна, Закарпаття).

Будова. На верхній частині дерев’яної (смерекової) балки закріплюється трикутна підставка (“кобилка”), поверх якої проходить натягнута товста контрабасова струна або тонкий шкіряний пасок, який унизу наглухо закріплений за допомогою цвяшка (“зв’язьда”). Нагорі струна (або пасок) намотується на буковий кілок (“закрутку”) з ручкою. У нижній частині в балку встромлено дерев’яний

стрижень (“пружок”), на якому насаджено невеликий двобічний барабанчик (“тамбурик”). Зверху балки на особливому стрижні, що іде з її спини, закріплені дві тарілочки (“дзинькало”), які за допомогою важеля з’єднані з педаллю [4, с.70]. Основні розміри: довжина 2 м, діаметр двобічного барабанчика 20 см. Під час гри струну захищують спеціальною металевою пластинкою (“дротиком”).

Практичне застосування. В ансамблях троїстих музик, під час гулянь та вечорниць. Сьогодні використовується рідше.

Ліра (Н.–S.-321.322–72).

Ареали поширення. На Галицькій і Буковинській Гуцульщині. *Музиканти:* сліпий народний лірник-професіонал Дмитро Гинцар (урочище Пилипки біля села Путила, Буковина, зафіксований професором І.Мацієвським на початку 70-х рр. ХХ ст.), його учень Михайло Тафійчук (с.Буковець Верховинського р-ну).

Будова. Типова для загальноукраїнської ліри форма і конструкція. Відмінність полягає у кількості клавш – на гуцульській їх 9. Назви струн: центральна – “мелодія”, середня – “тежкова”, нижча – “бас”.

Практичне застосування. Аналогічне загальноукраїнській лірі. Репертуар: духовні пісні (“псалми”), жартівливі пісні і танці.

Література

1. Вертков К.А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К.А.Вертков, Г.И.Благодатов, Э.Э.Язовицкая. – М.: Музыка, 1975. – С. 52-58.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с. – С. 55-148.
3. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М.Лисенко. – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с.
4. Мацієвський І.В. Музичні інструменти гуцулів / Ігор Мацієвський. – Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с. – С. 50-72.
5. Мацеевский И. Органофонические экспедиции в Карпаты / И.Мацеевский // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л.: Музыка, 1980. – С. 215-218.
6. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 100-114.
7. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. Вид.-во України, 1930. – 290 с.
8. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с. – С.70-188.
9. Шостак В. Народні музичні інструменти населення Закарпаття / В.Шостак // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею / Упоряд. і наук. ред. П.Федака. – Ужгород: Карпати, 1995. – Вип. 1. – С. 161-178.
10. Шухевич В. Гуцульщина: В 2 ч. – 2-е вид. / В.Шухевич // Репринтне видання 1899-1901. – Верховина: Журн. “Гуцульщина”, 1997. – С. 79-87.
11. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини / Б.Яремко // Етноінструментознавство: Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2003. – С. 7-25.
12. Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny / Zebrał S. Mierczyński; Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Stęszewski. – Warszawa: PWM, 1965. – 199 s.

Тема 17. Традиційні народні музичні інструменти Полісся

Згідно наукових досліджень традиційні музичні інструменти Полісся розподіляють за функційним критерієм на три основні групи: 1) пастиші; 2) інструменти сільських весільних капел; 3) інструментарій епічної співацько-інструментальної традиції (кобзарів і лірників).

Групу *пастишого інструментарію* презентують духові: сигнальні мундштучні (довга пастиша труба). За даними польових досліджень К.Квітки, М.Теодоровича, В.Мошкова, Г.Стоянова, Ф.Климчука, О.Ошуркевича ще наприкінці 20-х рр. ХХ ст. на Поліссі функціонували дерев'яні пастиші труби (довжина 1 м), металеві (довжина 40 см). Виявлена бляшана пастиша труба у с.Кутрів Горохівського р-ну Волинської обл. [10]. Дерев'яні мундштучні труби, окрім пастишого побуту, використовували під час магічних обрядів аграрного та календарного циклу: трубили в період осінньої сівби (сигнали: “щоби так трубило жито”, “щоб жито крутилося в трубу”), на свято Іллі, рідше – до “закликання весни” [10]. Існував ще один тип труб (рогів), які виготовляли з кори молоді верби, липи, вільхи, крушини, клена або бузини. Зафіксовані такі труби двох видів: мундштучні і язичкові (з одинарним, кларнетоподібним пищиком), звукоряд – G-c-f(fis) [7]. Довжина пастиших труб з кори 40-50 см (за О.Ошуркевичем), 1 м 70 см (за І.Назіною). Майстри: М.Т.Плясун (1931 р.н.) із с.Велика Глуша Любешівського р-ну Волинської області. Звукоряди труб цього майстра: fis-gis-a-h; ais-h-c¹-dis¹. Ці труби мали місцеву назву “пастиший ріг абік”. Вчені дають фонетичне пояснення цієї назви (білоруське “вабік”, українське “вабик” (гуцульське “вабець”), російське “манок”), висловлюючи думку, що це інструмент для “приваблювання” птахів і звірів на полюванні, а також худоби пастихами [2]. Ще одна назва такої пастишої труби – “поліська трембіта”, виявлена 1898 р. К.Квіткою поблизу м.Городні на Чернігівщині [4]. За дослідженнями І.Назіної побутовали і дерев'яні пастиші інструменти “жалейки” (місцева назва “труба”) та рогові кларнетоподібні ріжки на Берестейщині [8].

До духових мундштучних належать поліські роги, які виготовляли з натурального рогу тварин (віл, корова). Здебільшого мундштук відсутній. Мундштучна чашечка вироблена безпосередньо на самому корпусі інструмента. Довжина близько 27 см. Стрій: натуральне звучання – один звук d, може бути понижений чи підвищений в межах 1/8 чи 1/4 тону внаслідок ослаблення чи посилення напруження губ амбушура; зниження на 1/2 тона за допомогою “засурдинення” розтруба інструмента двома пальцями руки, яка підтримує ріг під час гри. Практичне застосування: пастиший побут, сигнали для “збору худоби по селу”, “збору худоби в лісі”, повідомлення “щось трапилося з худобою”. Такі роги було виявлено в с.Федорівка Поліського р-ну на Київщині, майстер Б.С.Адаменко (1924 р.н.). У 1997 р. зафіксовані двоотвірні натуральні роги (з рогу корови і кози) в с.Бочечки Конотопського р-ну Сумської області [13].

Вільні аерофони становлять окрему підгрупу пастишого духового інструментарію. Це береста, стебло трави (сьогодні – поліетиленова плівка, пластмасова пластинка); мірлітоподібний гребінець. К.Мошинським було зафіксовано “жужжалку” та “чурингу” (загальноукраїнські аналоги – “фуркало”, “фуркотало”) [7]. Зафіксоване фуркотало майстра І.Сидорчука (1953 р.н.) з м.Ковеля Волинської обл..

Дитячі духові інструменти: дудочки (свисток з кори верби, липи, осики, вільхи, берези), свисточки із стебла молодого жита та кульбаби, дерев'яні і керамічні пищики і свистульки.

Флейтові аерофони (сопілкові): свистілка або свистьолка (Волинь), дудка (інші регіональні зони Полісся). Свистьолка – керамічні свистунці на Берестейщині, трихордний звукоряд в обсязі кварта. Карина – окариноподібні зозульки [8]. Дудки і свистілки – це поздовжні закриті (з денцем) свисткові народні флейти. Способи їх виготовлення: розколюванням (дудки-колянки на Рівненщині, свистьолки на Волині) та викручуванням (дудки-викрутки – центрально-західна та волинська зони Полісся). Зафіксовано *свистілку* (дудку-колянку) майстра А.П.Плясуна (1922 р.н.), виготовлену з бузини, довжина 19,5 см., скріплена ізоляційною стрічкою, має три отвори, звукоряд – мажорний тризвук з великою секундою вгорі. *Дудки-колянки*, знайдені у Західному Поліссі (колекція І.Клименко), мають шість отворів, виготовлені з клена, горіха, крушини, діапазон 1,5 октави. *Дудка-викрутка*, виготовлена з сосни майстром І.О.Кульчицьким (1925 р.н.) з с.Галузія Маневицького р-ну Волинської області, має 6 отворів, свисток розміщений не знизу, а згори [13]. *Дудка-свистьолка* – зафіксована в с.Мохро на Берестейщині, виконавець Петринич (1909 р.н.); інструмент побутував весною, на “тройцю”, “жниво”. Білоруська дослідниця І.Назіна також описує побутування на цій території свисткових безотвірних дудок та свирілей типу флейти Пана [8].

Побутують у Конотопському р-ні на Сумщині незаднені (відкриті) безотвірні свистки, які виготовляють з бузини (аналогія з гуцульською телинкою), грають то відкриваючи, то закриваючи отвір руками [13].

Язичкові аерофони. О.Ошуркевичем було виявлено ріжок у с.Деревок (Волинське Полісся), з одинарним пищиком (з очерету), має 5 ігрових отворів, початкові його функції – як сигнального та магічно-ритуального інструмента, пізніше – розважального (“Весільна танцювальна”, “Полковий марш”, “Крутяк”, “Терниця”, “Прощальна рекрутська”) та звукозображального (імітація співу півня)[10]. Зафіксований інструмент язичкового типу “грайка на перині”, виготовлений майстром Л.Д.Ніколаєнком (1930 р.н.) в с.Бочечки Конотопського р-ну на Сумщині [13].

Окрему невелику групу утворюють *ідіофони*. Найдавніші – матеріали Мізинського музичного комплексу (дані археології, на березі Десни, селище Мізин на Чернігівщині): шумлячий браслет з бивня мамонта, музичні ударники з бивня мамонта, музичні трещітки з ребра мамонта [3]. Дерев'яний дзвінок “кляпайло” на Пінщині [8]. Металеві дзвінки на Гомельщині, які використовували при колядуванні. Ударно-ритмовий інструмент “брязготка” на Берестейщині. Шархуноподібні ідіофони “шалюстуні” на Пінщині. “Деркач” (лок. “трещотка”) використовувався для оповіщення про пожежу, при полюванні на вовків, при колядуванні на Пінщині, Волинській зоні Полісся. Відомий майстер народних інструментів, у тому числі і ідіофонів І.Сидорчук (1953 р.н., м.Ковель, Волинська обл.) [13].

На Поліссі науковці зафіксували ще одну групу інструментів – *мембранофони*: одномембранний бубон (загальноукраїнська назва “решітко”), двомембранний барабан зменшених розмірів (українська назва “бухало”), інша назва – “турецький

барабан” [8], двомембранний барабан натурального розміру зустрічається дещо рідше (зафіксовано у с.Рубежівка Києво-Святошинського р-ну Київської обл.).

Інструменти сільських весільних капел. Традиційним ансамблем поліщуків поч. з XVII ст. і до середини XX ст. були “весільні музика” (“музиканти”, “музика”, “музика”, з другої пол. XX ст. “троїста музика”). Склад такого ансамблю: скрипка і бубон (решето), рідше – дві скрипки і бубон, дві скрипки і барабан [15]. Скрипка активно функціонувала на Поліссі наприкінці XIX – на початку XX ст. [4]. Білоруська дослідниця І.Назіна описує народну технологію виготовлення скрипки способом видовбання спідньої частини [9].

Струнний інструментарій (хордофони) Полісся представлений у дослідженнях науковців такими інструментами: бандурка – примітивний щипковий лукоподібний однострунний інструмент, зафіксований К.Мошинським [7]; цимбали – спорадично виявлені на Гомельщині та Берестейщині; мандоліна і гітара – в інтелектуальному середовищі; бас (укр. – басоль, басоля, білор. – басетля, баседля) – на пограничних з білоруською етнічною територією українсько-поліських теренах Пінщини і Берестейщини у складі традиційних інструментальних ансамблів [9].

Інструментарій епічної співацько-інструментальної традиції (кобзарів і лірників) – кобза, бандура і ліра. Кобза і бандура зафіксовані на лівобережній частині поліської території (праці М.Лисенка, К.Квітки, Ф.Колесси, А.Гуменюка, Ф.Лаврова, Б.Кирдана, А.Омельченка). Ліра – на всій території Полісся (праці К.Квітки, Є.Пшерембського). Відомі кобзарі, бандуристи і лірники Чернігівської школи: Т.Пархоменко, Ф.Ткаченко, М.Даценко, лірник Йосип, бандуристи-лірники А.Бешко, І.Романенко та ін. Збережені записи гри на кобзі в нотації та описах М.Лисенка від О.Вересая та лірницький репертуар А.Гребеня (фонди ІМФЕ ім.М.Рильського). Дослідником Ю.Рибакком були здійснені записи бандуриста І.Рачка; гармоніста, що співає лірницький репертуар, з с.Гірники, хутора Броди Ковельського р-ну Волинської обл. А.С.Данилюка (1931 р.н., псевдонім “сліпий Андріян”) та стихівничої з с.Білинь з цього ж р-ну А.О.Ладан (1935 р.н., псевдонім “сліпа Настя”); лірників Івана Власюка (1908-1991, с.Залюття Старовижівського р-ну Волинської обл., останній український лірник, належав до давнього поліського осередку сліпецької традиції мандрівних співців-професіоналів) і Калістрата у записах О.Саніна та В.Шевчука [11].

Сьогодні спостерігаємо інтенсивне згасання традиції. Актуальними і перспективними є дослідження поліської традиційної інструментальної культури українськими науковцями М.Хаєм, О.Ошуркевичем, Л.Сабан, І.Фетисовим, І.Федун, В.Ярмолою, Ю.Рибакком, Б.Яремком, М.Бабич, О.Олексюк та ін.

Література

1. Бабич Марія. Інструментальна музика Рівненського Полісся / М.Бабич // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Вип.ІІ. – Рівне, 2002.
2. Беларуская народная інструментальная музыка. – Фонозаписи, ред. і систематизація наігрышау, уступ., арт. і навук, камент. І.Дз.Назінай. – Минск, 1989.
3. Бибииков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта / С.Бибииков. – К.: Наукова думка, 1981. – 108 с.
4. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки / К. Квитка // Избранные труды: в 2 т. – Т. 2. / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 251-276.

5. Лірницькі пісні з Полісся / Записи, впоряд. і прим. О.Ошуркевича, нотні транскрипції Ю.Рибак. – Рівне, 2002.
6. Маціевский И.В. Музыкальные инструменты Подляшья / И.В.Маціевский // Материали к енциклопедии музыкальных инструментов народов мира. – Вып. 1. – Спб., 1998. – С. 104-133.
7. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф.Колесси та К.Мошинського. – К., 1995. – 432 с.
8. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучные, ударные, духовые / И.Д.Назина. – Минск, 1979.
9. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные / И.Д.Назина. – Минск: Наука и техника, 1982. – 119 с.
10. Ошуркевич О. Затрубили труби: з історії народних музичних інструментів / О.Ошуркевич. – Луцьк, 1993.
11. Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи / Ю.Рибак // Етномузика. – Л., 2008. – Чис. 5. – С. 69-90.
12. Федун І. Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся / І.Федун // Етнокультурна спадщина Полісся. – Вип. V. – Рівне: Перспектива, 2004. – С. 109-124.
13. Хай М. Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці) / М.Хай // Родовід. – К., 1997. – № 16. – С. 104-113.
14. Яремко Б. Традиційне гармошкове виконавство південної Пінщини / Б.Яремко // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. – Вип. I. – Рівне, 2001. – С. 50-52.
15. Ярмола В. Традиції ансамблевого виконавства в музичній культурі Рівненсько-Волинського Полісся / В.Ярмола // Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 10. – Львів: Льв. нац. у-т ім.І.Франка, 2011. – С. 180-193.

Змістовий модуль 4. Традиційні духові музичні інструменти (аерофони) Карпатського регіону.

Тема 18. Гуцульські аерофони: вільні аерофони

Професор І.Мацієвський зазначає, що, в силу збереження мисливських та пастуших традицій, найчисельнішою групою гуцульських інструментів є аерофони (вібратор – стиснуте повітря, що коливається). Дотримуючись критеріїв міжнародної класифікації музичних інструментів К.Закса та Е.Горнбостля, розподіляє їх на підгрупи: вільні аерофони, власне духові інструменти [4].

ВІЛЬНІ АЕРОФОНИ – маса повітря, що приводиться в звукові коливання, не обмежується конструкцією інструмента. Часто вібратор знаходиться поза тілом самого інструмента [4, с.72]. У залежності від способу взаємодії тіла інструмента чи його частини із повітряною масою гуцульські вільні аерофони І.Мацієвський розподіляє на підгрупи:

1) *аерофони з відхиленням* – повітряна маса розсікається вістрям, внаслідок чого періодичні відхилення виникають з обох боків останнього; відбувається це за рахунок направлення струменя повітря на вістря, або за рахунок руху вістря крізь повітря; до них належить *кóрбач*;

2) *вільні аерофони зі співударними язичками* – повітряний струмінь коливає пластинки (язички), які, в свою чергу, періодично переривають цей струмінь; щілина, що утворилась між язичками, періодично закривається: мелайничкі, свисток;

3) *самозвучні аерофони з проскакуючими язичками* – язички, які проходять в точно підігнану воронку і коливаються під дією рухомої повітряної маси; вони не тільки періодично переривають її та примушують вібрувати, але звучать і самі; з поданням повітря за допомогою міхів – пневматичні або *гармонії*: гармошка, баян, акордеон;

4) *вільні аерофони зі стрічковими язичками* – повітряний струмінь розтинається вістрям натягнутої стрічки або перетинки: береза, листок, луска, пльонка [4].

Корбач (індекс Н.-S. 411– аерофон) і (індекс Н.-S. 112.3 – розривний ідіофон).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини.

Будова. Батіг “гуляшів” (пастухів коров’ячих стад). “Інструмент складається з дерев’яної (явір або ліщина) ручки (“пужало”), довжиною ручки 450-500 мм, діаметром 35-40 мм, до якої прикріплений власне “корбач” – батіг, сплетений із шкіряних ремінців, довжиною 2 метри і більше. Ремінь натягається на “пужало” за допомогою петлі (“засівка”). На “корбачі” приблизно у 100 мм від ручки кріпиться за допомогою круглої залізної заціпки у вигляді гудзика (“карічка”) шкіряна китичка (“китиця”)...На кінці батога кріпиться виплетена з шовку стрічка “пуканка” [4, с.72].

Тембр. Досить гучний звук (поширюється до 1,5 км).

Стрій. Два види звука: 1) “вий” (гул); 2) “пукане” (різкий сплеск, що нагадує постріл з пістолета).

Практичне застосування. Сигнальний інструмент. У пастушому побуті виконує утилітарну та розважальну функції: “пукане” – для згону биків, корів або ж демонстрації майстерності під час розваг пастухів; “вий” – для розваг пастухів. “Вий” і “пукане” часто імітують на скрипці, виконуючи програмні п’єси.

Мелайничкі (індекс Н.-S. 412.11).

Ареали поширення. На Закарпатській Гуцульщині (Косівська Поляна, Росішка, Луг).

Будова. Висока стеблина жовтої кульбаби (“мелайничка”, “кульбабка”), довжина 8-14 см, товщина 0,25-0,5 см, посередині стеблини – отвір прямокутної форми, довжиною 2,7-3,1 см.

Стрій. 2-3 звуки в межах великої секунди або малої терції.

Практичне застосування. У пастушому побуті (для забав), дитячому музикуванні (для ігор).

Свисток (індекс Н.-S. 412.11).

Ареали поширення. На території с.Микуличин (р.Прут, Галичина).

Будова. Тонка мідна або бляшана (“з блешки”) пластина, яку згинають удвічі і вкладають до рота [4].

Практичне застосування. Мисливський інструмент для приманювання куріпок: імітація співу самки чи самця. У дитячому музикуванні для розваг.

Гармошка, баян, акордеон (індекс Н.-S. 412.132–71).

Ареали поширення. У другій половині ХХ ст. на всій території Гуцульщини, найбільше – на Закарпатті. Гармошки отримали велику популярність серед жителів

басейну Чорної Тиси, рідше в Галицькій та Буковинській Гуцульщині. *Майстри* гуцульських гелігонок (гармошок-гелігонок): Дм. Тафічук (с. Кваси, Рахівський р-н, Закарпаття), Вас. Ворохта (с.Косівська Поляна, Рахівський р-н, Закарпаття).

Будова. Баян, акордеон, гармошка (хромка, одно- і дворядні гармошки українського виробництва: “Марічка”, “Беларусь” та ін.) у Галичині і на Буковині – фабричні. З особливостями їх конструкції можна ознайомитися у праці Л.Черкаського [9, с.230-241]. На Закарпатті – гелігонка (діатонічна гармошка чеської фірми “Heligonka”) двох різновидів: дворядка з різними звуками при стисканні та розтисканні міха і трирядна з перемінними звуками тільки в басах; як фабричні, так і майстрової роботи [4, с.74].

Стрій. Баян, акордеон – хроматичний; гармошка, гелігонка – діатонічний.

Практичне застосування. Гармошки – в ансамблях “троїстих музик”, оркестрах народних інструментів, у традиційному музикуванні (з колядою), для власного задоволення. Баян – у клубній самодіяльності, в ансамблях “троїстої” і “великої музики”. Репертуар: весільні танці, пісні, супровід “ладканок”, “співанок”.

Берéза (індекс Н.-S. 412.14).

Ареали поширення. На території Галицької і Буковинської Гуцульщини.

Будова. Стрічка з тонкої березової кори [4].

Тембр. Різкий, дуже виразний, світлий, свистячий.

Практичне застосування. Гра для себе, у клубній самодіяльності (аматорстві), у весільних ансамблях “великої музики” (останні десятиліття ХХ ст., Галичина і Буковина). Репертуар: мелодії “співанок”, популярні пісні і танці.

Листóк (індекс Н.-S. 412.14).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини.

Будова. Листок з груші, горіха або свиду(чагарника).

Практичне застосування. Весняний сезонний інструмент (від “Юрія” до “Івана”): під час відпочинку, в лісі, при випасі худоби, під час весняних гулянь, іноді до співу, іноді в супроводі іншого інструмента. Сьогодні, поряд з традиційним побутуванням, – у художній самодіяльності, в аматорських ансамблях та оркестрах. Репертуар: пісенні і танцювальні мелодії [4].

Лускá. Пльонка (індекс Н.-S. 412.14).

Ареали поширення. В районах масового туризму: Ворохта, Косів, Яремча, Микуличин (Галицька Гуцульщина), Рахів, Ясіня (Закарпатська Гуцульщина). *Виконавець* на багатьох вільних аерофонах, мірлітонах – лауреат республіканського і всесоюзного фестивалів художньої самодіяльності Г.Павлюк (с.Яворів, Косівський р-н, Галичина), володар золотої медалі Всесвітнього фестивалю молоді та студентів Я.Полотайчук (Галичина) [4].

Будова. Тоненька пластина з луски риби або кусочок кіноплівки.

Тембр. Близький до тембру берези.

Практичне застосування. У самодіяльності. Репертуар: популярні пісенні і танцювальні мелодії; програмні п’єси з імітацією співу птахів, шуму вітру тощо [4].

Література

1.Грица С. Народні музичні інструменти / С.Грица // Українська фольклористика ХІХ – початку ХХ століття і музичний фольклор. Нарис. – Київ-Тернопіль: Астон, 2007. – С. 132-142.

2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. — 244 с. — С.23-55.
3. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. [“Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується)], (Надвірна, 10-11 берез., 2000 р.) / упоряд.: Б.-Ю. Янівський, В.Коваль. — Івано-Франківськ-Надвірна, 2000. — С.54—60.
4. Мацієвський І.В. Музичні інструменти гуцулів / Ігор Мацієвський. — Вінниця: Нова Книга, 2012. — 464 с. — С. 72-119.
5. Мацеевский И. Флюяра / И.Мацеевский // Музыкальная энциклопедия. — Т.5. — С. 854.
6. Тимофіїв М. Гуцульські музичні інструменти з обертоновим інтонуванням: тилинка, трембіта, дрімба / М.Тимофіїв // Фольклористична діяльність Михайла Тимофіїва / Упоряд. Л.Філоненко, О.Німилович. — Вид. 2-е, випр. й доп. — Івано-Франківськ: “Місто НВ”, 2012. — 196 с. — С. 45-48.
7. Хай М. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу / М.Хай // Проблеми етномузикології: збірник наукових праць / Упоряд. О.Мурзина. — К., 1998. — С. 167-179.
8. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. — Харків: Держ. Вид.-во України, 1930. — 290 с.
9. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. — К.: Техніка, 2003. — 264 с.
10. Шухевич В. Гуцульщина: В 2 ч. — 2-е вид. / В.Шухевич // Репринтне видання 1899-1901. — Верховина: Журн. “Гуцульщина”, 1997. — С. 79-87.
11. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини / Б. Яремко // Етноінструментознавство: Навчальний посібник. — Рівне: РДГУ, 2003. — С. 7-25.

Тема 19. Гуцульські аерофони: власне духові інструменти (флейти: флейти без щілини в осерді)

Власне духові інструменти — потік повітря, що коливається всередині інструмента, обмежений його об’ємом: флейти, шалмеї, труби.

ФЛЕЙТИ (або крайові) — стрічковий струмінь повітря розсікається гострим краєм (лабіум) інструмента:

1) **флейти без щілини в осерді** — стрічковий струмінь повітря утворюється безпосередньо за рахунок губ виконавця:

а) *поздовжні відкриті флейти* — інструменти мають форму трубки, кінці якої відкриті; повітряний потік спрямовується на край вхідного отвору трубки: телинка, флюєра, флюєра середня, флюєрка або сопілка, хроматична фрілка, флюєрка-трубка, йбйкане або йбйкати;

б) *поздовжні закриті флейти* — циліндрична трубка або цілий набір трубок, вихідний отвір яких замкнений; завдяки закритості трубки довжина коливань у ній збільшується вдвоє; висота звука в трубці — октавою нижче, ніж у відкритій флейти з такою ж мензурою; до них належить свиріл;

в) *поперечні флейти* — струмінь повітря направлений на гострий край отвору в стінці ствола; до них належить дудка;

Телинка (індекс Н.-S. 421.111.11).

Ареали поширення. Архаїчний, традиційний інструмент гуцулів. Активно побутує на Чорному Черемоші, Тисі, рідше – на Чорній Тисі. *Інші назви:* теленка, телинка (Галичина і Буковина), теленка, флуєра (особливо для металевих телинок) (Закарпаття). А.І.Гуменюк, описуючи різновиди сопілкових інструментів, характеризує теленку як “більш давній вид зубівки” [2, с.38]. *Виконавці:* музикант і майстер духових інструментів Ю.Г.Габорак (с.Брустурів Косівського р-ну), М.В.Макійчук (1937 р.н., с.Прокурава Косівського р-ну), М.Тафійчук (с.Буковець Верховинського р-ну). Заграти на телинці – “зателинкати” [4, с.78].

Будова. Натуральна флейта без грифних (ігрових) отворів. Матеріал для виготовлення трубки – деревина (гілки, заготовляли взимку): бузина (повсюдно), крушина (Тиса). Поряд з дерев’яними сьогодні виготовляють металеві телинки (бронзові, алюмінієві, мідні, сталеві); пластмасові; скляні (майстер А.А.Лембак із с.М.Бичків, Тиса). *Довжина* 50-80 см, *діаметр* металевих, пластмасових і скляних трубок 1-1,8 см, товщина 0,15-0,2 см, дерев’яних – відповідно до породи матеріалу. Технологія виготовлення: серцевину (“серце”) випалюють розжареним на вогні дротом; верхній кінець (“головка”) загострюють у формі конуса, іноді роблять невеликий виступ [4]. Під час гри інструмент тримають у навскісному положенні, то покриваючи, то відкриваючи пальцем нижній, вихідний отвір; часто виконавець одночасно грає і співає (бурдонує, “грає з гуком”), використовуючи найнижчі звуки свого голосового апарату.

Тембр. Світлий, дещо шипучий, звучання тихе, трохи холоднувате, але проникливе.

Стрій. Повний і неповний обертонові ряди. При неповному перекритті пальцем вихідного отвору телинки, музиканти видобувають окремі звуки обертонових рядів малою і великою секундами нижче, ніж при відкритому стані [4].

Практичне застосування. Грали легіні (молоді хлопці), найчастіше навесні та влітку, закликаючи своєю грою дівчат на вулицю; пастухи і мисливці – “гра для себе” під час свят чи відпочинку; старші люди (Чорна Тиса, 50-60-і рр. ХХ ст.). Репертуар: весняні награвання (“весняні мелодії”) з еротичною символікою [4, с.77]; лірична неприурочена музика; імпровізації. Сьогодні телинка використовується у клубній самодіяльності, зокрема в ансамблях, оркестрах народних інструментів.

Флоєра (індекс Н.-S. 421.111.22).

Ареали поширення. На Буковинській, Галицькій та Закарпатській Гуцульщині. Флоєра – символ гуцульської культури, свого роду національна святиня. *Інші назви:* дідівська флюєра (Яворів – Соколівка, Косівський р-н), фрїла (Брустурів – Космач, Косівський р-н), фрела і фрела довга (Прут), довбушівка (Річка – Соколівка, Косівський р-н), флуєра (Марамароське пограниччя, Закарпаття), довга флерка (Тиса, Косівська Поляна, Закарпаття), флюєра (Покутське пограниччя), флойира (Ч.Черемош). *Видатні виконавці (флоєристи):* Максим Куліш (1880-1970) із Дихтинця (Путилів, Буковина), П.Чорней (1910 р.н.) із с.Шепіт (Путилів, Буковина), Юра Габорак (1919 р.н.) із с. Брустурів (Косівський р-н, Галичина), Олексій Стринада (1910-1980) із с.Розтоки (Путильський р-н, Черемош, Буковина). *Майстри:* І.Ю.Либавка (с.Стримба, Марамароське пограниччя, Закарпаття)[4].

Будова. Відкрита флейта з з шістьма грифними отворами (“голосники”, 2 групи: 3+3), довжина 75 см – 1 м, вхід – сточений на конус (це т.зв. “пищик”), вихід

("глухий кінець") – гладкий. Матеріал – деревина: ліщина, колокічка, рідше калина. Технологія виготовлення: серцевину ("серце") вичищають спеціальним свердлом ("сверлик") або сильно нагрітим дротом; грифні отвори випалюють; трубка може бути пряма або злегка вигнута (Буковина, близько 1 м).

Тембр. Звук тихий, глухий, таємничий.

Стрій. Звукоряди різноманітні: "...в більшості з них у прямому порядку відкриванням і закриванням грифних отворів (всі закриті – I ступінь, один від низу відкрито – II, а два – III і т.д.) видобуваються не тільки тони і півтони, але часто й півторатони" [4, с. 80]. При використанні вилкової аплікатури можна добути $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ тона і менше.

Практичне застосування. Архаїчний інструмент чабанів і традиційних ритуалів; сольний, за виключенням: одночасне поєднання гри і голосового (горлового) бурдону виконавця, як неодмінного виконавського прийому при грі на флюєрі; в дуеті з другою флюєрою. У похоронному обряді (в хаті небіжчика, під час погребіння), вівчарстві, Репертуар: ритуальні похоронні мелодії (наприклад, супровід чоловічих або жіночих голосів (іноді дуетом з другою флюєрою) – "на превилів"; "остання розмова з умерлим"); полонинські мелодії-роздуми (іноді це програмні п'єси). Сьогодні зустрічається рідко.

Флюєра середня (індекс Н.-S. 421.111.22).

Ареали поширення. Путила (р.Путилівка, Буковина), Яблуниця (р.Б.Черемош, Буковина), Яблуниця (р.Б.Черемош, Галичина). *Інші назви:* флуєрка довга (Косівська Поляна, басейн р.Тиси, Закарпаття); фрела (Микуличин, р.Прут, Галичина); фрїла, флюєра, мала флюєра. *Виконавці:* В.Лебердя (1904 р.н.), Путила, Сторонецький ґрунь [4].

Будова. Відкрита флейта з шістьма грифними отворами (3+3), довжина 40-70 см. Матеріал – деревина: явір, іноді ліщина. Виконавець може одночасно поєднувати гру з власним голосовим бурдоном.

Тембр. Звук дзвінкіший, голосніший у порівнянні з флюєрою.

Стрій. Прямий звукоряд – діатонічний: іонійський, міксолідійський, іноді з дещо пониженою (близькою до нейтральної) терцією [4]. Діапазон – 2,5-3 октави.

Практичне застосування. У пастушому побуті; ліричній сфері інструментальної музичної традиції (під час гулянь). Репертуар: полонинські награвання, ліричні награвання, супровід "співанок". Може поєднуватися в ансамблевому музикуванні з флуєркою, дрімбою і бас-дрімбою, з кількома флуєрками і дуткою, або ж включатися до складу ансамблю троїстих музик [4].

Флуєрка або сопілка (індекс Н.-S. 421.111.22).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини. Флуєрка – один із символів національної культури гуцулів. *Інші назви:* пищалка (Тересва), флерка (Ч.Тиса та м.Рахів), флуєра (с.Верхнє Водяне), монтелів (Косівська Поляна), фрїлка (Ч.Тиса, Прут, Покутське пограниччя), сопівка (Голови – Замагорів), мала флюєра польова (Б.Черемош, буковинський берег), мала флюєра (Б.Черемош, Галичина), сопілка (с.Річка, Закарпаття), "флуєрка" (с.Яблуниця, Прут), "флуєрка" металева, "флуєрка" бамбукова (Кос.Поляна, Закарпаття). *Майстри:* В.Потяк і М.Гаджук (с.Криворівня, Верховинський р-н, Ч.Черемош), В.Ворохта-батько (с.Косівська Поляна, Рахівський р-н, Закарпаття). *Видатні виконавці (сопілкарі):* М.Тимофій (1941 р.н., родом із с.Яблуниця, р.Прут; мешканець с. В.Бичків, Закарпаття),

Ю.Пукман (1920 р.н., с.Річка, Міжгірський р-н, межиріччя Тиси і Тересви; а також мешкав у с. В.Бичків, Закарпаття), Дм.Ігнатюк (1935 р.н., с.Руська під Селятином), Мик.Думітрак (1943 р.н., с.Шепіт Брустуро – Космацької зони), Мих.Гаджук (1939 р.н., Ч.Черемош). Заграти на флуерці – “засопілкати” [4, с.86].

Будова. Коротка відкрита флейта з шістьма грифними отворами (приблизно на рівній відстані один від одного); зустрічаються сопілки, що мають 7 грифних отворів: 6 – на передній і один – на задній стінці (Селятин – Руська, Буковина). *Довжина* 26-36 см. Матеріал для трубки – деревина: ліщина, явір, колокічка (або колотічка), в останні десятиліття ХХ ст. – навіть із бамбуку. Сьогодні виготовляють і металеві сопілки (для збільшення діапазону – можуть бути з “надставками” (Ч.Черемош), “кулісами” або “помалками” (Закарпаття)), наприклад алюмінієві. Сучасні виконавці використовують цілі набори сопілок різних строїв, діапазонів, тональностей.

Тембр. Яскравий, сильний, дзвінкий, різкий звук, з холоднуватим, металевим відтінком.

Стрій. Прямі звукоряди варіативно змінюються. Найбільш вживані тональності: “Ля” (Галичина, Буковина), “Сі-бемоль” (Закарпаття).

Практичне застосування. У більшій мірі як ансамблевий інструмент у складі “троїстих музик”, основна функція – гетерофонія з партією скрипки. Репертуар: обрядові награвання при “полонинському ході”, чабанська музика для слухання або для себе (може поднуватися гра “з гуком”), танцювальна і маршова музика (соло, в ансамблі), програмні сольні награвання з традиційним чабанським сюжетом. Сьогодні – у клубній самодіяльності (аматорстві) в ансамблевому музикуванні [4].

Хроматична фрілка (індекс Н.-S. 421.111.22).

Ареали поширення. Село Мишин Коломийського р-ну (Коломийська Гуцульщина).

Будова. Мишинська флуерка має 10 грифних отворів: 6 – на передній стінці, 2 – на задній (для великих пальців) та 2 бокових (для мізинців). Є невеликий важіль, що закріплює фрілку, і спеціальний наручний затискач для того, щоби пальці могли вільно рухатися, не боячись, що інструмент впаде з рук [4, с.86].

Стрій. Темперована хроматична гама без першого півтону.

Практичне застосування. У концертній самодіяльності, в ансамблевому музикуванні (шкільний “Гуцульський ансамбль” села Мишин, Коломийська Гуцульщина).

Флуерка-трубка (індекс Н.-S. 423.121.11–7).

Ареали поширення. На Чорному Черемоші. *Виконавці:* І.Павлюк з села Криворівня, Чорний Черемош).

Будова. Розміри – як у звичайної флуерки; з грифними отворами, форма циліндрична, без скошеного входу. Спосіб гри: амбушюрний, без вилкової аплікатури та передуття [4].

Стрій. Подібний до строю звичайної флуерки.

Практичне застосування. Ансамблевий інструмент, у поєднанні з флуеркою, цимбалами, рідше – як епізодичний у троїстій музиці.

Йойканє або йойкати – це особливий спосіб звукодобування: спів горлом на найнижчих частотах свого голосового апарату, без втручання язика, “лиш губами і

грудьми”. Виконавець якби вимовляє звуки “йо-йи-йой-и-йойи-йи...”. Під час гри виконавець періодично виймає флуерку з рота і тоді явно чути поряд з низьким бурдоном високий обертоновий голос: таким чином отримуємо своєрідне вокальне двоголосся (подібне до башкірського і тувінського), яке знову переходить у гудіння з флейтою і т.д. [4, с.87].

Ареали поширення. Як і флуерки – на всій території Гуцульщини.

Практичне застосування. Під час гри на флуерці.

Свиріл (індекс Н.-S. 421.112.2).

Будова. Тип закритої флейти Пана, спорідненої з молдавсько-румунським наєм: 12-18 трубок різної довжини склеювали одна до одної двома способами (“по росту” – це свиріл однобічний; найдовша трубка в центрі, а від неї по обидва боки вкладалися трубки у порядку зменшення довжини – це свиріл двобічний) і вкладали їх дерев’яну рамку (“підлогу”); виходи трубок закриті зсередини корками (“чопиками” – денце); діаметр трубок – в однобічного свиріла товстіші, у вигляді невеликих сопілок. Виготовляли з “трощі” (стеблин зонтикових рослин) [4]. Традиційні виконавці: І.Курилюк (“Гавець”, с.Ільці Верховинського р-ну), В.Потяк (сmt Верховина). Виконавці-реконструктори: Д.Левицький (с.Космач Косівського р-ну), М.Тимофіїв (с.Мишин Коломийського р-ну).

Стрій. Двобічний свиріл можна перестроювати за допомогою чопиків, виставляючи їх на відповідну висоту.

Практичне застосування. У пастушому побуті. Сьогодні у традиційному музикуванні гуцулів не використовується.

Дудка (індекс Н.-S. 421.121.32).

Ареали поширення. З оповідей старожилів у Надвірнянському р-ні (річки Бистриця, Прут) Івано-Франківської області (Галицька Гуцульщина). Сам інструмент поки що не знайдено, але науковці ведуть реконструктивні роботи.

Будова. Закрита поперечна флейта з шістьма грифними отворами (подібно як на флуерці). *Довжина* 35-50 см, виготовляли з бузини або ліщини, серцевина викручувалась, один кінець закривався наглухо чопиком (“денце” або “дно”). На відстані пальця від кінця вирізали прямокутний (6x10 мм) або круглий (діаметр 7-11 мм) чи овальний (менший діаметр 6-8 мм, більший – 8-10 мм) отвір (“пищик”) (могли й випалювати); краї його загострювалися [4, с.88].

Практичне застосування. Інструмент чабанського побуту.

Література

1. Грица С. Народні музичні інструменти / С.Грица // Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис. – Київ-Тернопіль: Астон, 2007. – С. 132-142.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с. – С.23-55.
3. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. [“Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується)], (Надвірна, 10-11

берез., 2000 р.) / упоряд.: Б.-Ю. Янівський, В.Коваль. – Івано-Франківськ-Надвірна, 2000. —С.54—60.

4. Мацієвський І.В. Музичні інструменти гуцулів / Ігор Мацієвський. – Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с. – С. 72-119.

5. Мацеевский И. Флюяра / И.Мацеевский // Музыкальная энциклопедия. – Т.5. – С. 854.

6. Тимофіїв М. Гуцульські музичні інструменти з обертоновим інтонуванням: тилинка, трембіта, дрімба / М.Тимофіїв // Фольклористична діяльність Михайла Тимофіїва / Упоряд. Л.Філоненко, О.Німилович. – Вид. 2-е, випр. й доп. – Івано-Франківськ: “Місто НВ”, 2012. – 196 с. – С. 45-48.

7. Хай М. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу / М.Хай // Проблеми етномузикології: збірник наукових праць / Упоряд. О.Мурзина. – К., 1998. – С. 167-179.

8. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. Вид.-во України, 1930. – 290 с.

9. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с.

10. Шухевич В. Гуцульщина: В 2 ч. – 2-е вид. / В.Шухевич // Репринтне видання 1899-1901. – Верховина: Журн. “Гуцульщина”, 1997. – С. 79-87.

11. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини / Б. Яремко // Етноінструментознавство: Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2003. – С. 7-25.

Тема 20. Гуцульські аерофони: власне духові інструменти (флейти: щілинні флейти)

Щілинні флейти – струменевий потік повітря утворюється за рахунок будови самого інструмента; повітряний струмінь спрямовується в інструмент через вузьку щілину (т. зв. “шпарку”), розсікається, попадаючи на гострий край свисткового отвору і, вже створивши звукові коливання, попадає до самого інструмента; на Гуцульщині побутують два різновиди: *перший* – у формі циліндричної (або слабо конічної) трубки (щілина утворюється за рахунок вставки, що вставляється у вхідний отвір трубки, яка прилягає щільно до всієї трубки, окрім тієї стінки, де утворюється щілина – т. зв. *свисткові флейти: відкриті* – з відкритим вихідним отвором, *закриті* – вихідний отвір затканий наглухо іншою вставкою), *другий* – у формі посудини (щілина утворюється завдяки дзьобовидному вихідному отвору – це т. зв. *глобулярні флейти*):

а) *поодинокі свисткові флейти*: вабéць, манóк на лиса, вербóвий свисток, вербівка, мала денцівка, денцівка-сопілка;

а¹) *набір свисткових флейт*: карабки (дводенцівка), монтелів, півтораденцівка, жоломіга, триденцівка, ребрó;

б) *глобулярні флейти*: зозу́ля, ріжо́к [4].

Вабéць (індекс Н.-S. 421.221.11).

Будова. Відкрита свисткова флейта без грифних отворів, з тонкої гусячої кісточки. Пищик роблять з явора.

Тембр. Тихий, світлий, трохи сипучий.

Стрій. Діапазон – в межах терції-кварти у залежності від сили вдихання.

Практичне застосування. Мисливський інструмент для приманювання птахів.

Манок на лиса (індекс Н.-S. 421.221.11).

Ареали поширення. *Виконавці:* досвідчений мисливець і музикант Мик. Мироняк (р.Прут, с.Микуличин, Яремчанська сільрада). Потребує довшого часу для опанування.

Будова. Відкрита свисткова флейта без грифних отворів, із смереки, ліщини, сьогодні – з пластмаси, у формі рибки. Затичку (“денце”) роблять з явора.

Тембр. Інструмент має різке звучання, імітує крик зайця.

Стрій. Діапазон – в межах терції.

Практичне застосування. У полюванні на лисицю. Гуцульські музиканти використовують мотиви манка у програмній музиці, або ж імітують його тембр на скрипці, флуерці, дутці [4].

Вербовий свисток (індекс Н.-S. 421.221.31).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини. *Інші назви:* “свисток” чи “диточий свисток” (майже всюди) [4].

Будова. Коротка закрита (80-90 мм) свисткова флейта з вербової кори, з короткою (як правило, з деревини самої ж верби) трубкою, затичкою (“денце”) з щільною, а також вирізаною напівкруглою свистковою воронкою [4, с.89]. Сучасні інструменти роблять з явора, ясена, ліщини, іноді з дерев’яними скульптурками у вигляді дятла, дрозда чи іншої пташки; налагоджене серійне виробництво (м.Косів).

Тембр. Різкий, ясний.

Стрій. Один високий тон (3-4-а октави).

Практичне застосування. Тембро-ритмічний інструмент. Використовується мисливцями, рідше у пастушому побуті, у дитячому музикуванні (діти самі виготовляють).

Вербівка (індекс Н.-S. 421.221.11).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини. *Інші назви:* “вербова теленка” (або “телинка”), “теленка”, “вербовий свисток”.

Будова. Відкрита свисткова флейта, без грифних отворів, з вербової кори, чопик (“денце”) з верби, свистковий отвір (“пищик”) близький за формою до напівовалу. *Довжина* трубки – 20-30 см. Виготовляється весною. Спосіб гри аналогічний з телинкою.

Практичне застосування. У пастушому побуті. Репертуар: імпровізації пастухів, програмні твори, інструментальні ліричні п’єси, ритуальні весняні зазивальні награвання. Грають хлопці, іноді жінки (Закарпаття) [4].

Мала денцівка (індекс Н.-S. 421.221.12).

Ареали поширення. Популярний в Галицькій Гуцульщині, у меншій мірі на Буковині (Б.Черемош і частково Ч.Черемош), а також на Ч.Тисі (Закарпаття). Найбільш вживана назва – “денцівка” [4]. *Майстри:* майстер і музикант Мих.Нечай (с.Верхній Ясенів Верховинського р-ну).

Будова. Відкрита свисткова флейта з п’ятьма грифними отворами (“дірки” – Галичина, “воронки” – Закарпаття). Виготовляють з колокічки (найкраща деревина

для цього інструмента, але на сьогодні рідкісна), ліщини, калини. В Галичині і Закарпатті чопик (“денце”) роблять з явора, на Буковині, а в останні десятиліття ХХ ст. і на Ч.Черемоші – з верби. Сьогодні практично на всій території Гуцульщини, а особливо в Галичині, роблять денцівки і металеві: бронзові (“мосяжні”; інколи з додаванням срібла), сталеві, дюралюмінієві; чопик (“денце”) – з ебоніту або пластика. *Довжина* денцівки 20-30 см, *діаметр* 1-1,4 см. Технологія виготовлення: всю деревину виварюють в бджолиному воску з додаванням 4-3% соняшникової олії; найкраще, на думку М.Нечая, канал висвердлюють одноперим свердлом; грифні отвори і свисткове (“провороті” – Галичина, “підворонник” – Закарпаття) випалюють; п’ятий від виходу отвір випалюють на середині довжини денцівки (коли він відкритий, а інші отвори закриті, він повинен давати октаву; якщо майстер зробив похибку, на боковій стінці посередині між першим отвором до виходу робиться додатковий вужчий отвір, який при грі завжди залишається відкритим) [4].

Тембр. Денцівка з колокічки має світлий, ясний і чистий звук; зі сталі – глухуватий, дюралюмінієва – більш сильний, але матовий, бронзова – дзвінкий, світлий, сріблястий.

Стрій. Найбільш типові прямі звукоряди: цілотноновий або цілотноновий з одним півтоном між I і II ступенями гексахорду. Інші види строю: 1) a^1 , si -бемоль¹, c^2 , d^2 , e^2 , $f\#^2$ (Рахів, Закарпаття); 2) la -бемоль¹, si -бемоль¹, c^2 , d^2 , e^2 , $f\#^2$ (села Яворів, Соколівка Косівського р-ну, Галичина); 3) g^2 , a^2 , h^2 , $c\#^3$, $d\#^3$, f^3 (с.Брустурів Косівського р-ну, Галичина); 4) f^2 , g^2 , a^2 , h^2 , $c\#^3$, $d\#^3$ (аналогічно карабкам; Б.Черемош, Галичина; Б.Черемош, Буковина). Зустрічаються деякі відхилення від представлених строїв [4].

Практичне застосування. У пастушому побуті, домашньому та дитячому музикуванні. Репертуар: імпровізації для себе, полонинські пастуші фантазії, супровід “співанок” (пісні коломийкової форми). Мала денцівка – як етапний інструмент у вихованні традиційного музиканта: спочатку вербівка, далі мала денцівка, за нею денцівка-сопілка і, нарешті – флуєрка.

Денцівка-сопілка (індекс Н.-S. 421.221.12).

Ареали поширення. Найбільш масовий музичний інструмент на Гуцульщині. Основні території: Закарпатська і Галицька Гуцульщина. Рідше – в буковинських селах (в основному, на Б.Черемоші, на пограниччі з Галичиною). *Інші назви:* денцівка (Галицька Гуцульщина: Ч.Черемош, Брустури–Космач, Яворів – Річка, Прут); манделів (Ч.Черемош); сопілка (Закарпаття, Б.Черемош, Буковина); флуєрка з денцем (Б.Черемош, Галичина). *Виконавці:* В.Потяк (с.Криворівня на Ч.Черемоші), В.Могур (родом із с.Зелене, Верховинського р-ну, Ч.Черемош). *Майстри:* Вас.Ворохта з с.Косівська Поляна (Закарпаття).

Будова. Відкрита свисткова флейта з шістьма грифними отворами. Матеріал для трубки – тверді породи деревини (стовбур): ліщина, явір, свид, колокічка, слива, яблуня, груша, калина, черемха, ясен; для чопика (“денце”) – гілки хвойного дерева: смереки, ялиці, сосни (Закарпаття), верби, явора (Галичина). Поряд з дерев’яними сьогодні виготовляють і металеві денцівки-сопілки: бронзові, алюмінієві, денце – з пластика, ебоніту, текстоліту, фібри. *Довжина* трубки близько 30-40 см. Технологія виготовлення: дерев’яні заготовки для трубки гартують і сушать (але не на сонці) близько 2-3-х років, для денця – 4-6-и років; канал висвердлюють одноперим свердлом; уже виготовлену сопілку змащують соняшниковою олією, як засіб від попадання вологи. На Буковині побутують дерев’яні сопілки, трубки яких іноді

мають прямокутну форму, канал – циліндричну форму з переходом на виході у конічну. На Закарпатті, в межиріччі Тиси і Тересви, хоч і рідко, але зустрічаються сопілки з потовщенням трубки в центрі, вході і виході (як на бойківських пищавках) [4, с.93]. Про побутування подібних інструментів у Галицькій Гуцульщині згадував і В.Шухевич [8]. Для гри в ансамблі з флуєрками і дутками потрібно підстроювати інструмент, відповідно музиканти почали застосовувати надставні і вставні трубки.

Тембр. У нижньому регістрі – тихий, м'який, камерний. На верхніх обертонах – різкий, свистячий, але у порівнянні з флуєркою слабший.

Стрій. Найбільш поширений прямий звукоряд – іонійський гептахорд, із тенденцією до нейтральної або мінорної терції, часто з підвищенням IV та деяких інших ступенів. Діапазон – 1,5-2-2,5 октави [4].

Практичне застосування. У пастушому побуті, епізодично поєднується в ансамблі з дрімбою, зі співом, у самодіяльності – в ансамблі з флуєрками і дутками (волинками; особливо в с.Криворівня Верховинського р-ну на Ч.Черемоші). Репертуар: полонинські мелодії, супровід до співанок, похоронні мелодії “Ноути про мертвих” у поєднанні з горловим гудінням (с.Косівська Поляна, басейн р.Тиси, Закарпаття).

Карабки (дводенцівка) (індекс Н.-S. 421.222.12).

Ареали поширення. Побутує у буковинських і галицьких селах на обох берегах р.Черемош, а також біля устя рік Б.Черемош і Ч.Черемош. *Інші назви:* денцівка (Буковина), денцівка-двойник (села Замагорів, Голови Верховинського району, Галичина), дубельтова денцівка (Черемош, Буковина), малі карабки (устя Б.Черемошу і Ч.Черемошу, Черемош – Галичина).

Будова. Двоствольна відкрита свисткова флейта, парний різновид малої денцівки. *Довжина* 30-35 см. *Матеріал* для виготовлення – деревина: ліщина, ясень, явір; обидва чопики (“денця”) – з явора або ліщини. Відомі два різновиди: перший – дві паралельно склеєні трубки; другий – суцільний кусок дерева, в якому висвердлені два паралельних канали. Свисткові отвори, що мають вигляд віконця (“воронки”), роблять на обох трубках; “воронки” можуть бути як на задній, так і на передній стінці трубок, де знаходяться грифні отвори. На правій трубці (від правої руки) – 5 грифних отворів, друга трубка – без грифних отворів [4].

Тембр. Ніжний, м'який, тихий. У нижньому регістрі – дуже тихий, а у верхньому (на 2-му і 3-му обертонах) – більш яскравий, світлий, холодний. На самих верхніх тонах – різкий, свистячий, але не дуже сильний.

Стрій. Прямий звукоряд мелодичної трубки (перша або права) – цілотноновий гексахорд. Типові строї: 1) f², g², a², h², c^{#3}, d^{#3}; 2) d², e², f^{#2}, g² підвищене, a², c³; 3) e², f², g², a², h², c^{#3}. *Діапазон* мелодичної трубки з передуванням – 2-2,5 октави. Друга бурдонна трубка (від лівої руки) настроєна в унісон з першою (при всіх її закритих отворах).

Практичне застосування. У пастушому побуті, домашньому музикуванні, на вечорницях. Репертуар: пастуші полонинські мелодії, програмні п'єси з імітацією інших інструментів, пісенні і танцювальні мелодії, супровід “співанок” [4].

Монтелів (індекс Н.-S. 421.222.12).

Ареали поширення. На Галицькій Гуцульщині в долинах рік Ч.Черемош, Прут, у селах Брустурів, Космач Косівського р-ну, с. Віпче Верховинського р-ну; в басейні р.Тиси (Закарпаття) і в басейнах рік Путилівка, Сучава і Серет (Буковина).

Інші назви: денцивка, дубелтівка, денцівка-дубелтівка, дубелтова денцівка, близнівка (Путилівка, Сучава, Серет – Буковина); діплоука, дуплоука, сопілка-дуплоука (Тиса–Тересва, Закарпаття); джоломівка, жоломіга (Прут); монтилев, монтелив, монтелев (Тиса, Ч.Черемош); денцивка-двойник (села Замагорів, Голови Верховинського р-ну); монтелів давній, денцивка-дубелтивка (села Віпче, Великий Ходак, Кривопілля Верховинського р-ну); сопілка двойна, двоєничка, двоєниця (Галичина). Основні *центри виготовлення:* села Путила (Буковина) і Космач (Галичина) [4].

Будова. Відкрита свисткова двоствольна флейта. *Довжина* 34-39 см. На мелодичній трубці має 6 грифних отворів. Виготовляють із суцільного куска дерева (ясена або явора); денце – з ліщини або верби. Мелодична і “басова” трубки (“цівки”) розходяться у вигляді рогачки. Іноді між трубками робиться перемичка (“для прочності”) [4, с.96]. Під час гри використовують як бурдонне двоголосся, так і сольне виконання на мелодичній трубці, а також, аналогічно як на флюї, гра поєднується з горловим гудінням (“гуком”) виконавця. Монтелів з передуттям на збільшену октаву має *довжину* 37,7 см.

Тембр. Теплий і досить експресивний.

Стрій. Діатонічний звукоряд (тип міксолідійського, іноді нейтральною або з тяжінням до мінорної терцією). Основне передуття – октавне. Діапазон звучання 2-2,5 октави. Якщо монтелів з передуттям на збільшену октаву, тоді основний прямий звукоряд має октавний амбітус (переважно за рахунок пропущеного II ступеня), наприклад: f#, a, h, c#, d, e, f# [4].

Практичне застосування. У пастушому побуті, домашньому музикуванні, похоронному обряді. Репертуар: пастуші награвання, імпровізації, полонинські і танцювальні мелодії, супровід до співанок і до танцю, похоронні мелодії для слухання переважно в хаті біля покійного (“Смертевну тугу”(Галичина), “Мерцької” (Буковина), “Ноути про мертвого” (Закарпаття)).

Півтораденцівка (індекс Н.-S. 421.222.12).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини (за А.Гуменюком [2]).

Будова. З суцільного куска деревини, *довжина* близько 50 см, *ширина* 4 см, *товщина* біля 2,5 см. Має 6 грифних отворів на мелодичній трубці, друга трубка – бурдонна, вдвоє коротша від мелодичної, звучить вище мелодичної.

Тембр. Густиий і приємний, якщо діапазон – від g малої до g².

Стрій. Діатонічний звукоряд.

Практичне застосування. У традиційному музикуванні гуцулів сьогодні не використовується [4].

Жоломіга (індекс Н.-S. 421.222.12).

Ареали поширення. Активного використання жоломіги у сучасному традиційному музикуванні гуцулів науковцями не виявлено. *Інші назви:* дводенцівка (Вертков К.А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К.А.Вертков, Г.И.Благодатов, Э.Э.Язовицкая. – М.: Музыка, 1975. – С. 49-50), денцівка-двойник, дуплоука, монтелів, монтелів дубельтовий, джоломіга, джоломиїука [4, с.97]. *Виконавці:* Д.Ф.Ілюк з с.Дземброня Верховинського р-ну (Галичина).

Будова. Подвійна відкрита свисткова флейта, з грифними отворами на обох трубках (на правій 4 (від правої руки), на лівій 3). Типові розміри жоломіги з цілотоновим строєм: загальна *довжина* 27 см, *діаметр* трубок 1,8 см; типові розміри

жоломіги зі строем, наближеним до хроматичного: загальна довжина 32,2 см, діаметр трубок 2,25 см. Є відомості про жоломіги з 6-ма грифними отворами на правій трубці і 2-ма – на лівій (які дають тоніку, субдомінанту і домінанту) [4].

Стрій. Два види строю: один – цілотновий (права трубка – d², e², f^{#2}, g^{#2}, a^{#2}; ліва трубка – d², e², f^{#2}, g^{#2}), другий – наближений до хроматичного (права трубка – c², c^{#2}, d^{#2}, e², f²; ліва трубка – c², c^{#2}, d^{#2}, e²).

Практичне застосування. Інструмент вівчарів і домашнього музикування.

Триденцівка (індекс Н.-S. 421.222.1).

Ареали поширення. Із розповідей гуцулів територія побутування триденцівки охоплює басейн річок Тиси і Б.Тиси (Закарпаття) та села Віпче Верховинського р-ну і Космач Косівського р-ну (Галичина). Однак сам інструмент науковцями поки що не знайдено. *Інші назви:* тройна денцівка, троєниця.

Будова. Відкрита свисткова флейта з трьома стволами. Галицька триденцівка: 2-і мелодичні трубки (4 і 3 отвори відповідно) і одна бурдонна. Закарпатська триденцівка: одна мелодична (6 отворів) і дві бурдонні.

Практичне застосування. Інструмент чабанського побуту і домашнього музикування. Репертуар: полонинські мелодії, п'єси для власних розваг, супровід співанок. Сьогодні у традиційному музикуванні гуцулів не використовується [4].

Ребрó (індекс Н.-S. 421.222.11–А).

Ареали поширення. У 20-30-х рр. ХХ ст. – басейн річок Б.Черемошу і Ч.Черемошу (Галичина). *Видатні виконавці:* В.Соломійчук та І.Гавець. На початок другої половини ХХ ст. ребро вийшло з ужитку. Однак, завдяки ентузіастам і цінителям традиційної інструментальної гуцульської музики (П.Венгрин, учень І.Гавеця (справжнє ім'я Іван Курилюк) Вас.Потяк, Вас.Могур) у 70-х рр. ХХ ст. розпочався процес відродження цього інструмента. *Майстри:* Д.Левицький родом із с.Космач. *Інші назви:* свиріль, цвірклі, гавецева сопілка.

Будова. Набір відкритих свисткових флейт Пана (з бузини або ліщини, денця – з явора або верби) без грифних отворів. Трубки скріплені у порядку від найбільшої до найменшої за допомогою спеціальної дерев'яної рами (“підлога”). Поширені два різновиди ребер: перший – кількість трубок переважно 7; другий – кількість трубок від 12 до 16 [4].

Стрій. Кожна трубка дає один звук. Звукоряд прямий – знизу ввєрх. Ребро з малою кількістю трубок має діатонічний звукоряд, а з великою кількістю трубок – діатоніка з додаванням окремих хроматичних звуків.

Практичне застосування. У період 20-30-і рр. ХХ ст. ребро входило до складу ансамблів троїстих музик. З 70-х рр. ХХ ст. – у самодіяльності.

Зозуля (індекс Н.-S. 421.221.42).

Ареали поширення. Особливо на тих територіях Гуцульщини, де збережені і розвинені традиції керамічного виробництва та різьбярства: села Яворів, Річка, Соколівка Косівського р-ну, на покутському пограниччі. Великий вид зозулі – “окарина” – міста Косів (Галицька Гуцульщина) і Вижниця (Буковинська Гуцульщина). *Видатні майстри:* майстер-художник Роман Мицкан (м.Косів).

Будова. Керамічна свистулька у формі пташки, має дзьобовидний вхід (“пищик”), свистковий отвір (“воронка”), 2 або 4 (по 1-2 з кожного боку “крила” пташки) грифних отвори. Зустрічаються зозулі і без грифних отворів, які стають

подібні до “вербового свистка”. Великий вид зозулі – окарина, має 6-7 грифних отворів [4].

Стрій. Діатонічний звукоряд, на межі 2-ї і 3-ї октав, діапазон – квінта-секста (ангемітоніка або лідійський гексахорд без II ступеня і з мінливою то мажорною, то мінорною терцією).

Практичне застосування. Домашнє музикування; як дитячий та інструмент для початкового музичного навчання. Репертуар: імпровізації для слухання, “для себе”; програмні п’єси із звукозображальністю (спів пташок, шум лісу тощо). Репертуар окарини: поряд з вищезазначеними жанрами – танцювальні і пісенні мелодії.

Ріжók (індекс Н.-S., умовний, 421.221.42–А).

Ареали поширення. Аналогічні зозулі.

Будова. Керамічна свистулька з дзьобиком, вільної, незамкненої, посудиноподібної форми зі своєрідним розтрубом. Має 4 грифні отвори, які розміщені на одній стороні свистульки близько один до одного [4].

Практичне застосування. Темброфонічний, ритмічний інструмент у дитячому музикуванні.

Література

1. Грица С. Народні музичні інструменти / С.Грица // Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис. – Київ-Тернопіль: Астон, 2007. – С. 132-142.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с. – С.23-55.
3. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. [“Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується)], (Надвірна, 10-11 берез., 2000 р.) / упоряд.: Б.-Ю. Янівський, В.Коваль. – Івано-Франківськ-Надвірна, 2000. —С.54—60.
4. Мацієвський І.В. Музичні інструменти гуцулів / Ігор Мацієвський. – Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с. – С. 72-119.
5. Хай М. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу / М.Хай // Проблеми етномузикології: збірник наукових праць / Упоряд. О.Мурзина. – К., 1998. – С. 167-179.
6. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. Вид.-во України, 1930. – 290 с.
7. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с.
8. Шухевич В. Гуцульщина: В 2 ч. – 2-е вид. / В.Шухевич // Репринтне видання 1899-1901. – Верховина: Журн. “Гуцульщина”, 1997. – С. 79-87.
9. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини / Б. Яремко // Етноінструментознавство: Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2003. – С. 7-25.

Тема 21. Гуцульські аерофони: власне духові інструменти (шалмеї)

ШАЛМЕЇ (або язичкові) – повітряний струмінь на своєму шляху переборює опір вставлених в інструмент пластинок-язичків, завдяки чому він рухається

пучками, утворюючи звукові коливання. На Гуцульщині популярні інструменти з одинарним язичком (кларнети): руг баранови, флѳута, кля□рнет, сурма, саксофон, дѳутка [4].

Руг баранови (індекс Н.-S. 422.211.1).

Ареали поширення. На Закарпатській Гуцульщині (Б.Тиса).

Будова. Матеріал – рїг великого барана, який виварювали у воді, вчищали, в розм'якшеному стані край рогу зрізали і у вирїз вставляли очеретинку з надрїзним П-подібним язичком (“тростину”) або мундштук з тростиною (“пищик”).

Стрїй. Можна добути 2-3 звуки.

Практичне застосування. Сигнальний інструмент мисливцїв і пастухів.

Флѳута (індекс Н.-S. 421.211.2).

Ареали поширення. На Закарпатській Гуцульщині (долина р.Тиса, села: Верхнє Водяне, Стримба, Косївська Поляна, Кобилецька Поляна). *Інші назви:* пищалка. *Видатні флоутисти:* професїйний вївчар-ватаг, музикант, казкар Юра Пукман (1920 р.н.) із присїлку Рїка села Верхнє Водяне Рахївського р-ну.

Будова. Розмїри вїдповїдають закарпатській сопїлці: *довжина* 32-42 см, *діаметр* 1,8-2,5 см, *діаметр цилїндричного каналу* 1-1,7 см. Виготовляють з явора; має 6 грифних отворів, які розташовані у центральній частині ствола. У перередній частині, що закінчується потовщенням (“головка” на зразок європейського кларнета), вставляють “пищик” (одинарний великий язичок-тростина; виготовляють з тростини або бамбука (дерево “глу”)) і прив'язують дротом.

Тембр. Світлий, дещо гнусавий, у верхньому регїстрі рїзкий і верескливий.

Стрїй. Дїатонїчний звукоряд. Робочий дїапазон – три октави.

Практичне застосування. Інструмент побутує як вївчарський, в ансамблях трїєстих музик, у похороному обряді. Репертуар: вївчарські їмпровізації, наспїви-полонинки, пісенні і танцювальні мелодїї, похоронні наспїви.

Кля□рнет (індекс Н.-S. 422.211.2–71).

Ареали поширення. На Галицькій та Закарпатській Гуцульщині (особливо в 20-50-х рр. ХХ ст.), сьогодні – у великих населених пунктах: Верховині, Ворохті, Косївській Полянї, Великому Бичковї, Косовї. *Інші назви:* “клянєр”, “флоута” (Закарпаття), “кларнет” (кларнет in B, в селах басейну р.Тиси, Закарпаття, отримав популярність у традиційному музикуванні в останні десятирїччя ХХ ст.). *Видатні клярнетисти:* І.Гавець (30-40-ї рр.) і В.Могур (50-70-ї рр.) (Верховинський р-н), І.Росїнський (1902 р.н., 40-50-ї, рїдше 70-ї рр., з Янівського ґруня с.Ворохта), Ф.Чворсюк (50-90-ї рр., с.Косївська Поляна, Закарпаття).

Будова. Короткий (*довжина* 65,5см) європейський es-кларнет фабричного виробництва. Складові частини: “головка з пищиком” (головка з мундштуком), “горловина” або “кінцева трубочка” (розтруб), “дїрки” (грифні отвори), “кляпки” або “клепи” (клапани), “пищик” або “блятик” (тростина), “закрутка” або “ключ” (гвинт з ручкою – баранець, який скріплює тростину) [4, с.100]. Галицький “а-клярнет” уподїбноється розмїрами і будовою флуєрці (*довжина* 45,2 см, 6 грифних отворів).

Тембр. Подїбний до тембру флуєти. Закарпатський “кларнет in B” звучить нижче вїд es-кларнета.

Стрїй. Галицький клярнет укорочували і перестроювали в “а”; хроматичний звукоряд можна добути за допомогою клапанів на додаткових бокових отворах.

Практичне застосування. В ансамблях троїстих музик із флуерками (флуерками) і скрипками; у домашньому музикуванні; закарпатський “кларнет” – на вечорницях, весіллях (співанки, танці), у похоронному обряді (ритуальні п’єси: наприклад, награвання біля тіла покійного “На превилу”) [4].

Сурма (індекс Н.-S. 422.211.[2]?).

Практичне застосування. За описом В.Шухевича – у традиційному ритуалі “мішанне” (“полонинський хід”) в ансамблі з трубами [8].

Саксофон (індекс Н.-S. 422.212–71).

Ареали поширення. На Галицькій, Буковинській (по обох берегах Черемошу) та Закарпатській Гуцульщині з 60-х рр. ХХ ст. *Виконавці:* Ф.Ф.Чворсюк (1930 р.н.) з с.Косівська Поляна (Закарпаття).

Будова. Альтовий або теноровий саксофон фабричного виробництва.

Практичне застосування. У весільному обряді у складі ансамблю “велика музика”.

Дутка (індекс Н.-S. 422.211.2–6).

Ареали поширення. До 50-х рр. ХХ ст. дутка майже зовсім зникла на Закарпатті, а на Буковині і Галичині залишилося 2-3 виконавці на ній. Відродження дутки на Галицькій Гуцульщині почалося з 60-х рр. завдяки ініціативі вчителя із с. Білоберезка Василя Івасюка і селянина із с.Буковець Михайла Тафійчука [4, с.106]. Сьогодні дутка отримала популярність в селах Довгопіллі, Черемошній (Б.Черемош), Криворівні (Ч.Черемош), Річці, Устеріках, Розтоках (Черемош). *Інші назви:* карабки, козиці (Закарпаття), дуда, дудочка, коза, кобза (Галичина і Буковина). *Виконавці* (дуткар, дутчик, дутчак; відомо більше 20 музикантів): С.М.Івасюк (с.Устеріки, Ч.Черемош–Б.Черемош); М.Тафійчук (с.Буковець Верховинського р-ну); тріо – В.М.Грималюк (1952 р.н.; триголоса трубка), В.Ф.Тинкалюк (1950 р.н.; дутка без рижка), П.М.Грималюк (1948 р.н.; дутка з басовою партією без мелодичних трубок) з с. Річка Косівського р-ну. *Майстри:* І.М.Івасюк (с.Устеріки, Ч.Черемош–Б.Черемош), з Верховинського р-ну – М.Тафійчук (с.Буковець), І.Пониполек (с.Голови), О.Зеленчук (с.Дземброня), Р.Кумлик (сmt Верховина).

Будова. Гуцульський різновид волинки. Триголосий монолінгвальний аерофон з повітряним резервуаром [4, с.102]. Складові частини: резервуарний лантух (“міх”, із козячої шкури), три дерев’яні трубки (“головиця”, “гук” або “бас”, “пепка”), які за гуцульською традицією орнаментують фігурною різьбою та інкрустують. Трубку “головицю” виготовляють з явора або груші, в середину вкладають ігрову трубку (діаметр 1,9-2,2 см) з двома каналами (“карабки”, які роблять із сливи, діаметр по 0,6 см кожен), в які вставляють “пищики” (очеретяні або комишеві трубочки з П-подібними надрізними язичками). Один із каналів – мелодичний (“верхній голос”), має 5 (рідко 6) грифних отворів, а другий канал – “нижній голос”, довший, має один грифний отвір (коли він відкритий, “нижній голос” звучить в унісон з основним тоном мелодичного каналу, коли закритий – квартою або великою терцією нижче). На виступ другого каналу надягається бронзова (“мосяжна”) трубка довжиною 3 см, діаметром 1 см, а на неї “ріжок” – розтруб із коров’ячого рогу [4, с.103]. Трубку “гук” або “бас” – з явора або бузини, в середину вкладають ігрову трубку (“серединник”; довжина 13 см, діаметр 1,5 см) зі вставним “пищиком” (комишева тростина з одинарним П-подібним надрізним язичком (“язичок” або “хлипавка”)); за

бажанням виконавця “бас” можна відключити, закривши вихідний отвір маленькою дерев’яною затичкою (“чолик” або “корчик”); “бас” звучить двома октавами нижче основного тону мелодичного каналу, дає один звук. Трубку “пепка” – з явора, груші, в середину вкладають “циц’ак” або “сис’ак” (конусоподібний мундштук із коров’ячого рогу; для вдування повітря), з середини, на другому кінці прикріплюють клапан (“з’аставка”; кругла гумова або шкіряна пластинка, *діаметр* біля 1,2см; при вдуванні вона відходить, пропускаючи повітря в резервуар, і тут же повертається на місце, що дозволяє перекрити вихід повітря назовні) [4]. Конструкція інструмента дозволяє виконавцеві водночас співати і грати на дутці.

Стрій. Гексахорд, близький до дорійського, інколи з більш високою терцією, яка прагне до нейтральної, і завищеною майже на 1/3 тона квартою, в деяких випадках з трохи пониженим II ступенем [4, с.103]. Стрій можна змінювати в межах кварта.

Практичне застосування. У народному побуті як сольо, так і в ансамблі із середньою флюорою, дрімбою, флуеркою (на вечорницях, гуляннях на свята і в неділю (“на баях”), у корчмі), похоронному обряді, під час Різдвяних свят (в обряді ряжених). Репертуар: п’єси для слухання (програмні награвання з імітацією інших інструментів, наприклад, “На форму трембіти”; п’єси за відомими легендами, літературними творами, наприклад, “На форму “Реве та стогне” Т.Шевченка”); музика до танців (аркан, козачок тощо); музика до співанок; похоронні награвання (наприклад, “смертевна в тугу” в хаті біля труни) упродовж всього обряду, коли ховали “нежонатого”; “Игри в пам’ять” тієї чи іншої людини, що виконувалися на замовлення і за плату [4].

Література

1. Грица С. Народні музичні інструменти / С.Грица // Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис. – Київ-Тернопіль: Астон, 2007. – С. 132-142.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с. – С.23-55.
3. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. [“Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується)], (Надвірна, 10-11 берез., 2000 р.) / упоряд.: Б.-Ю. Янівський, В.Коваль. – Івано-Франківськ-Надвірна, 2000. —С.54—60.
4. Мацієвський І.В. Музичні інструменти гуцулів / Ігор Мацієвський. – Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с. – С. 72-119.
5. Хай М. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу / М.Хай // Проблеми етномузикології: збірник наукових праць / Упоряд. О.Мурзина. – К., 1998. – С. 167-179.
6. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. Вид.-во України, 1930. – 290 с.
7. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с.
8. Шухевич В. Гуцульщина: В 2 ч. – 2-е вид. / В.Шухевич // Репринтне видання 1899-1901. – Верховина: Журн. “Гуцульщина”, 1997. – С. 79-87.

Тема 22. Гуцульські аерофони: власне духові інструменти (труби)

ТРУБИ (або амбушюрні) – переривником повітряного струменя є напружені губи (амбушюр) виконавця; долаючи їх опір, повітря поштовхами проривається в трубку і приводить у коливання повітряний стовп:

- 1) *натуральні труби* – без пристроїв для зміни висоти звуків (ріг, дубелтові роги, трубка, трембіта, ріг на оленя);
- 2) *вентильні труби* – вібруючий повітряний стовп може подовжуватися за рахунок включення додаткових трубок, які відкриваються клапанами-вентиллями (корнет, альт, тенор, труба, тромбон, кугеканне) [4].

Ріг (індекс Н.-S. 423.121.21; 423.121.22).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини. “Венгерський ріг” (Галичина і Закарпаття). Баранячий ріг (Буковина). Дерев’яний ріг (Галицька Гуцульщина, центри виготовлення: села Брустури і Шепіт, провідний майстер П.Білюків). Варіанти назв: руг (Тиса, Закарпаття), рожок (Закарпаття і Буковина).

Будова. Без ігрових отворів. Різної форми: прямі, гнуті, виті. На Гуцульщині побутує три різновиди: 1) “венгерський ріг” (із рогів великих “венгерських” волів): у вужчий отвір рога вставляли дерев’яний мундштук (“пищик”, після Першої світової війни – металевий мундштук від саксгорна), біля розтруба ріг обковували для міцності і краси, а також орнаментували бронзовою пластинкою (“мосяжна заківка”); 2) інструмент з рогу великого старого барана, використовували без мундштука, виварювали у воді з кропом; 3) дерев’яний ріг з мундштуком (“пищик” довжиною 5 см) із стовбура смереки, що має викривлену форму, яку очищують від кори, розколюють уздовж на дві половинки, вичищають серцевину з розширенням до розтрубу, далі ці половинки склеюють вишневим клеєм або спеціальними смолами і обмотують берестиною, *довжина* дерев’яного рогу – від 75-85 см до 1 м, *діаметр* розтрубу – 7-10 см; виготовляли і дитячі роги (*довжина* – 55-60 см) [4].

Тембр. “Венгерський ріг” має світлий, дзвінкий і, водночас сильний звук. Баранячий ріг – глухіший, матовий, але його чути на кілька кілометрів. Дерев’яний ріг має найбільш дзвінкий та густий тембр.

Стрій. Вищепредставлені три типи рогів дають один висотний звук (основний тон), на базі якого утворюється сукупність так званих часткових тонів (обертонів – октава, рідше квінта, як виключення терція), тобто натуральний звукоряд.

Практичне застосування. Ріг – інструмент чоловічий, який “вігадав Бог”, один з найдавніших інструментів людства, відомий з часів Старого Заповіту. Незамінне знаряддя пастуха, мисливця, для відлякування звірів від осель, і лише згодом перетворився на суто музичний інструмент. В карпатському регіоні ріг і нині використовується як інструмент сигнальний, а також як обрядовий, що в ансамблі з трембітою виконує вступ до колядок та плесів (так званий бурдон – “басує”), а також ним користуються у дитячому колядуванні та рядженні (“бетлегемі”, Закарпаття); у виконанні “тужних” награвань під час похоронного обряду (в ансамблі з флюорами).

Дубелтові роги (індекс Н.-S. 423.121.22-А).

Ареали поширення. Знаний у Брустуро-Космацькій зоні. Музиканти і майстри: П.Білюків, Ю.Габорак, М.Ілюк. Малорозповсюджений і дуже рідкісний на сьогодні інструмент. Потребує професіоналізму як у виготовленні, так і в грі.

Будова. Його унікальність як типу музичного інструмента проявилася в особливості конструкції, а також його відсутності у всіх існуючих класифікаціях. Виготовляють із суцільного кавалка смереки (стволи з двома однакової товщини гілками (інколи і різної), які розходяться під однаковими кутами) [4]. Обробка деревини така ж як у звичайного рогу. Дві трубки, два канали, два розтруби, один загальний вхід з мундштуком як у трембіти.

Тембр і стрій. Подвійне за силою унісонне звучання, або велика чи нейтральна терція [4].

Практичне застосування. Функціонування уподібнюється звичайному рогу, але гуцули дубелт'овому рогу надають перевагу як магічному інструменту.

Трубка (індекс Н.-S. 423.121.12).

Ареали поширення. На всій території Гуцульщини, але менш популярна у порівнянні з рогом і трембітою. Варіанти назв: трубка, трумбітка, мала трембіта. Виконавець – трумб'етар.

Будова. Коротка пряма дерев'яна труба із смереки з дерев'яним мундштуком. Спосіб виготовлення – подібно дерев'яному рогу. *Довжина* трубки 70-90 см, *діаметр* біля розтрубу 6 см, *діаметр* біля входу 2,2 см, *діаметр* каналу біля розтрубу 4,8 см, при вході 0,8 см, *довжина* мундштука (пищика) 4,4-4,8 см [4].

Стрій. Звукоряд – основний тон, октава, квінта, інколи терція натурального обертонового ряду[4].

Практичне застосування. Пастуший сигнальний інструмент; обрядовий – під час “мішання” (перший весняний вигін тварин) та “полонинського ходу” (урочиста церемонія-хід пастухів на полонину).

Трембіта (індекс Н.-S. 423.121.12).

Ареали поширення. Популярний і улюблений традиційний інструмент на всій території Гуцульщини. На Закарпатті, Чорній і Білій Тисі – традиційна, складена дерев'яна і пряма жерстяна трембіта. З кінця 30-х рр. ХХ ст. у Закарпатських селах Великий Бичків, Косівська Поляна, Кобилецька Поляна, Луг і в ряді інших сіл пряму складену жерстяну трембіту витісняє вигнута (“кручена”), яка сьогодні отримала популярність на Б.Тисі і майже на всій території Буковинської Гуцульщини. Слово “трембіта” і образ виконавця на ній – своєрідний поетичний символ Карпатського краю і гуцульської культури взагалі [4]. *Типові назви:* трембіта або тримбіта (Галичина, Буковина, буковинсько-гуцульські села в Румунії), трумбіта, трумбета або трумбет (Закарпаття), *Професійні майстри* трембіт та центри їх виготовлення: П.Білюків з с.Шепіт (Косівський р-н); с.Брустури Косівського р-ну; Ю.Кабаль з с.Кваси Рахівського р-ну; села басейну р.Тиси. *Видатні виконавці:* М.Ілюк з прис. Віпче Верховинського р-ну; М.І.Логош (1938 р.н.) з с.Сергії Путильського р-ну; І. Каленич (Буковина; трембітар, трембітанник), С.Дручків, Д.Габорак, М.Ванджурак (Галичина, трембітар, трембітанник), М.Глодян, Ф.Москалюк, І.Ворохта-“Алтин” (Закарпаття, трумбіташ).

Будова. Трембіта має вигляд довгої конусоподібної труби 2,5-4 м завдовжки, без ігрових отворів, сигнал якої чути на 10 км. *Діаметр* розтруба (нижня частина, гуцульською – голосниця) 6-10 см, *товщина* стінок 0,5-0,7 см. Трембіту

виготовляють зі смереки (найкраща – громовиця – дерево, в яке вдарив грім; або “вориння” – дерево, яке вже 10 років чи більше відслужило в ролі загорожі для тварин на високогірних пасовиськах і присадибних ділянках [4]). Спочатку дерево обрубують до потрібного розміру, потім розколюють уздовж, серцевину вишкрібають. Після чого обидві половини склеюють живицею (сосною смолою), герметизуючи березовою корою (берестина, “берест”); “або заклепують деревним клеєм, або тимчасово обв’язують тонким шнурком (Галичина) чи кишкою борсука (Закарпаття)” [4, с.109]. У верхній отвір вставляють дерев’яний мундштук (пищик), який виготовляють із сливи, верби або явора; *довжина* 15 см, *діаметр* 2,5-3 см.

Складена дерев’яна трембіта “має три частини, що вставляються одна в одну подібно до сопілок-флуєрок і денцівок з надставними трубками” [4, с.110]. Мундштук у складеній трембіті – тромбоновий або теноргорна. Сьогодні у концертному ансамблевому та оркестровому виконавстві зустрічаються жерстяні (“бляшані”, інколи помашені алюмінієвою фарбою; “складена трембіта”), металеві розбірні трембіти, які, як і попередні, легше транспортувати.

Вигнута (“кручена”) трембіта. Загальна *довжина* до 4 м, *довжина* всього інструмента 1,5-2 м. Закарпатські “кручені” трембіти довші від буковинських.

Тембр. Традиційна і вигнута (“кручена”) трембіта мають достатньо сильний, яскравий звук. Складена дерев’яна трембіта на повітрі звучить тьмяно.

Стрій. Висота звуків трембіти залежить від сили передування повітря. Трембіта має натуральний звукоряд (сукупність часткових тонів (обертонів – тризвуки, що входять до спектру музичного звука, збагачуючи основний тон), що утворюються на базі основного тону), 12 гармонік, які “видобуваються шляхом зміни напруження губ і характеру атаки звука...звучні лише 9 (від IV до XII обертону)...найбільш активно використовуються VI, VIII, IX, X, XI і XII обертони, причому X – інтонаційно весь час коливається...основний звукоряд трембіти – пентахорд, який споріднений іонійському з субквартою, з можливою заміною великої терції на малу або нейтральну. IV ступінь пентахорду також трохи підвищений, крім цього, виконавець губами може підняти його до лідійського або опустити до чистої” [4, с.113]. *Діапазон* її сягає до трьох октав. Найзручніша тональність для гри As-dur [6].

Практичне застосування. Давній мундштучний сигнальний інструмент горян, засіб комунікації на великій відстані, традиційно звучить лише під відкритим небом. Трембіта виконує важливі *функції*: у давнину дозорці попереджали населення про наближення ворога, небезпеку (напад вовків), стихійні лиха; у пастушому вівчарському побуті повідомляє підпасичів про час полудневого доїння або водопою, увечері – збирає розкидані по горах отари овець, допомагає зорієнтуватися в негоду; сповіщає про весняне свято гуцулів — вихід на полонини (полонинський хід); оголошує про схід сонця влітку, про початок нового року взимку; разом з рогами про наближення колядників; повідомляє про чийось смерть, супроводжує похоронний обряд і його завершує. Репертуар: вівчарські наспіви; награвання-сигнали; сигнальні мелодії; колядницький наспів; полонинський “плес”; імпровізаційні наспіви як для себе, так і для змагання на кращий наспів, полонинки – програмні награвання-імпровізації про сонце, полонину, вівці, співанки (Брустуро-Космацька зона); особисті награвання; похоронні заклики, мелодії при виносі труни з хати, при русі на цвинтар і на самому цвинтарі, “веселої” на початку поминок. Можна почути і гру трембіт в ансамблі (2-4 інструменти): “одна-дві трембіти ведуть більш розвинену

мелодичну партію, а інші – підкреслюють основні її опорні тони, створюють каркас для мелодії. Друга або третя партії можуть “басувати”, тобто обмежуватися окремими довгими звуками” [4, с.114]. Сьогодні багато традиційних награвань втрачено через втрату первісної функції. Поширеними стали музика для слухання, ліричні імпровізації. Зрідка трембіту використовують в оркестровій музиці (як епізодичний інструмент), пісенно-танцювальних ансамблях, під час масових свят, урочистостей, фестивалів, спотивних змагань. У сучасних весільних капелах грають на розбірних металевих трембітах.

Ріг на оленя (індекс Н.-S. 423.121.21-А).

Ареали поширення. Звуковий інструмент (манок) *мисливців* на плямистого оленя (Чорногірський хребет, Прут, верхів'я Б.Черемошу) [4, с.115]. Інші назви: ріг до ваблення.

Будова. Матеріал для виготовлення – великі роги домашнього бика, оленя або (в минулому) тура. Вхідний отвір сточується у вигляді широкої чашечки, що за формою нагадує піалу. Позаяк мундштуків для цього інструмента не робили, але використовують амбушюрний спосіб виконання на ньому, який не є основним. Початкове джерело звука – дуже низький і сильний голос виконавця. У процесі гри потрібно гарчати голосом (“ричати”).

Тембр. Дуже різкі, ревучі, хрипучі глісандуючі звуки нестабільної висоти.

Стрій. Динамічний діапазон – від чутного піанісімо (хрипучого шепоту) до могутнього фортісімо.

Практичне застосування. Для заманювання оленів під час їх “гону” або “риковиска” (шлюбний період у третій декаді вересня). Можна почути сигнали рогу на оленя у програмних творах сучасних композиторів [4].

Корнет, альт, тенор (індекс Н.-S. 423.231–71).

Ареали поширення. *Виконавці:* гуцульський музикант-професіонал, скрипаль, один із найкращих виконавців на корнеті у складі весільної капели Гриценкова (с. Верхній Ясенів Верховинського району) уже покійний Василь Могур (Грималюк).

Будова. Фабричні мідні духові інструменти з конічним каналом із сімейства саксгорнів: корнет, альтгорн і теноргорн.

Практичне застосування. В ансамблях духових інструментів разом з баритонгорном, але без басів. У репертуарі: марші, вальси та ін. танцювальна музика (наприклад, гуцулку, козачок, аркан – під час танцювальних вечорів і весіль (на Марамароському, Подільсько-Буковинському і Покутському межуваннях)). Корнет у якості (ролі) вентиляльної труби, а тенор (“тинар”) відповідно як вентиляльний тромбон нерідко є інструментами весільної капели і “великої музики”. Сьогодні – у поєднанні з трембітами або без них саксгорни супроводжують похоронний обряд (Буковина, Галичина, Закарпаття (на Тисі); виконують твори негуцульського походження, але з використанням локальних інтонацій, мелізматики, кадансів, характерних для традиційної гуцульської музики).

Трубá (індекс Н.-S. 423.233).

Ареали поширення. *Видатні виконавці* (“трумбетори”) на трубі: І.Гавець, В.Могур; сучасні – В.Шварговський (Ч.Черемош), П.Минайлюк-Шкап'юк (Черемош), В.Недоходюк (с.Красноїлля Верховинського р-ну), Д.Букатка (с. Киселиці Путильського р-ну).

Будова. Європейська циліндрична вентиляна труба фабричного виробництва, яка має три вентиля: перший – понижає стрій на тон, другий – на півтону, третій – на півтора тону [4]. Найбільшою популярністю користуються помпові або вентиляні труби в строї В.

Стрій. При всіх закритих вентилях основна тональність “Фа” (на квінтовому обертоні). Робочий діапазон – дві октави [4].

Практичне застосування. Інструмент весільних ансамблів троїстої і великої музики. Функція – вторує першій скрипці.

Тромбон (індекс Н.-S. 423.22; 423.23–71).

Ареали поширення. У 20-30-х рр. ХХ ст. на Гуцульщині був поширений класичний кулісний тромбон. Починаючи з другої половини ХХ ст. його замінив педальний або вентиляний тромбон з кронами. *Видатні виконавці:* віртуоз-тромбоніст, професійний музикант І.Янушевський (с.Зелене Верховинського району, Ч.Черемош; учень В.Могура).

Стрій. Основний тон “Сі-бемоль”; опорний тон, прийнятий серед гуцульських музикантів, – квінта “фа”. Шляхом переміщення і закріплення куліси перестроюють його в “Ре”.

Практичне застосування. Інструмент весільних ансамблів троїстої і великої музики. Функція – вторує трубі, гармонізує її партію, виконує контрапункт, довгі педалі, інколи в середньому регістрі (малдій октаві) віртуозну мелодичну партію.

Кугеканне.

Ареали поширення. *Інші назви:* гоєкання, егоканне.

Будова. Кугеканне – це особливий рід антифонного чоловічого співу відкритим горловим звуком без слів.

Стрій. Вокальні інтонації відповідають трембітній мелодиці, звукоряду і мелодичним зворотам.

Практичне застосування. У пастушому побуті; під час збирання грибів та ягід; у минулому – під час магічного обряду: мелодичні сигнали і горлові награвання (“гра гуком”) за допомогою фонічних складів “ку”, “ге”, “го”, “е”, модуляційних переходів “о-е” [4].

Література

1. Грица С. Народні музичні інструменти / С.Грица // Українська фольклористика ХІХ – початку ХХ століття і музичний фольклор. Нарис. – Київ-Тернопіль: Астон, 2007. – С. 132-142.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А.Гуменюк. — К.: Наукова думка, 1967. – 244 с. – С.23-55.
3. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. [“Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується)], (Надвірна, 10-11 берез., 2000 р.) / упоряд.: Б.-Ю. Янівський, В.Коваль. – Івано-Франківськ-Надвірна, 2000. —С.54—60.
4. Мацієвський І.В. Музичні інструменти гуцулів / Ігор Мацієвський. – Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с. – С. 72-119.

5. Мациевский И. Трёмбита / И.Мациевский // Музыкальная энциклопедия. – Т.5. – С. 596-597.
6. Тимофіїв М. Гуцульські музичні інструменти з обертоновим інтонуванням: тилинка, трёмбита, дрімба / М.Тимофіїв // Фольклористична діяльність Михайла Тимофіїва / Упоряд. Л.Філоненко, О.Німилович. – Вид. 2-е, випр. й доп. – Івано-Франківськ: “Місто НВ”, 2012. – 196 с. – С. 45-48.
7. Хай М. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу / М.Хай // Проблеми етномузикології: збірник наукових праць / Упоряд. О.Мурзина. – К., 1998. – С. 167-179.
8. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. Вид.-во України, 1930. – 290 с.
9. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л.Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с.
10. Шухевич В. Гуцульщина: В 2 ч. – 2-е вид. / В.Шухевич // Репринтне видання 1899-1901. – Верховина: Журн. “Гуцульщина”, 1997. – С. 79-87.
11. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини / Б. Яремко // Етноінструментознавство: Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2003. – С. 7-25.

Тема 23. Бойківські аерофони

1. Мундштучні (амбушюрні) аерофони

Трёмбита (індекс Н.-S. 423.121.12).

Ареали поширення. За висновками доктора мистецтвознавства, професора М.Хая найбільшого *поширення* та популярності трёмбита отримала у Сколівському (с.Тернавка, *майстер* – покійний уже П.М.Павлучкович, 1925 р.н.) та Турківському (с.Бітля, *майстер* – М.С.Михайлик, Л.В.Будза; с.Либохора, *майстер* невідомий) районах Львівської області, Центральна Бойківщина. *Інші назви* – трумбета, “трубета”, “трумбіта”, “труба полонинцка”. Виконавець на трёмбіті – трёмбітар, трёмбітанник. Побачити такі інструменти можна в Турківському музеї “Музична Львівщина”. Серед *виконавців*, зафіксованих М.Хаєм – колишній вівчар-трёмбітар І.С. Михайлик, 1928 р.н. з с.Бітля, лемківський трёмбітар Є.М.Костя з Нового Мізуня (Долинський район).

Будова. Без ігрових отворів, загальна *довжина* близько 3-3,5 м (конусоподібне розширення розтруба (бойк. боркала) займає 1 м); *діаметр* 16-18 см; *технологія виготовлення* – спосіб скріплення довбаних половинок корпусу трёмбіти кільцями (бойк. “обручки”) з сучків або кореня молоді смерічки (гуцульську трёмбіту обвивають березовою чи липовою корою), а тепер дротяними.

Тембр – м’якший, лагідніший, “матовіший”, ніж в гуцульських трёмбіт (різкий, сильний, дещо хрипливий, “похмурий” і навіть “тріскучий” звук).

Стрій – *діапазон* біля 2-х октав, *звукоряд* (*стрій*) натуральний; F(G-A)B-C-d-e↓ (виконавець І.С.Михайлик, 1928 р.н., с.Бітля Турківського р-ну).

Практичне застосування. В основному трембітні *награвання* мають сигнальний характер, які використовуються у пастушому побуті: “До вигону овець”, “До початку (або кінця) роботи”, “На здибанє з дівчиною”. На бойківсько-гуцульському пограниччі зафіксовані випадки використання трембіти у колядуванні.

На сьогодні бойківська трембітарська практика майже цілком втрачена.

Ріг(індекс Н.-S. 423.121.12).

Ареали поширення. На основі аналізу польових досліджень професор М.Хай зазначає, що на Бойківщині побутують три типи рогів: а) великі, з вільхової кори без окремого мундштука (с.Нижнє Висоцьке Турк. р-ну); б) середні, з рогів великих угорських волів – “кайлів” та волів української степової породи (“сивки”); металеві мисливські роги. Окрім того, виявлені малі дерев’яні роги на бойківсько-гуцульському пограниччі під назвою “джоломійка”.

Практичне застосування. Ріг застосовували як пастуший, сигнальний та мисливський інструмент, для відлякування звірів від осель.

В сучасному сільському побуті роги поступово зникають у зв’язку із втратою і зникненням потреби у їхній сигнальній функції.

2. Флейтові аерофони.

Пищавка (сопілка) (індекс Н.-S. 421. 211.12).

Ареали поширення. Локальні назви. Турківський (с.Нижнє Висоцьке, Ісаї, Либохора, Комарники), Сколівський (с.Урич) та Старо-Самбірський (с.Тур’є, Грозьово) р-ни Львівської області. Традиційна народна сопілка (денцівка у гуцулів, у бойків – пищавка (“гайдичка”) та її різновиди: пискур (мала пищавка); гайда, гайдиця (локальні назви середньої та великої пищавки, зокрема, на Турківщині, Львівська область, Центральна і Північна Бойківщина; *майстри*: малі пищавки – Л.І.Грицай з Вишкова (Дол. р-н), пищавки – В.І.Катун з Либохори (Турк. р-н), В.А.Бурак з Грабівця, Х.М.Добрянський з Волосянки, Ю.І.Греб зі Славського (Скол. р-н), середні пищавки – П.С.Лужаниця та І.С.Оленяк із Тур’я (Ст.-Самб. р-н), малі гайди – І.М.Гусак з Ясениці Замкової (Ст.-Самб. р-н), великі пищавки – С.М.Богенчук та М.М.Ярош із Урича (Скол. р-н), гайди-середні пищавки – А.І.Драч з Кальварії⁵. Усі різновиди пищавки мають 5-6 пальцевих отворів, діатонічний звукоряд. Існують інші *локальні назви* пищавки (аналогічна концертній сопілці-примі) у різних субдіалектних зонах регіону: “сопілка”, “сопівка” (загальноприйнята назва, що паралельно використовується із локальними), “пищевка”, “пищівка” (Бойківське Підгір’я), “скоска” (зі зрізаним навскіс губником, с. Тур’є, Ясениця Замкова Старо-Самбірського р-ну), “пищалка” (с.Нижні Ворота Воловецького р-ну), “деревченка” (Ясень Рожнятівського р-ну), “пискур” (Нижнє Висоцьке Турківського р-ну), “півгайдівка” (Ісаї Турківського р-ну), “гайдиця”, “гайдичка” (Довге Дрогобицького р-ну, Либохора Турківського р-ну), “скосок” (Вовче Турківського р-ну). Виконавця називають сопілкар, пищавочник. *Видатні музиканти*: на пищавці – Михайло

⁵ “Так у Польщі й Литві називали місцевості вздовж гір і лісів, які, починаючи з XVII ст., церква закладала як місця масових паломництв (“відпустів”), що імітували “хрестову дорогу” Ісуса. Вони служили місцем масових ярмарків, виступів мандрівних співців, продажу іграшок, сувенірів, музичних інструментів. Найближчою до Бойківщини була “Кальварія” під Добромилом, яка очевидно, і була осередком розповсюдження гайд згадуваних типів по всій території регіону” [3, с.27].

Багринець (1913 р.н., с.Либохора), Юрій Греб (1936 р.н., с.Славське, присілок Згари), Микола Курилишин (1930 р.н., Головецько-Пшанець), Микола Буштин (1921 р.н., с.Нижнє Висоцьке), Василь Катун (1926 р.н., с.Либохора); на гайдиці – Юрко Цибуляк і Стефан Собко (с.Біньова), Михайло Хмелинський (1937 р.н., с.Розлуч), Василь Жиліщич (с.Риків).

Будова. Є 4 типи бойківських свисткових сопілок, з 6-ма грифними отворами (дитячий пискур, пищавка, середня гайдиця), з 5-ма і 6-ма грифними отворами (довга гайда). Найменшим різновидом бойківської пищавки є **пискур** (пискля): *довжина* близько 20-25 см, основні тони – d^2 , es^2 , e^2 . **Пищавка загальнозживана** – найпоширеніша назва бойківської сопілки. Про це зазначають у своїх наукових працях І.Мацієвський [2], М.Хай [4], Б.Яремко [7-10]. *Довжина* 30-42 см, основні тони – a^1 , b^1 , as^1 , *стрій* (один із прикладів⁶): $f-g-a-h-c^1-d^1-e^1$ – с.Нижнє Висоцьке Турк.р-нуж; *робочий діапазон* 1,5 октави. Ігрові отвори – дірки, воронки. **Середня “гайдиця”** – *довжина* 45-57,5 см, основні тони – f , as . **Довга “гайда” (гойда)** – *довжина* 65,5-80 см, вівчарський (чоловічий) свистковий духовий інструмент, з 5-6 грифними отворами, основні тони – H , A ; одночасне поєднання гри з власним голосом, *діапазон* – до 1 октави [10].

На Бойківщині дослідниками виявлено інструменти родини флейтових, що мають назву “гайда”. Зокрема, **гайда-велика пищавка**: корпус нелакований, отвори випалені розпеченим дротом, *довжина* 65 см, діаметр 2,5 см., *діапазон* $d-d^1(e^1)$, 6 отворів (3 верхні – ігрові, з нижні – акустичні, резонуючі), *стрій* (один із прикладів): $d-e-fis-g-a-h-c^1$ – с.Урич Сколівського р-ну; матеріал – дерево (калина, бузина). **Гайда-середня пищавка “кальварійська”**: покрита червоним лаком (рідше – чорним) або не лакували (обробляли в овечому молоці), зроблена на токарному станку, *довжина* 50-60 см, діаметр 2 см; 3,5, *діапазон*: $g-h^1$; $a-h^1$; $as-c^2(d^2)$, 6 отворів, *стрій* (один із прикладів): $as-b-c^1-des^1-es^1-f^1-g^1$ – с.Тур’є Ст.-Самб. р-ну; на нижньому кінці (нижній кінець може бути конусоподібно завужений склепуванням) – 2-3 рухомі декоративні кільця, які мають локальну назву головки (Волосянка Скол. р-ну), *матеріал* – дерево (груша – попередньо намочена в овечому молоці; слива, вишня, явір), алюмінієва трубка або кольоровий метал; *тембр* – басистий соковитий звук. **Гайда-мала пищавка** (“кальварійська” й роботи місцевих майстрів; інші назви – “гайдиця”, “гайдичка”, “сопівка”): зроблена на токарному станку, отвори – свердлом (“кальварійські” і саморобні) і випалюванням (саморобні); різьба по дереву; лаковані (“кальварійські”, саморобні – лише зрідка), *довжина* 40-45 см, діаметр 1,8-2 см, *діапазон*: $e^1-g^2(a^2)$; c^1-g^2 , 6 отворів або 6 отворів + 1 знизу (під великий палець), *стрій* (один із прикладів): $as^1-b^1-c^2-des^2-es^2-f^2-g^2(as^2)$ – с.Тур’є Ст.-Самб. р-ну; *матеріал* – дерево; у нижньому кінці вставлено точений дерев’яний розтруб.

Стрій. Прямими діатонічними звукорядами пищавок є цілотнова (шестиступенева) гама [6, с. 94].

Практичне застосування. Пискур та пищавку використовують у пастушому побуті (пастуші награвання), “хатньому” музикуванні, грі “для себе”, “для слухання” (пісенно-танцювальні імпровізації); на пищавці виконували коломийки “для слухання” та співанки-коломийки як супровід індивідуального співу жінок чи

⁶ Різновиди строїв пищавок представлені у працях М.Хая [3-6].

чоловіків на вечорницях, недільних вечірніх забавах молоді, весіллях, хрестинах та іменинах, на сінокосах; на гайдиці грали на полонинах, вечорницях, хрестинах, іменинах; гайда-середня пищавка “кальварійська” в ансамблі, грі “для себе”, танцювально-пісенних композиціях, коломийках, “хатньому” музикуванні, пастуших награваннях; на гайді грали чоловіки (“діди”) середнього і похилого віку коломийкові наспіви на полонинах, у домашньому музикуванні. Сьогодні гайдиця і гайда функціонують у живій традиції на західній частині Бойківщини (Турківщина), у пам’яті носіїв традиції – у центральній (Сколівщина) і східній (Міжгір’я) частинах Бойківщини.

Свирівка (індекс Н.-S. 421.111.12).

Ареали поширення. Локальні назви. Вважається, що попередником фрільки була *флюяра* — тенорова флейта (довжина 60-70 см, **на бойк. свирівка**). За дослідженнями Г.В.Дем’яна свирівка побутує майже у всіх селах бойківсько-гуцульського пограниччя. Професором М.Хаєм було виявлено аналогічний зразок в с.Лолин Долинського р-ну під назвою “скосівка”. Інші *локальні назви*: сопілка, пищавка (Ясень Рожн. р-ну), свирівка (Перегінське Рожн. р-ну), скосівка (Лолин Дол. р-ну).

Будова. Безсвисткова відкрита народна флейта, має ігрові отвори (дірки, воронки), вхідний отвір (губник), *матеріал* – дерево (ліщина), метал (мідь, алюміній, бронза), *стрій*: $c^2-(d^2-e^2)$, $c^1-d^1-e^1-f^1-g^1-a^1-b^1$ – скосівка (свирівка).

Практичне застосування. Використовують як пастуший інструмент (пастуші награвання), виконують на скосівці лісорубські награвання (бойк. “Лісова”), гру “для себе”.

“Весняна скосівка” (індекс Н.-S. 421.111.11).

Ареали поширення. Локальні назви. Найпростішою і найдавнішою є **теленка** або **тилінка** (бойк. назва “весняна скосівка”) — інструмент карпатських вівчарів, **побутування** – бойківсько-гуцульське пограниччя. Інші *локальні назви*: тилинка, теленка (вся територія), “верболозка” (с.Грозьово Ст.-Самб. р-ну), “пищівка” (Слобода Рівнянська Рожн. р-ну), “весняна скосівка” (Слобода Рівнянська Рожн. р-ну).

Будова. Повздовжня, безсвисткова чи свисткова, бездіркова, одноцівкова флейта зі зрізаним навскіс отвором “губником”; або відкрита; або закрита; *матеріал* – дерево, метал (алюміній); бузина, липова чи вербова кора (ранньою весною) для виготовлення “весняних скосівок” як музичних іграшок.

Практичне застосування. Використовують як пастуший інструмент (пастуші награвання) для виконання полонинських, “вандрівницьких” (на дорогу), танцювальних награвань.

3. Язичкові аерофони.

Джоломійка (індекс Н.-S. 422.211.2).

Ареали поширення. Локальні назви. Зафіксований дослідником Г.В.Дем’яном у 1918 р. в с.Ясень Рожн. р-ну. Професором М.Хаєм зібрані відомості про побутування джоломійки і в інших пограничних селах цього району: Перегінську, Липовці, Небилові, Сливках.

Будова. Довжина 20-25 см, 5-6 отворів, *матеріал* – дерево, одинарна як у кларнета тростина, випнутий догори розтруб із рога вола чи корови на кінці, пищик – з бузини (бойк. “бзина”).

Література

1. Булик З.В., Дем’ян Г.В. Народні музичні інструменти / З.В.Булик, Г.В.Дем’ян // Бойківщина. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 265-269.
2. Мацієвський І. Музичні інструменти бойківської діаспори на нижньому Придніпров’ї / І.Мацієвський // Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки / І.Мацієвський. – Тернопіль: Астон, 2002. – 172 с. – С. 156-164.
3. Хай М. Музика Бойківщини / М.Хай. – К.: Родовід, 2002. – 303 с. – С. 26-34.
4. Хай М. Музичні інструменти бойків / М.Хай // Народна творчість та етнографія. – 1988. – № 5. – С. 21-29.
5. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / М.Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 545 с. – С. 120-126, 129, 131.
6. Хай М. Стрій та звукоряди бойківських народних музичних інструментів як консерванти і деконсерванти інструментального стилю / М.Хай // Традиційна народна музична культура Бойківщини: Тези доповідей науково-практичної конференції. – Турка, 1992. – С. 14-16.
7. Яремко Б. Бойківські сопілки: спроба типологізації / Б.Яремко // Літопис Бойківщини. – ЗСА – Канада – Україна, 2001. – Число 1/61 (72). – С. 60-63.
8. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика: Навчальний посібник / Б.Яремко. – Львів: Сполом, 1998. – 128 с.
9. Яремко Б. Етноінструментознавство: навчальний посібник / Б.Яремко. – Рівне: РДГУ, 2003. – 188 с. – С. 26-36; 88-100.
10. Яремко Б. Карпатські традиційні сопілкові інструменти / Б.Яремко // Традиція і сучасне в українській культурі: Тези доп. Міжнародної наук.-практ. конф., присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича. – Харків: НТУ “ХПІ”, 2002. – С. 76-77.

Науково-методичне видання
ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”
Інститут мистецтв
Кафедра народних інструментів і музичного фольклору

Пасічняк Лілія Михайлівна

ЕТНОІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВО

Робоча навчальна програма та методичні рекомендації
до дисципліни “Етноінструментознавство” для студентів
вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації
напряму підготовки “Музичне мистецтво”
(спеціалізації “Музичний фольклор”) ОКР “бакалавр”

Комп’ютерний набір автора

Видавництво „Нова Зоря“ м. Івано-Франківськ, пл. А. Міцкевича, 5
тел./факс (03422) 552-445; тел. 254-49 e-mail: nz@com.if.ua
www.nz.com.if.ua

Свідоцтво про внесення до Державного Реєстру суб’єкта видавничої справи
серія ДК №402 від 04.04.2001 р.

Підписано до друку 29. 01. 2013. Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 9,87. Зам. №114.
Тираж 100 прим.

Віддруковано у друкарні видавництва „Нова Зоря“.
м. Івано-Франківськ, пл. А. Міцкевича, 5, тел. (03422) 254-49