

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
Факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв імені Валентини
Волошиної
Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки та
хореографії

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**Українські музичні етноінструменти та діалектні відмінності
танцювальних жанрів**

Студентки 2 курсу групи 2ММЗ
Галузі знань 02 Культура і мистецтво
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Нагорної Яни Леонідівни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
професор Завальнюк А. Ф.

Національна шкала	_____	
Кількість балів:	_____	Оцінка: ECTS _____
Голова комісії	_____	
	(підпис)	(ініціали, прізвище)
Члени комісії	_____	
	(підпис)	(ініціали, прізвище)

	(підпис)	(ініціали, прізвище)

	(підпис)	(ініціали, прізвище)

Вінниця – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ЖАНРИ ЕТНОІНСТРУМЕНТІВ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ.....	6
1.1 Українські етноінструменти.....	6
1.2 Жанри етноінструментальної музики.....	25
1.3 Про значення кобзарства у збереженні українських етноінструментів.....	29
РОЗДІЛ ІІ. НАУКОВЕ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ.....	31
2.1 Кобза і дума – унікальні символи української музичної етнокультури.....	31
2.2 Кобзарське середовище як основа збереження та розвитку національного етноінструментального мистецтва.....	35
2.3 Про класичні наукові праці, присвячені українським етноінструментам.....	40
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	55

ВСТУП

Актуальність даної теми полягає в тому, що музично-інструментальна культура українців є надзвичайно цікавою та самобутньою. Питання про її дослідження та вивчення завжди було цікавим та актуальним для вчених, дослідників, митців та просто патріотів України. Особливо гостро стоїть це питання в наш час і є актуальним, як ніколи, коли цією темою зацікавились керівники творчих народних колективів та наукові дослідники національної етноінструментальної культури.

В епохи зародження пісенних естетичних календарних та родинних обрядів звукові пристрої еволюціонували в музичні етноінструменти. Так з'явилися три основних групи музичних етноінструментів: ударні, духові та струнні.

Таким чином зародилась самобутня музично-інструментальна культура, яка збагатила духовне життя людини. Фольклорна пісенна та інструментальна музика впродовж тисячоліть набула високого естетичного та художнього рівня і стала невід'ємною потребою в суспільстві.

На сучасному етапі зростання інтересу до розвитку національних мистецтв етноінструментальна музика стала важливою у вихованні діяльності педагогічних наук. А отже є дуже необхідною і актуальною у вихованні патріотичних почуттів у суспільстві.

Наукове вивчення пісенно-інструментального фольклору розпочалось в Європі лише з кінця XVIII століття, в Україні перші наукові дослідження музичного інструментарію почали з'являтися століттям пізніше. Кінець XIX початок XX століття.

Так першим дослідженням про українські музичні етноінструменти була стаття М. Лисенка «Народні музичні інструменти на Україні» надрукована на сторінках Львівського журналу “Зоря” (1894 р.). В ній Лисенко дав характеристику й цінні вказівки про історичний розвиток гуслів, ліри, кобзи-бандури, торбана, цимбал. Цінною роботою М. Лисенка

була «Характеристика музичних особливостей малоруських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересем», яка була опублікована в 1877 р. В цій роботі і вперше на Україні було подано науковий аналіз методики, ритміки, гармонії і ладових особливостей українських народних пісень та дум.

Пізніше до проблеми українських народних інструментів звернувся видатний етномузиколог Ф. Колесса, у своїх працях про думи, а також у своїй статті «Українські народні музичні інструменти», які він написав у 20-х роках. Праця була вперше опублікована в 1970 р.

Грунтовною працею про українські етноінструменти є «Музичні інструменти українського народу» Гната Хоткевича, яка була опублікована в м. Харкові в 1930 р. В цій роботі автор детально описує автентичні народні українські музичні інструменти, подає класифікацію з коментарями регіональних назв і специфіки цих інструментів. Тодішня критика засудила роботу Хоткевича, як націоналістичною, а автор був страчений в 1938 році.

Тема музичних етноінструментів розглядається в роботі М. Грінченка “Вибране”, а також сучасного музикознавця І. Мацієвського. Тому дана тема роботи сучасна і актуальна.

Об’єкт: народна етноінструментальна музична творчість.

Предмет: жанри музичних етноінструментів та етноінструментальної музики та їх діалектні особливості.

Мета дослідження:

1. Розглянути назви етноінструментів та їх діалектичні назви.
2. Дослідити жанри етноінструментальної музики та їх діалектні різновиди, специфіку засобів музичної виразності, походження та історію їх розвитку.
3. Висвітлити українську бандуру, як унікальне явище у світовій інструментальній творчості.

Завдання дослідження:

1. Висвітлити еволюційний період розвитку музичних етноінструментів.

2. Розкрити специфіку діалектичних назв етноінструментів та відповідних видів етноінструментальної музики.

3. Висвітлити еволюційні видозміни від кобзи до бандури.

Наукова новизна полягає в тому, що жанри та назви музичних інструментів розглядаються за територіальними та діалектними ознаками. Особливим розмаїттям назв характерні західні регіони України, про що йдеться в першому розділі роботи.

Апробація та впровадження результатів

Основні положення та результати дипломного дослідження обговорених на засіданнях кафедр та звітних наукових конференціях студентів Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського у 2017-2018 роках.

Магістерські роботи: Нагорна Я.Л. Стаття «Кобзарська творчість – основа української інструментальної етнокультури». Збірник наукових праць «Актуальні проблеми музичної освіти та виховання» / ВДПУ ім. М. Коцюбинського, ред. Н.Г.Мозгальова, О.Ю.Теплова. – Вінниця 2019р.: ФОП – Випуск 5. – 165 с.

Стаття «Жанри української етноінструментальної музики». Всеукраїнська науково-практична конференція «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку». Вінниця 2019р.

Структура та обсяг роботи. Робота складається з двох розділів. Загальних висновків, списку використаних джерел. Повний обсяг роботи 58 сторінок, з них 54 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ I. Жанри етноінструментів та етноінструментальної музики

1.1 Українські етноінструменти

Музичні етноінструменти вважаються найдавнішими пам'ятками прадавньої культури. Їх попередниками були, так звані, звукові пристрої взяті людьми з навколишньої природи. Це були різноманітні дерев'яні труби, дудки, роги, а пізніше трембіти та інші. За допомогою яких наші предки передавали звукову інформацію на відстані, закликаючи до урочистих календарних обрядів, до початку обробляння землі, до інших масових подій.

Ударні етноінструменти. Перш за все слід зазначити, що взагалі перший найдавніший відомий ударний інструмент походить саме з території України. Він знайдений на палеолітичній стоянці біля села Межиріч Канівського району Черкаської області і датується XIII тисячоліттям до н.е. Це прикрашений візерунками череп мамута, що, поряд з іншими музичними інструментами, знайдений в одному з жител мисливців того часу.

Розглянемо детальніше українські музичні етноінструменти, що входять у групу ударних.

Барабан – загальна назва для ряду ударних музичних інструментів групи мембрафонів, що складається зі шкіри (пергаменту, пластику, нейлону), натягнутої на резонатор. На барабані грають паличками або руками. В Україні барабан (центрально-українське – «бухало», бойківське – «бубон», «бубент», гуцульське – «бубонь») – великий (у Карпатах) та малий (на решті території) різновиди двомембранного барабана, на якому в західноукраїнському регіоні грають довбешкою («гавкою») по мембрані та металевим прутиком по тарілці, а в центрально-північних – меншою неприкріпленою по більшій, закріпленій на корпусі самого інструмента тарілкою по більшій – прикріпленій.

Тулумбас – туркменський, турецький, іранський, російський, український ударний інструмент з родини мембранофонів. У XVII-XVIII ст. козаки Запорізької Січі застосовували тулумбас як сигнальний інструмент. У поході невеликий тулумбас прив'язували до сідла, звук видобували рукояткою канчука. Тулумбаси були різних розмірів. У найбільші з них били одночасно вісім чоловік. Їх називали ще набатом і тримали і тримали лише в Запорізькій Січі. Є свідчення, що гучні, як гарматні постріли, поодинокі звуки набату разом з гулом тулумбасів та пронизливою тріскотною бубнів сіяли паніку у ворожому війську. В народі цей інструмент значного поширення не набув. На сході тулумбас служив царським подарунком, наприклад китайські імператори дарували тулумбас своїм васалам у знак особливої милості.

Ложки дерев'яні – звичайні селянські супові ложки. Щоб вони звучали голосніше, використовують тверді та «дзвінкі» породи дерев. Звук ложок нагадує звук кастаньєт, але більш відкритий по тембру.

Тріскачки – набір дерев'яних дощечок (двадцять штук), які нанизані на жильну струну й утворюють сухий та різкий звук. На тріскачках вистукують грайливі ритмічні фігури.

Накри – невеликі глиняні горщики з натягнутою на них шкірою. Вони були введені В. В. Андрєєвим, але зараз вони майже не застосовуються. Їхнє місце зайняли литаври.

Рубель – дошка з нарізаними поперек зубцями. Грають на рублі твердою палицею, утворюючи сухий, іскристий потік звуків. Уживається рубель у п'єсах жартівливого, скерцозного характеру.

Деркач, також відомий як «Вертушка» – народний шумовий інструмент, звук видобувається засобом обертання.

Коробочка – ударний інструмент родини ідофонів, брусок із дзвінких порід деревини розміром 11×8×5 см, з глибокою видовбаною щілиною. Звук сильний, клацальний, видобувається дерев'яними паличками.

Найпоширенішим ударним етноінструментом у народній музиці є БУБОН (решітка). Легкий дерев'яний обідок, обтягнутий з одного боку шкірою – це найпростіша конструкція бубна, що був відомий на Україні ще за часів Київської Русі. Пізніше бубон став виглядати так: дерев'яний обруч діаметром близько 50 см, на якому закріплювались мембрана зі шкіри. В обручі робили прорізи, куди вмонтовували маленькі дзвіночки, металеві пластинки – брязкальця. Сучасні матеріали, металеві дзвіночки, тарілочки, гарне оздоблення змінили вигляд бубна, що завжди супроводжував танцювальну музику, входив до складу полкової музики війська Запорізького. Серед виконавців-бубністів на Україні добре відоме ім'я Павла Дубровенка, який грав у квартеті цимбалістів у державному українському народному хорі. Талановитий народний виконавець на бубні не тільки відбивав ритм, мелодії, а й прикрашав їх виклад то несподіваним, але доречним акцентом, то дзвіночками бубна, то ударом ліктя по колу натягнутої шкіри.

На Запорізькій Січі набули великого поширення тулумбаси – металеві, часто мідні, казани, затягнуті шкіряною мембраною, по якій вдарили дерев'яним молотком.

У XVII ст. старовинні бубни перетворилися у барабани, литаври і бубон з бубонцями. Народні ударні інструменти в оркестрі замінюються на трикутник, кастаньєти, бубон, коробочку, тарілки, малий барабан, з певною висотою дзвіночки, литаври, ксилофон. Музична культура України, як і її загальна культура розвивалася під впливом музичних культур сусідніх країн. Саме тому в музично-виконавській практиці України і сьогодні зустрічаються такі народні музичні інструменти, які вважаються характерними для інших країн, наприклад Росії. Такими інструментами є ложки дерев'яні, накри, рубель. У народній музиці, що супроводжувала ігри, весілля, календарні, релігійні свята та обряди, широко використовувалися такі предмети побутового вжитку, як ложки, рубель з

качалкою. Можна зустріти народні кастаньєти, зроблені з двох дерев'яних спарених ложок. На них музикант відбиває різноманітні ритмічні малюнки, імітує цокіт кінських копит.

Із західних областей України в інші регіони країни прийшов екзотичний ударний інструмент, що за специфічне забарвлення звуку зветься БУГАЙ, або БЕРБЕНИЦЯ. У невеличкій конусоподібній діжечці верхній отвір обтягнутою шкірою. До неї в центрі прикріплено пучок конячого волосся. Музикант зволоженими у квасі руками сіпає за волосся і видовбує найбільш стійкі звуки акорду.

Дзвіночок великих розмірів – це дзвін. Громадські функції цього музичного інструмента, що з'явилися в Україні після запровадження християнства і в зв'язку з ним, у давнину, а також за дореволюційної доби в селянському побуті були дуже різні: дзвоном означували час, особливо нічної пори, скликали людей на сполох, на пожар; дзвін давав орієнтацію подорожнім під час хуртовини, іноді звістував про те, що почалися воєнні дії і що військо вирушає в похід, сповіщав про смерть котрогось із членів сільської громади тощо. Дзвони звичайно виготовляють із стопу міді (78 %) та цини (22%), проте іноді й інших матеріалів. Під час розкопів у Києві на місці Десятинної церкви знайдено два дзвони з коринфської міді.

В українських музичних ансамблях іноді брала участь як високий ритмічний дзвінкий інструмент підкова, якій били паличкою. Це прообраз сучасного трикутника в симфонічному оркестрі.

Духові інструменти. Співучий український народ створив також цілий ряд духових інструментів: сопілку (денцівку, зубівку, флюяру), трембіту, ріг, сурму, трубу, волинку. Найулюбленішою була сопілка – інструмент, виготовлений із калинової гілки, бузини, ліщини, очерету та ін. довжина її сягала 30-40 см, у нижньому кінці просверлювали 5-6 дірочок. У західних регіонах побутували різновиди сопілки - денцівка, дводенцівка, флюяра, а також трембіта – довга (до 3 м) конічна дерев'яна труба без

отворів. діаметр її поступово збільшувався від 25 до 60 см, утворюючи розтруб (голосницю). Така конструкція надавала трембіті потужного звучання. У козацьких полках бойовий запал підіймала сурма – дерев'яна трубка із 7-ма дірочками і розтрубом у нижній частині. Старовинним народним інструментом була волинка (коза, дуда), що виготовлялася із овечої чи козячої шкіри, трубок, клапанів, вставлених у міх.

З моменту свого виникнення духові народні інструменти не зазнали великих змін. Народні духові інструменти являють собою пусті трубки виготовлені з дерева або кори. Звук в них утворювався завдяки коливання повітря в самій трубці. Коливання досягається за допомогою губ або спеціальним приладом – язичком.

Волинка. Дуда, коза, баран, міх – все це назви одного і того самого народного музичного інструмента, що відомий багатьом народам світу. Найбільш розповсюджена його назва – волинка. Вона виготовляється з вичиненої шкіри кози, або теляти. З цієї шкіри роблять суцільний міх, який служить резервуаром повітря. В один з отворів міха вставляють трубку, через яку музикант вдуває повітря. Друга трубка – ігрова. У ній, крім пищиків, є 6 отворів для зміни висоти звуку. Третя трубка з басовим пищиком забезпечує бурдонний (постійний) звук. Наповнивши міх повітрям, музикант натискує на нього ліктем і посиляє повітря в ігрову та бурдонну трубку, викликаючи верескливе звучання пищиків. Волинка дійшли до нас із давніх часів. Гнали на них переважно пастухи. У стародавньому Римі волинка звучала в театрі і військовому оркестрі. У Франції XVIII століття на ній віртуозно гнали професійні музиканти. В Шотландії ансамбль волинщиків й у наш час супроводжує урочисті паради. В Україні цей інструмент входив до складу оркестру війська Запорізького, а тепер звучить переважно у західноукраїнських областях. Виготовляючи волинку, гуцульські майстри прикрашають її різьбленням, скульптурною голівкою кози.

Жалійка – дерев'яна дудка. У її кінець вставляється пищик. У верхній частині має 6-9 отворів для підсилення звучання. На кінець трубки надівається розтруб, що виготовляється з коров'ячого рогу або берести. Жалійка має різкий, голосний, гугнявий звук. Інструмент використовується в п'єсах награвального, танцювального характеру.

Сопілка – один з найбільш розповсюджених у музичному побуті України інструмент відомий з княжих часів. З глибини тисячоліть дійшов він до нас із багатьма назвами: сопілка, денцівка (український народний інструмент, схожий на сопілку, але відрізняється від неї призматичною формою та косим зрізом губника), флюяра, зубівка, теленка... За кожною назвою криється принципова конструктивна відмінність, нові специфічні прийоми видобування звуку. Виготовляли сопілки з верби, клена, калини, смереки, груші, бузини. Довжина сопілок сягала 30-40 см, у нижньому кінці просвердлювали 5-6 дірочок. На Гуцульщині така сопілка зветься денцівкою. Звук у неї соковитий, насичений.

Флюяра (довжина її 60 см) – різновид сопілки, обидва кінці у неї відкриті, видобувати звук на ній важко. Сріблясто-витончена мелодія флюяри відповідає мальовничій природі Карпатських гір. Крім звичайної флюяри є ще мала флюяра, для якої використовують терміни фрілька або зубівка. Виконавці супроводжують свою гру гудінням яке створює в бурдонний фон. В центральній Україні серед різновидів сопілки, як вже було зазначено вище, є текленка (чи теленка або тилинка) – український народний інструмент виготовлений з бузини чи верби, що має відкриту трубку (обидва кінці відкриті) без ігрових отворів. Розповсюджується в сільському побуті.

У залежності від сировини, з якої виготовлений інструмент, кожна сопілка має своє відповідне звучання – пронизливе, густе, оксамитове, інколи сопілка скиглить сумним, тужливим голосом.

Сурми. Численні літературні джерела донесли до нас відомості про побутування у військовій музиці українського козацтва дерев'яної конусоподібної трубки, що звалася сурмою або козацькою трубою. На жаль, тогочасний інструмент не зберігся. Не маючи точних відомостей про будову старовинної сурми, дослідники роблять припущення, що існували два різновиди цього інструмента. Перший – з мундштуком, пальцевих створів, другий – з тростинкою (пищиком) і пальцевими створами. Сучасні українські майстри надають перевагу другому різновиду. На його основі виготовляють сурми різних розмірів. Відомі імена майстрів: В. Зуляк, О. Шльончик, Л. Деменчук, А. Заярузний. Сьогодні сурми відроджуються в українській музиці як оркестровий інструмент.

Шоломія – це гобоєподібний інструмент, певно, різновид сурими. Він був досить поширений в Україні та згадувався поряд з трубами на місці сурми. Сама ж назва цього інструмента прийшла в Україну із заходу походить від німецького “шаламей”, яке своєю чергою походить від латинського слова “salamus”, що означає очерет.

Трембіта, ріжки. У музичному побуті мешканців Карпат нерідко можна зустріти овіяний легендами екзотичний інструмент, який здавна був супутником гуцулів. Це трембіта, народний духовий дульцевий музичний інструмент, рід дерев'яної труби, обгорнутий березовою корою без вентилів і клапанів. довжина до 3 м, діаметр (30 мм) збільшується у розтрубі; у вузький кінець трилобіти вставляється рогове або металеве дульце (пищик). Висота звукового ряду трембіти залежить від її величини. мелодію виконують переважно у верхньому регістрі. У старовину трембіта була сигнальним інструментом. Кілька дозорців, які розміщувалися на вершинах гір, сигналом трембіти передавали звістку про наближення ворога. У наш час сигналом трембіти повідомляють про приїзд артистів гірське село, початок весілля чи іншого урочистого свята. З давніх часів збереглася традиція звуками трембіт сповіщати про перший

вихід худоби на гірські пасовиська. Іноді трембітарі подають сумну звістку про смерть когось із гірських жителів. Зовні трембіта – дерев'яна конусоподібна трубка довжиною два-три метри. Виготовляють її так: зрізають прямий стовбур смереки, обслуговують, надаючи погрібної форми інструмента. Потім розколюють її уздовж на два-три частини і виймають серцевину. Утворені тонкий стінки складають у герметично обгортають березовою корою, попередньо вставивши у тонкий отвір трембіти мундштук. На волинському Поліссі можна зустріти вкорочену трембіту, один-два метри довжиною. Інколи функції трембіти виконує дерев'яний гуцульський ріг. Та найдавнішими з подібних інструментів вважаються натуральні роги тварин, що тисячоліттями використовувалися як сигнальні інструменти, а пізніше були пристосовані для задоволення естетичних потреб. Часом гру трембіти включають до оркестрів.

Струнні етноінструменти. Поділяються на три групи: струнно-щипкові, (ця група є найдавнішою), струнно-ударні та струнно-смичкові. Струнно-смичкові з'явилися найпізніше.

До струнно-щипкових інструментів належать гуслі, кобза, бандура, торбан.

Кобза. Назва інструменту має кілька тлумачень. Ось вони:

1. український лютнеподібний струнний щипковий музичний інструмент, в якому струни розташовані як на грифі, так і на корпусі (приструнки);
2. український варіант російської 4- струнної домри (без приструнків);
3. український варіант шести або семиструнної гітари;
4. назва волинки на Поліссі, а також в Білорусії та в Польщі.

На кобзі грають, притискаючи пальцями струни на грифі в поєднанні з щитком відкритих струн на корпусі. [27, с 56]

Існування кобзи як народного щипковий інструменту в Україні простежується за документами XVIII століття. Одне з найдавніших свідчить про існування кобзи України Датований 1584 роком.

Уявлення про первісну кобзу дають стародавні картини про козака Мамая (інструмент лютнеподібної форми). Кобза існувала в Україні ще XV-XVI століттях, належала до типу лютневих інструментів, що здавна побудували на Заході. В літературних джерелах вона звалася бандурою, на латинській манір. Згодом Кобза вийшла з ужитку, на зміну їй прийшла більше удосконалений гібрид барокової літні з кобзою торбан та старосвітська бандура. Орнологічну відмінність цих інструментів досить важко зрозуміти.

Великого поширення кобза була серед українського козацтва. На ній грали мандрівні кобзарі, які виконували народні пісні різних жанрів – історичні, ліричні, побутові, думи, псалми тощо.

Ще в XV ст. українських кобзарів запрошували до королівського двору Польщі, а у XVIII-XIX ст. – до російського імператорського двору.

Найвидатніші давні кобзарі – Білоградський, Нижевич, Любисток, Розум, (XVIII ст.), А. Шут (XIX ст.), О.Вересай (XIX ст.) та ін.

У певних колах і понині вважають, що кобза у давні часи зникла з музичного побуту України, а її назва ототожнилася з іншим музичним інструментом - бандурою. Така теза народилася у зв'язку з незадовільним станом інструментознавства в XIX-XX ст. Незважаючи на детальний опис М. В. Лисенком бандури О. Вересая, плутанину у її класифікації викликало існування кількох коротеньких струн – “приструнків”, яких за переконаннями дослідників на кобзі не повинно бути. А коментарі щодо способу гри «...лівою рукою граючий охоплює гриф, притискаючи великі струни... супровід мелодії відбувається головним чином на довгих струнах (на грифі), граючий по мірі потреби то понижує звук, подовжує чи

скорочує струни, притискаючи їх до грифа на тій чи іншій висоті. Малих струм кобзар не при притискує», вважалися “рудиментами зниклої кобзи”.

У 1970-ті відбулася спроба виготовлення “нової” кобзи. В майстерні Василя Зуляка Мельнице-Подільського комбінату Борщівського району Тернопільської області виготовляли 6-струнний інструмент домброво-гітарного взірця, який було введено в оркестри українських народних інструментів.

1978 року викладач класу гітари Київської консерваторії Я. Пухальський звернув увагу на недоречність таких тверджень. Не переймаючись існуючими бандурними стереотипами, він визнав, що: «... шість струн (на грифі) не належать до басових струн бандури і можуть виконувати повноцінну самостійну функцію... якщо зробити виконавський аналіз можливостей гри на грифі вересаєвого інструмента та існуючих шести приструнків, то порівняння буде не на користь останніх».

Останньою крапкою у поверненні української кобзи з небуття була її реконструкція майстром М. Будником та виконавцем цього музичного проекту В. Кушпетом – гри та співу. Практичний аналіз усіх творів записаних М. В. Лисенком довів, що за усіма характеристиками (конструкцією, строем, та способом гри) цей музичний інструмент – зразок лютнеподібної кобзи, а Остап Вересай, Таки, – останній кобзар (за словами О. Русова).

Дещо про ладкову кобзу. Перші загадки про використання ладкової кобзи відносяться до спогадів В. Ємця з 20-их років в Чернівцях де автор мав нагоду зустріти ансамбль кобзистів.

Київський домовий майстер М. Лупич зробив ранкову кобзу-бас для Київської капели бандуристів 1936 р. Аналогічні інструменти використовувалися в інструментальній групі державного українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки.

У 1970-80-их сім'ї п'ятиструнних ладкових кобз виготовляли В. Зуляк на Тернопільщині, а також Мельниця-Подільська музична майстерня.

На початку 70-х років в руках окремих бардів, що часом називали себе кобзарями, з'явилися шести-семиструнні інструменти, з гітарним строем які називають акомпануючими кобзами. Подібний інструмент використовував П. Конопленко-Запорожець в Канаді.

У 70-х роках також у Київському оркестрі народних інструментів зазвучали чотиристорунні ладкові кобзи, квінтового строю, що звуться оркестровими. Автор цих інструментів М. Прокопенко.

Бандура. Поняття бандури пов'язують з кількома музичними інструментами:

Вищеописана кобза – старовинний український національний струнно-щипковий музичний інструмент з родини лютневих. Музикант, граючи на кобзі-бандурі, притискує струни на грифі, подібно до лютні, щипком пальців у потрібний момент видобуває звук певної струни.

Бандура – класичний (дії атонічний) та суд сучасний (діатонічний або хроматичний) український національний струнно-щипковий музичний інструмент з родини арф, гусель та псалтиріонів. Музикант, граючи на старосвітській чи сучасній бандурі, не притискує струн на грифі, а, до подібно до арфи, щипком пальців у потрібний момент видобуває звук певної струни.

Оскільки бандура давно вже стала символом, так би мовити, “візитною карткою” України, до слід, на мою думку, зупинитись на цьому інструменті, розглянути його більш детально. Спочатку дещо з історії цього інструменту. Кобза-бандура споріднена з центральноєвропейською пандурою чи мандорою. Всі ці інструменти через середньовічну лютню походять від тюрського копуза та близькосхідного уда. Зображення кобзи-бандури відомі з XII ст.

Ще у XV ст. українських кобзарів запрошували до королівського двору Польщі, а у XVIII-XIX ст. – до російського імператорського двору. Найвидатніші давні кобзарі – Т. Білоградський (відомий лютнист, XVIII ст.), А. Шут (XIX ст.), О. Вересай (XIX ст.) та ін.

На початку XIX ст. старосвітська бандура витіснила кобзу. В різний час бандура мала від 7-9 до 20-30, а то й більше струн, виготовлених із жил; пізніше їх оббивали мідним дротом. Великого поширення бандура набула серед українського козацтва. На бандурах грали мандрівні сліпці-бандуристи, які виконували пісні специфічних жанрів – історичні, думи, псалми, канти тощо.

Діатонічна багатострунна бандура – це музичний інструмент з арфоподібним способом гри. Зразок 1840 (помилково датований 1740) року знаходиться у Санкт-Петербурзькій консерваторії під назвою “бандура Недбайла”

Походження назви бандури – з лат латинської (Пандура) через старопольську (Barduny, т.е. Лютня). [28, с 481]

В 17-му сторіччі кобза була популярна в Україні, а з початку XVIII ст. мода на неї прийшла також у аристократичні кола Росії. Саме з метою відмежуватися від “холопської” назви “кобза” у панському середовищі і почали називати її шляхетною та модною західною назвою “бандора” латинський манір. Така назва зафіксована в багатьох польських джерелах XVII-го сторіччя, та у царському наказі 1738 року про заснування музичного навчального закладу м.Глухові. “В польських словниках та описах інструментів бандура тлумачиться як козацька лютня” (О. Фамінцин). Про те, що по містах грають на бандурах, “а селяни... на кобзе”, пояснюючи у дужках, що то “рід бандури” сповіщав 1788 р. О. І. Рігельман. Більшість свідків (Берхгольц, Штелін, Беллерман та ін.) сповіщали про бандуру XVIII ст., як “інструмент схожий з лютнею, але менший за розміром та за кількістю струн”, “тільки ручка дещо коротша”,

“ тон абсолютно схожий з тоном лютні”. Отже, мова велася саме про “ козацьку лютню” – кобзу. Та поруч існували справжній бандури “20 і більше струн... на останніх (багатострунних бандурах) не усі струни натягаються уздовж грифа, половина – на самому корпусі” (О. Фамінцин).

Отже, на початку XIX ст., поруч з лютнеподібними існували й багатострунні музичні інструменти, які “українізувавшись”, почали зватися бандурами, виконавці на них - бандуристами.

Порівнюючи бандури Вересаєвою бандурою можна констатувати, що на бандурах основними струнами для гри були коротенькі приструнки, розташовані праворуч від грифу над декою інструменту, а баси на грифі несли другорядну роль. На бандурі О. Вересаєва основні функції у виконанні мелодії та басів закладені у способі гри на грифі (як на гітарі), а шість приструнків виконували додаткову функцію – збільшення діапазону гри в одній позиції (народний спосіб гри, при якому рука не рухається вгору по грифу, а знаходиться в одному місці).

Існує кілька тез щодо походження української бандури. Вірогідно вона еволюційно пов'язана з кобзою, а не з гусями. Давньоруські гуслі мали невелику кількість струн (4-5), на яких грали “бряцаньем”. Такий спосіб гри притаманний балалайці, не зафіксований в Україні. До речі, як не знайдено жодного зразку самих давньоруських гусель. Після об'єднання з Литовським князівством (1321 р.) орієнтація русинських земель була спрямована на західну культуру. Імперська культурологічна асиміляція почалася з кінця XVIII ст., коли багатострунний український музичний інструмент “бандура” вже сформувався і побутував (1740 р.).

Торбан, або теорбан, народний струнний щипковий музичний інструмент (30-40 струн), з родини лютневих, близький до теорби, від якої різниться додатковими приструнками, як на бандурі. Був поширений з першої половини XVIII до початку XX століття в Україні, Польщі у Росії

(Так звана “ панська бандура” зовнішньо походить на торбан, різниться від нього технікою гри.).

Поміж українських торбаністів відомі І. Кошовий Полтави, придворний музикант В. Ржевуського – Г. Відорт, його син Каетан (придворний торбаніст Сангушків) і онук Ф. Відорт, Томаш Пандура, Комарницький, декілька Розумовських, І. Александров, В. Сварог.

Зовнішньо торбан дуже нагадує німецьку лютню-теорбу, тільки з приструнками. Досить вірогідно, що лютня-теорба, яка була завезена італійськими музикантами до Польщі (за О. Фамінциним), потрапила до рук придворних музик українського походження. Вони й оздобили її суто українським винахідом – приструнками. З того часу теорба і набула слов'янського вигляду, ставши польсько- українським торбаном. Відомі зображення так званих “польських” та “українських” торбанів – настільки схожі між собою, що класифікувати їх за етнічною приналежністю зовсім не доцільно.

Причиною розповсюдження цього музичного інструменту по різноетнічних регіонах спільної тоді держави було наслідування польською та українською шляхтою модних світських звичаїв, що існували при королівському дворі. Так, наприклад, існує досить розповсюджена легенда за якою майбутній гетьман І. Мазепа, перебуваючи у молоді роки при дворі польського короля і там оволодівши грою на торбані, зберіг любов до нього протягом усього подальшого життя в Україні. Але торбан Мазепа вірогідно був лютнею, бо торбан з пристроями з'явився вже після смерті Мазепа.

Відродженням інтересу до цього пам'ятника музичної культури потрібно завдячувати О. Русову за опис родоводу торбаністів: Грегора, Каетана, Франца Відортів. Та М. Лисенкові за фіксацію інструменту, прийомів та способів гри на ньому, нотний запис творів. У кінці ХХ ст. відбулася перша невдала спроба реконструкції цього музичного

інструменту М. Будником та А. Пасічником, а слідом і способу гри В. Кушпетом. Врешті вдалося озвучити твори XVIII ст., успадковані від діда останнім музикантом з плеяди Відортів – Францом.

У способах гри на торбані проглядається процес еволюції українського музичного інструментарію (від лютнеподібної кобзи до арфоподібної бандури). На жаль, невідповідність сучасної хореографії її етнографічним першоджерелом не дозволяє довести процес реконструкції до кінця відродити танцювальні рухи («14 фігур козака, між якими були і вприсяди»), які за твердженням Ф. Відорта були обов'язковими під час гри та співу торбаністів. Та навіть озвучення кількох автентичних нотних зразків на відповідному музичному інструменті дозволяє уявити виконавську естетику одного з жанрів світської музичної культури кінця XVII, початку XIX ст. в Україні.

У травні 2006-го в варшавській національній бібліотеці був знайдений манускрипт торбанових пісень Томаша Пандури та його друковане видання 1844-го року (“Ukrainky”).

Гуслі (гусла) – старовинний щипковий музичний інструмент слов'янського походження, у якому струни натягнуті на трикутний дерев'яний резонансний ящик. Виконавець на гусях називається гусярем. Звук на інструменті видобувають, зашпилюючи струни пальцем. Існує три різновиди гуслів:

- крилоподібні або дзвінчасті;
- шоломоподібні або гуслі-псалтир;
- клавіроподібні прямокутний на основі яких М. Фомін створив клавішні (педальні) гуслі, у яких не потрібні струни заглушуються за допомогою спеціального механізму, звук видобувають медіатором.

В оркестрах народних інструментів застосовують Г.-приму (діапазон: e1-h2), гуслі-пікало (e2-h3) та гуслі-бас (E-h).

Наступна група – це струнно-ударні інструменти, тобто інструменти, звук на яких видобувається шляхом удару по струні молоточками, колотушками, плектром і т. д. Ведучи розмову про цю групу інструментів, з перш за все назвати цимбали. Також в деякій мірі до цієї групи можна віднести вищеописані домру та балалайку, оскільки одним зі способів звуковидобування на цих інструментах є удар по струні, чи по струнах плектром, в наші часи – медіатором.

Цимбали – стародавній народний інструмент, що належить до групи струнно-ударних. Складається з дерев'яного корпусу, прямокутної, частіше трапецієвидної форми з натягнутими над ним струнами. Верхня дека виробляється із ялини або смереки, нижня – із явора. Існують наступні різновиди народних цимбал:

- бурдоннові нові бойківські цимбали: розмір деки 35-45 см прямокутної форми, грають стоячи, тримаючи одною лівою рукою;
- гуцульські мелодичні цимбали: розмір деки 60-90 см, грають сидячи або стоячи за наявності спеціального ремня;
- подільські цимбали: розмір деки 50-60 см, подібні до гуцульських за формою деки.

Звук на цимбалах видобувається ударами паличок по струнах (Гуцульщина, Покуття, Тернопільщина, Наддніпрянщина), або гнучким вербовим прутиком (Бойківщина). Репертуар: весільні марші, надобрідні, полечки, гопачки, вальси, козачки, народні фокстро, гуцулки до співання, гуцулки до танцю, коломийки тощо. Зафіксовано використання цимбал у складі народних ансамблів (троїсті музики) на Гуцульщині (грають мелодію), Тернопільщині, Покутті, Наддніпрянщині (грають супровід), Бойківщині (грають бурдоновий супровід). Сучасне виробництво цимбал побутує на Гуцульщині.

Попередниками сучасних цимбалів були інструменти народів Сходу: псалтеріон, самбук, барбітон, цимбалум, цимбаліум, дульці мер, сантур,

сантаор тощо. Найбільшого розповсюдження в Україні цимбали отримали в 17-18 ст. За описами М. Лисенка «здавна колись струни на цимбали натягувались по одній (пізніше по дві, по три). Стрій – діатонічний, далі став хроматичний. Звукоряд – спочатку три октави, далі чотири октави. Грають, вдаряючи по струнах дерев'яними молоточками або колотушками... Вживаються переважно до супроводу других інструментів при танцях: скрипки, баса». Останнє свідчення М. Лисенка вказує про використання символів ансамблевого музикування, так звана “троїста музика”, в західному регіоні – капела. В Україні протягом XVIII-XIX ст. побутувало багато різновидів українських цимбалів з різноманітними строями у різних географічних регіонах України. Стрій “селянських” цимбалів був вперше зафіксований М. Лисенком другій половині XIX століття.

Безпосереднім попередником сучасних концертних цимбалів був інструмент винахідника В. Йожева Шунди. На думку доцента Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка Т. Барана “саме винахід Шунди дав поштовх до використання цимбалів як одного з повноправних концертних музичних інструментів”. Клопітка робота над удосконаленням цього інструмента українські майстрів-конструкторів XX століття В. Зуляка, С. Снігирьова, П. Вонсули, О. Возняка, І. Скліяра, О. Незовибатька створила удосконалений, хроматичний інструмент – українські концертні цимбали та цілу сім'ю цимбалів: цимбали-прима, цимбали-альт, цимбали-бас. Це створило сприятливі передумови для створення однорідних ансамблів цимбалістів впродовж XX століття.

І нарешті, остання група струнних інструментів, що виникла найпізніше, це група струнно-смичкових. До неї належать: гудок, колісна ліра, басоля, коза бас та ін.. І, звісно, ж скрипка.

Гудок – найдавніший триструнний скомороший музичний інструмент з корпусом грушевидної і форми, на якому грали лукоподібним

смичком. Під час гри стоячи корпус упирали до грудей, сидячи – ставили на коліно. Мелодію здебільшого грали на одній струні, дві інші звучали як бурдонні, тобто на постійній висоті. Гудок – найдавніший струнно-смичковий інструмент. Він вважається родоначальником всіх інших інструментів цієї групи.

Колісна ліра – струнний смичковий музичний інструмент, у якому роль смичка виконує колесо. Корпус глибокий, човно або вісімкоподібний. На одній, іноді двох струнах грають мелодію, притискаючи струни клавшами, а дві інші – бурдонні.

Басоля (бас) – український народний смичковий музичний інструмент. За структурою і розмірами нагадує віолончель, має 4 струни, настроєні по квінтах (до великої октави, соль-ре-ля малої октави).

Розрізняють чотириструнну басолю з центральної України і триструнну — з Бойківщини. На них грають переважно смичком (нар. “смиком”), інколи щипком. Використовується як акомпануючий в малих інструментальних ансамблях (троїстих музиках). В Закарпатті зустрічається п'ятиструнна басоля, на якій грають щипком пальців та ударом по струнах спеціальною паличкою – бильцем. Верхня дека виробляється із смереки, ялини або явора, нижня з явора, обичайка з бука. Під струнотримачем інколи вирізався спеціальний отвір, куди вставлялося скельце для особливого забарвлення звуку (зафіксовано на Бойківщині). Розмір інструменту коливається від 50-70 см (Поділля, Полтавщина) до 140-160 см (Закарпаття). Сучасне виробництво зафіксоване на Закарпатті.

Козобас – акумулюючий смичково-щипковий музичний інструмент, створений у 1960-х роках на гуцульській фольклорно-етнографічній основі. Розповідають, що коли гуцульське весілля залишали музиканти, а гості ще хотіли веселитися, вони брали відро, вставляли в нього коромисло і прив'язували дрота до дужки відра верхнього коромисла. Протягуючи

палицею по дроті або ударяючи, грали на цій землі на четветий-сьомий день весілля або під час колядок імітувати звуки кози.

Байкоза – варіант козобаса.

Скрипка в Україні набула поширення з XVII століття і стала народним інструментом, увійшовши в народний ансамбль троїстих музик. Скрипка мала різні назви: реля, віоля, гусла. Відомі українські скрипкові майстри – Т. Підгорний, В. Мочалов та ін.

Деякі музичні інструменти настільки оригінальні та самобутні, що їх неможливо віднести до жодної з груп інструментів – ні до струнної, ні до ударної, ні до духової. Таким інструментом є наприклад, варган.

Варган – щипковий інструмент, який використовується в гуцульському музичному побуті. Невеличка металева підківка зі сталевим язичком посередині притискається до рота. Музикант пальцем защипує язичок, а відповідним придиhamням змінює висоту звуку.

Інструмент також відомий як дримба. Пластинчатий варган виготовляється з дерев (бамбуку), металу з тонким язичком. Язичок прикріплюється посередині дуги. При грі на варгані притискається до зубів, ротова порожнина служить резонатором для звуку, що виникає внаслідок защипування язичка.

Варган – один з найпоширеніших на земній кулі інструментів. Спочатку, в північних народів, варган робили з тростинних, дерев'яних і кістяних пластинок. А нині його роблять з металу. Будова його така: в основі лежить підковуватий залізний скобель, до нього прикріплено міндик, або по-іншому дротик, тобто вібруючий язичок. Коли грають на варгані, інструмент прикладають до зубів. Завдяки зменшенню або збільшенню порожнини рота, що править за резонатор, досягають зміни висоти тону варгана, одержуваної через надання вібрації дотику. Дослідження Беккаті показали, що варган може давати обсяг до двох октав, причому з цих звуків такі бринять більш певно, а решта трохи слабше.

На самому початку XIX століття варган на Заході був дуже поширеним концертним віртуозним інструментом. Існували цілі ансамблі варганів, що виконували великі музичні твори. В Україні виготовлення варганів було зосереджене в руках циган. У народному анекдоті циган кажи про себе: «Мені бити-кувати, варгани робити, на базарь носити».

1.2 Жанри етноінструментальної музики.

Українська етноінструментальна музика надзвичайно багата, цікава та різнобарвна. Вона почала формуватися в епоху зародження естетичної музики, коли вдосконаленні, раніше примітивні музичні інструменти стали використовуватися в народжених ритуалах, обрядах. Саме тоді з'явилися перші зразки етноінструментальної музики. (Ними стали сюжетні танці, якими наші предки зображали домашніх тварин, працю тощо. Наприклад, існували такі танці, як “коваль”, “ жайворонок”, “ гусак” і т.д.)

1. Жанрова класифікація народної інструментальної музики.

В українському етноінструментознавстві існує кілька засад класифікації структури народно-інструментальної музики: структурна (М. Грінченко), соціально-побутова (К. Квітка) та функційна (І. Мацієвський).

Структурна класифікація М. Грінченка – це систематизація жанрів народної інструментальної музики за стилем та інтонаційною структурою самої музики, згідно з якою вона поділяється на:

- нетанцювальну (вільність побудови, імпровізаційність, інтонаційна схильність до давніх стильових пластів інструментальної музики);
- строфічно-танцювальну (композиційна строгість і “квадратність” структури, форми ритмічної побудови, тенденція до подальшої квадратизації, інтонаційного, ритмово- темпового загострення, спрощення та стильового нівелювання фактури).

Класифікація К. В. Квітки – це класифікація народної інструментальної музики насамперед з самими інструментами, ансамблями, сфери загострювання, наприклад: музика сопілкова, лірницька, сільських капел, містечкових ансамблів тощо.

Жанрова систематизація народної інструментальної музики І. Мацієвського ґрунтується на диференціюванні характерних її ознак за формою застосування у різних сферах і явищах народного побуту: пастуша, обрядова-ритуальна, танцювальна, “для себе”, “для слухання”, приурочена до праці, обряду і розваг і т. п.

Найбільш консервативними щодо стилю найархаїчніші жанри української народної інструментальної музики, які за аналогією з вокальними можна було б назвати “астрофічними”:

- сигнальні награвання на трембітах (Гуцульщина, Бойківщина, Лемківщина), пастуших трубах і рогах (Карпати й лісова частина Волині і Полісся);
- пастушій награвання на закритих і відкритих флейтах (Карпати, Полісся, частково Поділля інші регіони України, зокрема, відповідні їм діаспорні традиції Півдня);
- комунікативні “діалоги” на дриббах, трембітах і в рогах (Карпати, Полісся);
- “пастушій” й “хатній” награвання “для себе” і “для слухання” на дриббі, скрипці, сопілці (вся територія);
- думи в супроводі бандури, кобзи (на Лівобережжі), ліри (на всій території України);
- весільні, похоронні, колядницькі та інші ритуально-обрядові награвання на скрипці, флюєрі, дудці-волинці, рогах, трембітах, або цілим ансамблем (у гуцулів), а також на скрипці, рідше рідше ансамблем (в інших регіонах, заселених етнічними українцями). [39, с 231]

Неможливо оминати увагою і народні танці, супроводи до яких були досконалими зразками музичних етноінструментальних композицій. От, наприклад, такий танець, як аркан (гуц,- “арган”, “орган”, “оркан”, західно-подільськ. – “гаркан”) - двочастковий чоловічий так званий “сюжетний” танок з “румунським елементом”, що його називають на Гуцульщині також “опришківським”. Окрім усієї території Гуцульщини поширений на Бойківщині, Покутті, Західному Поділлі деяких районах Галичини. На орієнтальне походження аркана окрім багатой літератури вказують характерні ладотональні особливості (півторасекундові мелодичні ходи, що утворюють самостійний різновид ладу, - так званий “гуцульський мінор”), інтонаційна гострота яких у бойківському та західно-подільському регіональних різновидах помітно пом’якшена.

Гуцулка – одна з численних версій гуцульських двочасткових (2/4) танців (так звана гуцулка “до данцу”) коломийково-козачкової групи. Виконується майже удвічі швидше ніж більш давні гуцульські коломийки (“до співання”, “коло”, “рівна”, “низкий данец”, “високий данец”; “трісунка”, “півторак” та ін.) здебільшого як окрема танцювальна композиція. Вона характеризується співвідношенням давнішого коломийкового мелосу із відносно новими темно-ритмічними й виконавськими елементами. У новіших коломийково- козачкових композиціях гуцулка інколи виконує функцію фінальної частини танку (у бойків, як правило, виконується козак, у гуцулів – гуцулка), із виконавського боку різниця між коломийкою та гуцулкою полягає у використанні у другому з танців змішаних коломийково-козачкових інтонацій.

Козачок (козак) – традиційний український двочастковий танок з приспівками жвавого, веселого імпровізаційного характеру. На відміну від спорідненого із ним переважно сольного гопака, виконується парами. Танці козачкової групи становлять в українській інструментально-

танцювальній традиції Карпат жанрово дуже численну частину. До сюжетних назв давніх гуцульських та бойківських козачкових танків традиційно зараховують “козак”, “гайдук”, “круглєк”, “джуман”, “джурило”, “голуб”, “ходором”, “метанка”, “ковальський” та декілька новіших назв: “козачок”, “тропак”, “тропачок”, “жидок”, “дубельтівка”, “мараморський”. Уже це багатство назв засвідчує розгорнуту мережу внутрішньожанрових різновидів козачка у Карпатах.

Коломийки – традиційний український двочастковий танок з приспівками, поширений, переважно, у зоні українських Карпат та прилеглих до неї регіонах. Позаукраїнські обшири побутування коломийки сягають Словаччини, південних районів Польщі та Угорщини. Усвідомлення коломийки як жанру різні вчені відносять приблизно до XVII ст. Саме тоді уперше були зафіксовані пісні коломийкової структури. Деякі дослідники зараховують коломийку та інші ганки коломийкової структури до “давніх” танців на підставі деяких варіантів їхніх назв: “старовіцька”, “давна”, “стародавна” і т.п. Найавторитетніший знавець українських коломийок В. Гнатюк вважає, однак, що питання генетичної архаїчності коломийки як жанру простежити важко “зادля браку відповідних джерел”.

Найбільшої популярності зажила нині переважно гуцульська і, частково, лемківська та закарпатська коломийка. Бойківська ж цікава тим, що саме вона, найвиразніше зберегла інтонаційну спорідненість із загальноукраїнським мелосом. Бойківські різновиди коломийки активно функціують також у діаспорних етнографічних зонах Півдня України.

“На території Лемківщини переважають тричасткові метри в танцях. Коломийкові танці зустрічалися рідко, або були відсутні зовсім, замінювались старовинним лемківським танком “обертаком” чи “обертасом”, оспіваним у весільних обрядових піснях.

Структура і форма коломийкової імпровізації дає змогу добре поєднувати коломийкові танці із іншими жанрами - ладканками, маршами, козачками.

Народна полька (від чеськ.- риіка - “півкроку”; згідно з іншою версією назва походить від назви “Польща” і поширилася внаслідок інтересу до подій Польського повстання 1830 року) – широко розповсюджений спочатку в Чехії, а згодом і у всій Європі двочастковий народний танок, виконуваний парами. Жвава і проста музична структура та запальні танкові фігури сприяли блискавичному поширенню польки на початку XIX ст. спершу як надзвичайно популярного бального танцю, а відтак народного у багатьох європейських етносів.

Полька набула на українській етнічній території, у тому числі й в регіоні Карпат, рис цілком самостійного жанру традиційної інструментальної культури, який активно співдіє із суміжними жанрами місцевої традиції інструментального музикування.

1.3 Про значення кобзарства у збереженні українських етноінструментів.

В історії культури Русі-України зафіксовано чимало співців-музикантів та музичних інструментів, на яких вони грали. На жаль, на сьогодні точно не відомо, у супроводі якого музичного інструмента виконував свої твори славнозвісний Боян, співець доби Київської Русі. В Україні часів Відродження, Бароко та Просвітництва різні за соціальним статусом люди любили співати й грати на музичних інструментах – кобзах, козацьких лютнях, бандурах, бандурках, торбанах, лірах тощо. Кожна соціальна група мала свої естетичні вподобання, які й відображались у репертуарі та функціональній спрямованості виконавців. У панських маєтках можна було почути співців світської традиції – зокрема, торбаністів. А селами аж до кінця XIX – початку XX ст. мандрували народні співці-музики, які супроводжували свій спів грою на кобзі, бандурі, лірі. Серед

народу їх звали «старцями» або «дідами». Вони століттями виконували особливу духовну місію серед простого люду і створили той унікальний пласт української культури, який ще й сьогодні залишається не до кінця вивченим і розгаданим.

У такому контексті, як воно існувало в Україні протягом XVI-XIX ст., явище народних співців-музикантів не має аналогів у європейській культурі. Можна з упевненістю констатувати, що створене в XVI-XVII ст. народом, який був невід'ємною складовою європейської культури, воно стало унікальним для всього загальноєвропейського культурного середовища.

Однак доля українських старців-музик виявилася складною і трагічною. Сьогодні ми не маємо глибинного уявлення про цей феномен, бо назавжди втрачено більшу частину пам'яток усної кобзарської культури (з одного боку, самі кобзарі тримали всі відомості про себе в таємниці, і спроби українських етнографів записати їх не завжди мали успіх, а з другого – багато матеріалів було знищено або ж свідомо спотворено), забуто імена її носіїв, і можна лише здогадуватися, ким були старці-кобзарі для простого народу. Відмежувавшись до певної міри від усіх відомих літературних образів кобзарів, ми мусимо по-новому глянути на мандрівних співців-музикантів, усвідомити їхню справжню роль та значення для всієї української культури і відвести в ній цьому винятковому явищу гідне місце.

Українські музичні етноінструменти та етноінструментальна музика є яскравою сторінкою історії українського народу. Вони свідчать про його високу матеріальну і духовну культуру. Українські етноінструменти є одним із переконливих доказів про давність походження витоків інструментального музикування наших предків.

В минулому в народній музиці широко побутували такі етноінструменти як гудок — прообраз скрипки, гуслі як основа цимбал, різні

флейтові етноінструменти, знамениті літаври, склики і тулумбаси, які зупиняли завойовників.

Особливою гордістю України є кобза і бандура, з якими тісно пов'язаний український героїчний епос, що є літописом поневоленого кобзарства та боротьби проти поневолення та за незалежність.

РОЗДІЛ II. Наукове вивчення української етноінструментальної творчості

2.1 Кобза і дума – унікальні символи української музичної етнокультури.

Явище співців-музикантів так само, як письменників або художників – пов'язане з органічною необхідністю кожного народу мати своїх власних виразників накопиченого культурного, духовного й інтелектуального досвіду. Однак їхня роль та місце в культурному процесі визначаються певним етнічним середовищем та історичним періодом. Зокрема, на формування співців-музик впливало багато чинників, пов'язаних з історією, релігією, державним устроєм тощо.

В історії культури Русі-України зафіксовано чимало співців-музикантів та музичних інструментів, на яких вони грали. На жаль, на сьогодні точно не відомо, у супроводі якого музичного інструмента виконував свої твори славнозвісний Боян, співець доби Київської Русі. В Україні часів Відродження, Бароко та Просвітництва різні за соціальним статусом люди любили співати й грати на музичних інструментах – кобзах, козацьких лютнях, бандурах, бандурках, торбанах, лірах тощо. Кожна соціальна група мала свої естетичні вподобання, які й відображались у репертуарі та функціональній спрямованості виконавців. У панських маєтках можна було почути співців світської традиції – зокрема,

торбаністів. А селами аж до кінця XIX – початку XX ст. мандрували народні співці-музики, які супроводжували свій спів грою на кобзі, бандурі, лірі. Серед народу їх звали «старцями» або «дідами». Вони століттями виконували особливу духовну місію серед простого люду і створили той унікальний пласт української культури, який ще й сьогодні залишається не до кінця вивченим і розгаданим.

У такому контексті, як воно існувало в Україні протягом XVI-XIX ст., явище народних співців-музикантів не має аналогів у європейській культурі. Можна з упевненістю констатувати, що створене в XVI-XVII ст. народом, який був невід'ємною складовою європейської культури, воно стало унікальним для всього загальноєвропейського культурного середовища.

Однак доля українських старців-музик виявилася складною і трагічною. Сьогодні ми не маємо глибинного уявлення про цей феномен, бо назавжди втрачено більшу частину пам'яток усної кобзарської культури (з одного боку, самі кобзарі тримали всі відомості про себе в таємниці, і спроби українських етнографів записати їх не завжди мали успіх, а з другого – багато матеріалів було знищено або ж свідомо спотворено), забуто імена її носіїв, і можна лише здогадуватися, ким були старці-кобзарі для простого народу. Відмежувавшись до певної міри від усіх відомих літературних образів кобзарів, ми мусимо по-новому глянути на мандрівних співців-музикантів, усвідомити їхню справжню роль та значення для всієї української культури і відвести в ній цьому винятковому явищу гідне місце. [46, с 194]

Приблизно з середини XIX ст. поняття «кобзар» набувало в українській культурі все більш романтичного забарвлення, аж доки не перетворилось у міфічний образ на кшталт «козака Мамая». Патріотичні сили другої половини XIX - початку XX ст., прагнучи використати образ кобзаря як символ у вихованні національної свідомості українців та

виходячи зі своїх уявлень про те, яким мав би бути такий кобзар, витворили штучний образ «напів-Гомера», «напів-Бояна». Їхні ідеологічні супротивники, у свою чергу, хоча й дещо пізніше – в першій половині ХХ ст, – створили, відповідно, образ кобзаря – класового борця-«комісара» та музиканта-космополіта. У результаті народні мандрівні співці-музиканти, які ще існували на той час, були віддалені від громадськості, від суспільного життя, а їхня роль зведена до рівня жебраків-волоцюг. Явище кобзарства витіснив із суспільної думки уявний і широко пропагований образ кобзаря з минувшини.

Було декілька вагомих причин такої сумної розв'язки: тривала відсутність власної державності, невирішеність національно-культурних проблем в Україні, загострення соціально-політичної ситуації в Російській імперії у другій половині ХІХ ст., а також аматорський стан музичної фольклористики.

Хоча з другої половини ХІХ ст. виник неабиякий інтерес до “малоросійської” історії, фольклору та етнографії, проте висновки з тих досліджень розглядалися під кутом зору офіційної імперської науки. Скажімо, як тільки 1893 року вийшло дослідження П. Житецького “Мысли о народных малорусских думах”, де автор дозволив собі висловити думку про старців як засновників жанру дум, то відразу на сторінках часопису “Этнографическое обозрение” з'явилася критична публікація М. Сумцова «Заметки о малорусских думах и духовных виршах», яка в Корені відкидала саму можливість подібної постановки питання.

Крім того, задля підтримки своїх ідеалістичних ілюзій переважна більшість української інтелігенції не бажала визнавати кобзарем бородатого, незрячого діда, що «муликав» свої жалібні псалми. О. Пчілка 1907 року в часопису “Рідний край” писала: “...Кобза заслуговує на те, щоб її взяли живіші руки, більш тямущі, ніж руки убогого діда-сліпця”. І якщо в середині ХІХ століття ще існували етнографи-романтики, зокрема П.

Куліш, який “хваєстоном” мотався по Слобожанщині, шукав якихось, настоящих кобзарів”, то в кінці століття інтелігенція вже сама власноруч узялася за створення образу кобзаря (бандуриста), якого хотіла бачити й чути.

Одним із реформаторів та творців бандурного (або, як його тоді називали, ототожнюючи поняття, кобзарського) руху був Гнат Хоткевич. Оволодівши грою на старосвітській бандурі, та, мабуть, не задовільнившись тим, він вирішив, за його словами, “вивести бандуру із закапельків кустарництва на арену дійсного мистецтва”. Зміни були дійсно революційними. Г. Хоткевич замовив майстрові виготовити максимально асиметричну бандуру; за його словами, “це була перша зміна в народному інструменті”. Затим він склав «Підручник гри на бандурі», який за методикою викладення був наближений до аналогічних посібників академічного зразка. Створив концертний репертуар, відмінний від старосвітського. Відкрив курси гри на бандурі за новою методикою при Харківському вищому музичному інституті. Допомагав аматорським колективам у створенні ансамблів та капел бандуристів. Як бачимо, відбулися принципові зміни, а тому маємо всі підстави визнати Г. Хоткевича засновником концертної школи бандуристів в Україні.

Академічне мистецтво бандуристів в Україні почало набирати обертів після створення майстром І. Склярком (у 1948-50 рр) нової конструкції бандури. З того часу й з'явився хроматичний музичний інструмент із двома рядами струн та спеціальною механікою для перестроювання тональностей під час гри. З часом була розроблена й методика оволодіння грою на ньому, що відповідала загальноприйнятій методиці в академічній музичній освіті (гами, вправи, етюди, твори). Два навчальні центри – перший у Києві під орудою С. Баштана, другий у Львові під керівництвом В. Герасименка – започаткували нову виконавську школу, що існує й понині.

2.2 Кобзарське середовище як основа збереження та розвитку національного етноінструментального мистецтва.

Можливо, для когось відкрилися нові, незнайомі досі сторони українського життя, а хтось, можливо, вважає запропонований погляд на кобзарів та кобзарство непатріотичним і навіть неестетичним. Однак, ознайомившись, наскільки це можливо, зі кобзарською інституцією та виконавською традицією, дізнавшись про філософію та світогляд кобзарів, їхню специфічну духовну місію в українському народному середовищі, ми все ж таки стоїмо перед запитанням: хто такі кобзарі і що таке кобзарство?

Різноманітні точки зору на цю проблему виникають перш за все через те, що в українській культурі було штучно створено заідеологізований літературний образ кобзаря, настільки неконкретний і всеохопний, що його неможливо чітко окреслити чи класифікувати. Сьогодні спроби науково обґрунтувати такий образ «кобзаря» чи «кобзарства» (наприклад, концепції К. Черемського про «кобзарство» та «бандурництво» і чи «про сліпецьку і зрячу співоцькі традиції» виглядають або намаганням відродити романтичні ілюзії, або пересмикуванням фактів із життя кобзарства для створення нового міфу про «кобзарство». Бо лише штучно можемо звести до одного «кобзарського» гурту козака Мамая, Тараса Шевченка, Перебендю, Остапа Вересая, Г. Хоткевича, В. Ємця, О. Сластьона, панотців із описів П. Мартиновича, інструментальних виконавців па кшталт К. Новицького чи Р. Гриньківа, капелу бандуристів, ВІА «Кобза» і т. п. – тобто всіх тих, кого так чи інакше називають кобзарями.

Для розуміння, хто є хто, необхідно перш за все усвідомити річ незвичну для наших усталених уявлень, про українську народну культуру. А саме: треба призвичаїтися до думки, що кобзарства як історико-соціального чи політичного явища в Україні не існувало. Були співці-

музиканти, які грали на різних інструментах, співали різні пісні та виконували різноманітні специфічні естетичні завдання.

Отже, можемо говорити про існування: 1) певного вокально-інструментального жанру; 2) виконавців на струнно-щипкових музичних інструментах; 3) незрячих мандрівних співців-музикантів, та виконання ними козацько-невільничих псалмо-плачів.

У кожную історичну епоху на перше місце виходили ті чи інші виконавці: а) козаки-співці; б) світські придворні бандористи (бандуристи); в) старці – цехові незрячі співці-музики. Звичайно ж, їх усіх не можна узагальнено називати «кобзарями».

Почавши дослідження кобзарства, ми відкриваємо для себе унікальний пласт української духовної культури - старцівство. Старцівський феномен є набагато глибшим, ніж просто спів у супроводі музичного інструмента чи збереження епічної традиції та старосвітського інструментарію. Він поєднав у собі релігійний містицизм та світську толерантність, християнську мораль та загальнолюдські цінності, біблійні перекази та українську історію, духовну псалмову тематику, співану в українських звукорядах, та неповторні виконавські форми, що з'явилися на світ завдяки неординарному літературно-музичному мисленню їхніх творців.

Характерними рисами кобзарства були:

- Духовна спрямованість, дотримання засад християнської моралі та філософії, відданість вірі в Бога та переконаність у значимості своєї мети – служінню Богові.

Уся старцівська інституція (світогляд, структура організації, «Устиянські книги», репертуар, обряд висвячення, спосіб діяльності та життя і т.п.) базувалася на цінностях християнської філософії та мала релігійний характер. Спів та гра для кобзарів були не метою, а лише

засобом досягнення мети - служіння Богові. Це - принципова відмінність старцівських співців-музик від будь-яких інших виконавців.

Саме через те, що першочерговим у кобзарській діяльності було служіння Богові, у фаховій освіті головну увагу приділяли вивченню молитов, жебранок, звернень, подяк, псалмів, звичаїв, ритуалів, професійної мови. Єдиним світським репертуаром були простенькі танцювальні мелодії, на яких учні вчилися грати на бандурах та лірах. Загалом же, система сходження кобзаря шаблями духовного розвитку починалася з першого кроку – учнівства, який без перебільшення можна назвати найтяжчим відрізком на цьому шляху. Авторитарний спосіб виховання вимагав від учня цілковитої покори вчителю. Таке психологічне, а часом і фізичне, насильство мало на меті, змінивши психофізичний стан учня-селянина, знищити головну людську гріховну рису - гординю і марнославство.

У висвятних обрядах ("одклінщини-визвілка") не перевірявся ані спів, ані вміння грати па інструменті – їм загалом не надавали великого значення. Це було притаманне усім трьом кобзарским фаховим різновидам: стихівничим (псалмосиївцям), кобзарям (кобзистам, бандуристам) та лірникам. Обряди «одклінщин-визвілки» склалися переважно з молитов, перевірки знань звичаїв («цехівщини"), звіту про поведінку учня.

Пройшовши обряд висвяти, кобзар вступав до товариства, яке гуртувалося навколо обраної церкви чи ікони – заступниці незрячих. Основу репертуару кобзистів, бандуристів та лірників становили твори духовного репертуару, а не епічного, історичного чи побутового.

Однак, варто пам'ятати, що хоча старці-братчики були дійсно глибоко віруючими людьми, брали участь у церковних Богослужіннях, а крім того, як члени старцівської громади, кілька разів на рік збиралися на власний спільний молебень в обраній цехом церкві, але між кобзарями та

церковнослужителями постійно виникали суперечності й тертя, які досить часто переростали у відкрите протистояння.

Такі стосунки кобзарів із російською православною церквою, як і з російськими імперськими урядовцями, склалися досить давно, майже одразу після ліквідації Гетьманщини царським урядом. «Верховна братія» гостро реагувала на подвійну мораль церковників. У своїх піснях та розповідях кобзарі висміювали гріховність «отців Божих», а ті, у свою чергу, не тільки забороняли їм співати біля церков, але й постійно доносили на них у поліцію.

Незважаючи на такі напружені стосунки з церковниками, кобзарі ніколи не намагалися створити свою окрему релігійну секту, залишаючись вірними православній вірі та її церкві.

- Бандуристи, лірники, стихівничі утворювали старцівські товариства на всій етнічній території України. Такі кобзарські об'єднання мали свою структуру та ієрархію.

Кобзарство було професійною організацією закритою типу, тому його не можна розглядати як фольклорний напрям у культурі.

Незалежно від фаху, «незряча братія» утворювала кобзарські громади, мала єдиного цехмайстра та інші керівні органи. У тих регіонах, де більшість кобзарів становили лірники чи стихівничі, вони й були основою гурту. Однак це не ставало на заваді до вступу у громаду, наприклад, старця-бандуриста.

Серед «братії» було багато співців, які володіли одночасно і лірою, і бандурою. Усі виконавці переймали один в одного репертуар та збиралися разом на висвятні обряди. Щоправда, стихівничі дещо сторонилися кобзарсько-лірницької спільноти. Мабуть, це було пов'язано з відмінностями у формах кобзарства, оскільки вони не грали на музичних інструментах, а ходили гуртами по кілька осіб (особливо на ярмарки та відпусти). У XIX ст. бандуристи становили меншість у загальній

чисельності мандрівної братії, тому вони об'єднувались у гурти переважно з лірниками. Однак, незважаючи на свою меншість, саме бандуристи очолювали більшу частину кобзарських цехів на сході України. Слобожанським цехмайстром був славнозвісний бандурист Крюк (І. Крюковський).

За свідченнями самих кобзарів, у кінці XIX ст. майже всі кобзарські гурти були підпорядковані цехмайстру кобзарю Хведору Вовку. Тож цілком імовірно, що в XVII-XVIII ст. кобзарська організація була такою потужною, що обіймала всю етнічну територію України (з поділом на «десяцьких», «соцьких» і т. д.).

Та найбільш переконливим доказом існування в минулому кобзарської цехової спільноти, що могла б охопити всю Україну, є аналіз словників професійної кобзарської мови, зібраних на Галичині, Поділлі, Поліссі. Полтавщині та Слобожанщині. Тут можна прослідкувати схожість термінів навіть з Галичини та Слобожанщини, не кажучи вже про інші регіони, де подібність ще більша.

Це свідчить не лише про існування загальної громади мандрівної «незрячої братії» та централізоване керівництво нею, а й про появу та поширення кобзарства по всій Україні протягом відносно короткого історичного періоду.

У кінці XIX ст., після смерті видатного панотця Хведора Вовка, кобзарська громада ще намагалася зберегти старий «закон братьчеський наш і всього мира хрещеного» обравши цехмайстром бандуриста-лірника Казана. Однак, на жаль, під впливом нових економічних та соціально-політичних обставин, що виникли в тогочасній Україні, та, можливо, через те, що новий провідник не мав організаційного таланту попередника, для кобзарства настав період занепаду.

2.3 Про класичні наукові праці, присвячені українським етноінструментам.

На ґрунті власного збирацького досвіду і старанного вивчення вітчизняної фольклористики М. Лисенко заклав основи науки про українську народну музичну творчість. Йому належать перші ґрунтовні теоретичні праці з цього питання: «Характеристика музичних особливостей українських дум й пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», «Народні музичні інструменти на Україні», «Про торбан і музику пісень Відорта» та інші. Не менш важливими, ніж спеціальні роботи, є окремі висловлювання Лисенка про народну творчість у листах до різних осіб, установ, організацій тощо. Славний митець ділився досвідом з молодими композиторами, фольклористами, дбав про їх музично-теоретичне та ідейно-естетичне виховання. У своїх теоретичних працях Лисенко охопив ряд проблем, без висвітлення яких був би неможливим подальший розвиток не тільки науки про музичний фольклор, а й деяких галузей професійної творчості, зокрема обробок українських народних пісень.

Одним з найважливіших завдань, які ставив перед собою Микола Віталійович, було розкриття законів будови української пісенної мелодії. У рефераті «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» Лисенко узагальнив свої спостереження над старовинною епічною формою – думою, ліричною піснею і танцювальною музикою. В характеристиці народної мелодики композитор надавав великої ваги її ладовому строю. Він висловлював важливу думку про існування в українській народній музиці крім звичайних мажору і мінору ряду діатонічних ладів (він називав їх грецькими або церковними). Говорячи, що українська народна пісня в основі своїй діатонічна, що багато мелодій побудовано в ладах дорійському, фрігійському, тощо, Лисенко однак вказував на досить часті випадки, коли ці лади не лишалися в незнайомому вигляді. Характерна для співу українців експресивність призвела до

хроматизації, що посилює емоційність мелодії, надає їй великої виразності. Тут Лисенко посилався на стародавню народну думу, котра в силу своєї традиційності могла залишатись майже незмінною протягом багатьох століть.

На основі аналізу двох дум, записаних від кобзаря Вересая («Про Хведора Безродного» та «Про удову і трьох синів»), композитор зробив глибоко наукові висновки про мелодику, лад, ритмічну будову цього жанру, про функції супроводжуючого інструменту, про взаємозв'язок слова і музики. Він відзначав дуже цікаві деталі – вживання ходів на четверть тону не лише в партії голосу, а й в інструментальній грі, відхилення від темперованої системи (явище, характерне взагалі для української народної музики) та протиставляв народне інтонування грубішій розміреності темперованого строю професіональної музики. Порівнюючи українську пісню з народнопісенною творчістю інших слов'янських народів, М. Лисенко прийшов до висновку, що «з усіх народних слов'янських пісень... по музичній декламації до української пісні найбільш підходить сербська народна пісня». Свою думку він підтвердив конкретними зразками сербських мелодій.

Микола Віталійович детально проаналізував також пісні морально-релігійного змісту, зокрема «Про правду і кривду» та «Пісню, що по нещастю живучи на світі співають», визначив їх ладову будову, форму, мелодику, мелодичні прикраси, взаємозв'язки мелодії і слова, функції супроводжуючого інструменту. Такі пісні на його думку, «утворюють окремий тип, що становить перехід від речитативного, безритмового складу думи до співу лірницького». Уважно розглянув Лисенко пісні сатиричного змісту, які виконував О. Вересай («Щиголь», «Дворянка», «Про Хому та Ярему»), відзначив їх спорідненість з танцювальними мелодіями.

Дослідження народної української музики Лисенко проводив шляхом порівняння з російською народною мелодикою. Він вірно відзначав, що як

російські, так і українські мелодії, побудовані в народних діатонічних ладах. Але йому ще не вдалося повністю визначити найтипівші з них. Особливо це стосується російської пісні. Очевидно композитор не мав достатнього матеріалу для такого узагальнення. На хроматизацію діатонічних ладів Лисенко вказує як на характерну рису ладової будови української мелодії. Свої висновки щодо виникнення трьох видів мінору внаслідок хроматизації він формулює не досить точно. Так, правильно визначивши гармонічний мінор, двічі збільшений гармонічний мінор (так звану мажорську гаму), мелодичний мінор звукоряд з підвищенням четвертого щабля Лисенко чомусь характеризує як різновидність лідійського звукоряду.

Лисенко вказав на різницю характеру фігур у російських та українських піснях. Говорячи про їх природу, композитор зазначав: «у великороса вони становлять сплетення химерних прикрас, а в українця – засіб посилити експресію, почуття». Проте і російська і українська народні мелодії походять, на його думку з одного спільного джерела. Внаслідок історичних умов вони мають, своєрідні, самобутні риси. Лисенко висловив важливу думку, що «у музиці, як і в інших галузях культури, взаємовплив духовного багатства руського народу на півночі і півдні є однією з умов, безперечно, великого нашого майбутнього».

Теоретичну розробку української народної мелодики Лисенко продовжив у своїх подальших працях. На основі порівняльного аналізу дум Павла Братиці та Остапа Вересая він прийшов до висновку, що думи останнього більш арахайчні. Це пояснюється не тільки звуженістю мелодичного діапазону, а й всією мелодичною будовою дум. Так, у думі П. Братиці відсутні характерні для дум давнього козацького періоду заспіви, побудовані на мелодичному ході, що співпадає зі строем чотирьох басових струн (бунтів) кобзи Вересаєвого типу. Музичні фрази закінчуються тонічним устоем, який зустрічається в думах Вересая лише в самих закінченнях. Ладовий стрій думи Братиці відповідає європейському

гармонічному мінору, що наближає її до сучасної музичної мови, а мелодичний розмах набагато ширший і за своїм характером близький до народних пісень типу історичних, козацьких і навіть чумацьких, які в свою чергу створювалися під впливом дум. Характеризуючи речитатив цієї думи Лисенко писав: «Це той же мелодичний речитатив, який типово повторюється в своєму не хитрому рисунку, але він ближчий до нас щодо часу створення; від нього віє складом пісні: в мотиві думи більше ліричної м'якості; в ньому немає ригоризму стародавнього безстрасного речитативу».

Питанню теоретичної розробки народної мелодії, дальшому розкриттю її властивостей Лисенко приділив значну увагу в своїй роботі «Народні музичні інструменти на Україні». У зв'язку з вивченням строю народного інструменту, його звукоряду та ладо-гармонічних можливостей, співочого і чисто інструментального репертуару виконавців, автор торкнувся також питань будови мелодії. Спираючись на працю П. Сокальського «Русская народная музыка»...» та проаналізувавши старовинний народний пісенний репертуар, Лисенко прийшов до висновку, що в основі української мелодії лежить не європейська октавна система з ввідним тоном на сьомому щаблі, а квінтовий діатонічний звукоряд з різними типами хроматизації (ввідних тонів). Функція цього ввідного тону, як писав Лисенко, - забарвлення тонів діатонічної гами для піднесення експресії мелодії. Композитор деталізував емоційний характер кожного з типів хроматизації (ввідних тонів).

У цій праці Лисенко також продовжував дослідження про ладові основи української пісні і довів, що для української мелодії характерна різноманітність систем звукоряду. Засобом хроматизації, продовженої експресивністю виконання, з стародавніх ладів викристалізувались в народній музиці мінорні і мажорні гами. Композитор відзначив, що звичайний мажор, з його яскраво вираженими тонікою і домінантою досить часто явище в українській народній музиці і «багато пісень оснований на ґрунті чистого діатонізму, а також на квартовому і квінтовому устрою

мелодій». Питання форми, метрики і ритміки одержують у Лисенка розвиток в ході збагачення його фольклористичного досвіду. У першій роботі «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» він висловив думки, що торкалися лише частини української народної пісенності, яка складала репертуар одного народного співця. Це думки про строгу симетричність їх будови та постійність, розміреність метрики.

Пізніше в листі до редакції газети «Зоря» композитор пише про свої далші спостереження над ритмікою, відзначає в українських народних піснях величезну ритмічну різноманітність, доводить, що змінний метр, складні такти, асиметричність будови тощо є характерними ознаками значної частини українських пісень. На конкретних прикладах Лисенко розкриває залежність і взаємозв'язок ритміки і внутрішнього змісту пісень («Про Нечая, «Що молода жінка з старим мудрувала») та акцентує на необхідності правильного ритмічного поділу в записі як на важливій умові повного збереження характеру мелодії. Всі свої положення щодо ритміки народних пісень Лисенко ґрунтує на величезному власному досвіді: «...до такої серйозної справи, як народна музична етнографія, я ж не з голими руками брався, і зокрема щодо ритму пісні, якому лише я й надаю всеосяжного значення». В центрі уваги фольклориста також питання вірного трактування народної мелодії в її гармонічній оздобі (обробка пісні).

У роботі «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» Лисенко, говорячи про досягнення російських музикантів у справі гармонізації народних пісень, вказує, що до української пісні підхід повинен бути інший. Він посилається на Серова, який, тонко відчуваючи колорит української пісні, помітив, що на відміну від російської вона не терпить строгого діатонізму. «Як правильна гармонізація, - писав М. Лисенко, подає рельєфно всі типові красоти мелодії, так неправильна може зовсім перевернути її смисл до невпізнання самого

мотиву». Композитор відзначав, що в музичній практиці невірне висвітлення гармонічного змісту українських народних пісень досить часте явище, навіть така праця О. Рубця, як «Сборник украинских песен» незважаючи на свою цінність, все ж не позбавлена недоліків у підході до гармонізації українських пісень (автор її – прихильник ідеї чистого діатонізму в українській народній пісні). Питання гармонізування народної мелодії Лисенко ставить у тісний зв'язок з її ладовими особливостями, зосереджує увагу на голосово-гармонічному розташуванні, вникає в суть відповідності народному оригіналові характеру супроводу тощо. Як уже відзначалося, думками та зауваженнями щодо обробки народної пісні пройняті листи Лисенка, зокрема до І. Франка, Ф. Колесси та інших діячів української культури. «Кожен...голос у гуртовому співі є самостійний контрапункт, - писав М. Лисенко Ф. Колесі. – з цього постерігайте, що кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий, не вигадаєте, і на диво усе це без консерваторій, без підручників до гармонії велемудрих. Який то в ньому сидить запас музикального почуття, здібності, творчості! А ми по підручниках гармонізуючи пісні, стережемо, якби бракуючі інтервали виповнити яким-небудь тоном, аби квінту, терцію, інші інтервали не пропустити, боїмося квінт. Народ же наш тим часом у своїх несвідомих контрапунктичних підголосках подобає квінту, унісон, октаву, кварту, бо водиться давньою гармонією, а там суть це чисті консонанси. Ми ж, навпаки тулимо та приганяємо ревне всілякі дисонанси: септими, септакорди та рештуємо там, де тільки можна, калічучи тим природу нашої пісні. Лисенко не обмежується лише загальними зауваженнями, а зупиняється на окремих деталях гармонічного розвитку та голосоведення, стверджуючи свої думки конкретними нотними зразками.

Микола Віталійович зробив величезний вклад в українську музичну фольклористику, також досліджуючи народний інструментарій. В «Характеристиці музичних особливостей народних дум і пісень, виконуваних

кобзарем Верисаєм» композитор докладно розповів про музичний стрій Верисаєвої кобзи та висловив окремі міркування щодо походження цього інструмента. Потім у вступній статті до публікації «Думи про Хмельницького та Барабаша» Лисенко подав стрій бандури П. Братиці, від якого він записував думу. Цей інструмент у порівнянні з бандурою Вересая був дещо складніший (мав ширший діапазон за рахунок приструнків).

У спеціальній роботі «Народні музичні інструменти на Україні» митець дав глибоку і всебічну характеристику таких популярних народних інструментів, як кобза, ліра, торбан, гуслі, цимбали тощо, а також висвітлював їх роль у народному музичному побуті. Говорячи про давність походження кобзи, про поширення її серед різних верств населення, Лисенко підтверджує свої висновки цікавими цитатами з українських дум і пісень. Характеризуючи кобзу переважно, як інструмент, що супроводжує думи та історичні пісні, Лисенко не заперечує її ролі у виконанні танцювальної музики. Подвійна назва (кобза, бандура) наводить автора на думку про існування в минулому двох споріднених інструментів. Користуючись деякими матеріалами, зокрема спираючись на працю Фамінцина «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа», М. Лисенко говорить про східне і західне походження обох назв і про виникнення української кобзи-бандури під впливом інструментів інших народів. Це твердження спростоване пізнішими дослідженнями. Деякі мотиви, що викликають сумнів відносного походження даного інструмента, знаходимо у самого Лисенка, котрий справедливо відзначав відсутність приструнків у іноземних інструментів, від яких начебто походить кобза. У цій розвідці детально охарактеризований і такий широко популярний на Україні народний інструмент, як ліра. Матеріали про неї зібрав П. Демущкий. Сам композитор на це вказує в кількох листах до працівників львівських редакцій, зокрема В. Барвінського: «Я ліру не студіював, а мені весною мій добрий земляк і колишній мій хорист і учень привозив цю розправу, то її й долучу до

своїї широкої розправи... У мене ж опис є бандури, кобзи, торбана, гусель і цимбалів».

У листі до В. Лукича композитор писав: «Засилаю до Вас розправу про ліру, записану й складену П. Данильчуком, котру я переглянув, дещо додав... Розправа ця повинна бути надрукована зараз за статтею про торбан. Так що поперед іде кобза, бандура, торбан, а за їми оця розправа про ліру з підписом в кінці, що написав її П. Данильчук і прилога з 5 пісень лірницьких». Конструкція ліри, спосіб гри та настроювання, звукова шкала, відтінки в перестроюванні, ладове багатство – все це відбито в праці Лисенка. Багато місця відводить автор лірницькому репертуару та його виконавцям, відзначає чималий запас веселих танцювальних мелодій, які виконуються на самому інструменті (без співу), а також різноманітність, здалося б неможливих для ліри штрихів звукового добування. Вказано на таку важливу деталь, як перегри (інтродукції) перед кожним куплетом. Значним доповненням до характеристики ліри є додатки до розвідки (запис творів з лірницького репертуару).

Всебічно висвітлював Лисенко будову, походження історію та роль і місце в українському музичному побуті інших інструментів. Зокрема, цікаві і цінні його думки про такі поширені в минулому на Україні народні інструменти, як торбан, гуслі. Композиторові пощастило зустрітись з талановитим торбаністом Францом Відортом, дід і батько якого також були торбаністами, та записав від нього кілька пісень. Лисенко зафіксував музичний стрій торбана і спосіб виконання різних мелодій.

Роботу «Про народні музичні інструменти на Україні» Лисенко завершив описом цимбал. Він характеризує цей інструмент переважно як ансамблевий (в складі троїстої музики), наводячи, як і в попередніх випадках, приклади з народних пісень. На жаль, композитор не мав можливостей всебічно вивчити цимбали в усій різноманітності виконавських функцій. Тому Лисенко і характеризує їх як інструмент мало виразний у сольному

виконанні. Він додає до свого дослідження графічні зображення основних музичних інструментів, іноді різновиди їх конструкцій, що збільшує наукову вартість поїздки. Праці Лисенка в галузі українського народного інструментарію, зокрема книга «Народні музичні інструменти на Україні», хоч і не охоплюють всіх популярних народних інструментів, і тепер не втратили свого практичного значення. Вони були покладені в основу багатьох пізніших робіт про українські народні інструменти. М. Лисенка також цікавило і глибоко хвилювало питання народного виконавства, зокрема носії народного репертуару, їх роль у музичному побуті, зміни в репертуарі та ставлення слухачів до виконавців у різні часи. Автор розглядає різні виконавські стилі та історичні перспективи того чи іншого виду народного виконавства.

Великої ваги надає дослідник питанню кобзарських традицій на Україні. Проте, не маючи змоги зайнятись спеціально його вивченням, композитор підпав під вплив теорії відмирання кобзарського мистецтва, що мала поширення серед сучасних йому діячів української культури. Значення Лисенка як вченого-фольклориста не обмежується лише науковими працями. Він прагнув активізувати теоретичну думку на Україні, дати їй вірний напрям. Хоча композитор не мав безпосередніх учнів у галузі музичної теорії, але вплив його на виховання фольклористичних кадрів був величезний. У листі до Ф. Колесси (22 квітня 1896 р.) М. Лисенко виклав свої позиції щодо молодого покоління музикантів: «Я завжди радий буваю, хто з молодих зацікавлюється, працює на рідній ниві, а коли, не вповаючи одразу на свої слабкі сили, вдається за порадою до людей, спокушених практикою. Радю я з такими людьми своїми поділяюся, радю ясу, їм свої власні помилки, які звичайне переходив в дорозі своїх праць і од яких одхрестивсь, пізнавши певну у людей дорогу».

Композитор надавав великого значення старанній обізнаності молодих митців з народною музичною культурою, вивченню всього комплексу її

виражальних засобів. «Яка то є велика потреба музиків й разом народників повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляд, записати його перекази, споминки, згадки, прислів'я, пісні й спів до їх! Вся ця сфера, як воздух чоловікові, потрібна; без неї гріх починати свою працю і музиків і філологів. Фольклор – це саме життя».

Одним з найважливіших завдань, які ставив перед собою Микола Віталійович, було розкриття законів будови української пісенної мелодії. У рефераті «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» Лисенко узагальнив свої спостереження над старовинною епічною формою – думою, ліричною піснею і танцювальною музикою. В характеристиці народної мелодики композитор надавав великої ваги її ладовому строю. Він висловлював важливу думку про існування в українській народній музиці крім звичайних мажору і мінору ряду діатонічних ладів (він називав їх грецькими або церковними). Говорячи, що українська народна пісня в основі своїй діатонічна, що багато мелодій побудовано в ладах дорійському, фрігійському, тощо, Лисенко однак вказував на досить часті випадки, коли ці лади не лишалися в незнайомому вигляді. Характерна для співу українців експресивність призвела до хроматизації, що посилює емоційність мелодії, надає їй великої виразності. Тут Лисенко посилався на стародавню народну думу, котра в силу своєї традиційності могла залишатись майже незмінною протягом багатьох століть.

На основі аналізу двох дум, записаних від кобзаря Вересая («Про Хведора Безродного» та «Про удову і трьох синів»), композитор зробив глибоко наукові висновки про мелодику, лад, ритмічну будову цього жанру, про функції супроводжуючого інструменту, про взаємозв'язок слова і музики. Він відзначав дуже цікаві деталі – вживання ходів на четверть тону не лише в партії голосу, а й в інструментальній грі, відхилення від темперованої системи (явище, характерне взагалі для української народної

музики) та протиставляв народне інтонування грубішій розміреності темперованого строю професіональної музики. Порівнюючи українську пісню з народнопісенною творчістю інших слов'янських народів, М. Лисенко прийшов до висновку, що «з усіх народних слов'янських пісень... по музичній декламації до української пісні найбільш підходить сербська народна пісня». Свою думку він підтвердив конкретними зразками сербських мелодій.

Микола Віталійович детально проаналізував також пісні морально-релігійного змісту, зокрема «Про правду і кривду» та «Пісню, що по нещастю живучи на світі співають», визначив їх ладову будову, форму, мелодику, мелодичні прикраси, взаємозв'язки мелодії і слова, функції супроводжуючого інструменту. Такі пісні на його думку, «утворюють окремий тип, що становить перехід від речитативного, безритмового складу думи до співу лірницького». Уважно розглянув Лисенко пісні сатиричного змісту, які виконував О. Вересай («Щиголь», «Дворянка», «Про Хому та Ярему»), відзначив їх спорідненість з танцювальними мелодіями.

Дослідження народної української музики Лисенко проводив шляхом порівняння з російською народною мелодикою. Він вірно відзначав, що як російські, так і українські мелодії, побудовані в народних діатонічних ладах. Але йому ще не вдалося повністю визначити найтипівіші з них. Особливо це стосується російської пісні. Очевидно композитор не мав достатнього матеріалу для такого узагальнення. На хроматизацію діатонічних ладів Лисенко вказує як на характерну рису ладової будови української мелодії. Свої висновки щодо виникнення трьох видів мінору внаслідок хроматизації він формулює не досить точно. Так, правильно визначивши гармонічний мінор, двічі збільшений гармонічний мінор (так звану мажорську гаму), мелодичний мінор звукоряд з підвищенням четвертого щабля Лисенко чомусь характеризує як різновидність лідійського звукоряду.

Лисенко вказав на різницю характеру фіоритур у російських та українських піснях. Говорячи про їх природу, композитор зазначав: «у великороса вони становлять сплетення химерних прикрас, а в українця – засіб посилити експресію, почуття». Проте і російська і українська народні мелодії походять, на його думку з одного спільного джерела. Внаслідок історичних умов вони мають, своєрідні, самобутні риси. Лисенко висловив важливу думку, що «у музиці, як і в інших галузях культури, взаємовплив духовного багатства руського народу на півночі і півдні є однією з умов, безперечно, великого нашого майбутнього».

Теоретичну розробку української народної мелодики Лисенко продовжив у своїх подальших працях. На основі порівняльного аналізу дум Павла Братиці та Остапа Вересая він прийшов до висновку, що думи останнього більш арахайчні. Це пояснюється не тільки звуженістю мелодичного діапазону, а й всією мелодичною будовою дум. Так, у думі П. Братиці відсутні характерні для дум давнього козацького періоду заспіви, побудовані на мелодичному ході, що співпадає зі строем чотирьох басових струн (бунтів) кобзи Вересаєвого типу. Музичні фрази закінчуються тонічним устоєм, який зустрічається в думках Вересая лише в самих закінченнях. Ладовий стрій думи Братиці відповідає європейському гармонічному мінору, що наближає її до сучасної музичної мови, а мелодичний розмах набагато ширший і за своїм характером близький до народних пісень типу історичних, козацьких і навіть чумацьких, які в свою чергу створювалися під впливом дум. Характеризуючи речитатив цієї думи Лисенко писав: «Це той же мелодичний речитатив, який типово повторюється в своєму не хитрому рисунку, але він ближчий до нас щодо часу створення; від нього віє складом пісні: в мотиві думи більше ліричної м'якості; в ньому немає ригоризму стародавнього безстрасного речитативу».

Питанню теоретичної розробки народної мелодії, дальшому розкриттю її властивостей Лисенко приділив значну увагу в своїй роботі «Народні

музичні інструменти на Україні». У зв'язку з вивченням строю народного інструменту, його звукоряду та ладо-гармонічних можливостей, співочого і чисто інструментального репертуару виконавців, автор торкнувся також питань будови мелодії. Спираючись на працю П. Сокальського «Русская народная музыка...» та проаналізувавши старовинний народний пісенний репертуар, Лисенко прийшов до висновку, що в основі української мелодії лежить не європейська октавна система з ввідним тоном на сьомому щаблі, а квінтовий діатонічний звукоряд з різними типами хроматизації (ввідних тонів). Функція цього ввідного тону, як писав Лисенко, - забарвлення тонів діатонічної гами для піднесення експресії мелодії. Композитор деталізував емоційний характер кожного з типів хроматизації (ввідних тонів).

У цій праці Лисенко також продовжував дослідження про ладові основи української пісні і довів, що для української мелодії характерна різноманітність систем звукоряду. Засобом хроматизації, продовженої експресивністю виконання, з стародавніх ладів викристалізувались в народній музиці мінорні і мажорні гами. Композитор відзначив, що звичайний мажор, з його яскраво вираженими тонікою і домінантою досить часто явище в українській народній музиці і «багато пісень оснований на ґрунті чистого діатонізму, а також на квартовому і квінтовому устрою мелодій». Питання форми, метрики і ритміки одержують у Лисенка розвиток в ході збагачення його фольклористичного досвіду. У першій роботі «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» він висловив думки, що торкалися лише частини української народної пісенності, яка складала репертуар одного народного співця. Це думки про строгу симетричність їх будови та постійність, розміреність метрики.

Окремі думки, спостереження, поради розписані в різних листах Лисенка. В своїй загальній масі вони варті ґрунтовного трактату з питань музичної фольклористики. Отже, фольклористична діяльність М. Лисенка

охопила величезне коло питань, до того не розроблених в теорії, або вирішених лише частково, питань, які в музичній практиці давно вимагали свого розв'язання. Миколі Віталійовичу випала честь стати засновником української музичної фольклористики, закласти підвалини, на яких так успішно розквітла наукова діяльність таких видатних вчених, як П. Сокальський, К. Квітка, Ф. Колесса, М Грінченко та інші.

ВИСНОВКИ

На підставі вивчення науково-теоретичних матеріалів про історію зародження та розвитку музичних етноінструментів зробимо такі висновки:

Українські музичні етноінструменти та етноінструментальна музика є яскравою сторінкою історії українського народу. Вони свідчать про його високу матеріальну і духовну культуру. Українські етноінструменти є одним із переконливих доказів про давність походження витоків інструментального музикування наших предків.

В минулому в народній музиці широко побутували такі етноінструменти як гудок — прообраз скрипки, гуслі як основа цимбал, різні флейтові етноінструменти, знамениті літаври, склики і тулумбаси, які зупиняли завойовників.

Особливою гордістю України є кобза і бандура, з якими тісно пов'язаний український героїчний епос, що є літописом поневоленого кобзарства та боротьби проти поневолення та за незалежність.

Регіональна класифікація унікальних і самобутніх етноінструментів, таких як тримбіта, дрімба, цимбали, бубон, скрипка-басоля презентують яскравий, барвистий колорит етномузики карпатського краю.

Рідкісні етноінструменти дуда або коза, бугай, козобас, колісна ліра вважаються візитівкою Подільського і центрального українського регіону.

Отже, названі етноінструменти та виконувана на них музика є надзвичайно приваблива, яка захоплює дітей і молодь і безумовно вважається благодатним середовищем для патріотичного виховання любові до рідного краю і батьківщини.

Історія спеціальних досліджень народних музичних інструментів та виконуваної на них народної інструментальної музики в Україні налічує півтора століття (М. Лисенко, Г. Хоткевич, С. Мерчинський і т.д.). Музичні етноінструментальні традиції України є одним із найбагатших та

найнеосяжніших скарбів нашого народу, дослідження їх, безумовно, є прекрасною, гідною та благородною справою.

Музичні етноінструменти вважаються найдавнішими пам'ятками прадавньої культури. Їх попередниками були, так звані, звукові пристрої взяті людьми з навколишньої природи. Це були різноманітні дерев'яні труби, дудки, роги, а пізніше трембіти та інші. За допомогою яких наші предки передавали звукову інформацію на відстані, закликаючи до урочистих календарних обрядів, до початку обробляння землі, до інших масових подій.

Отже в етноінструментальних мелодіях спостерігається творча імпровізація, яка властива загалом музичному фольклору а також створює можливість породжувати нові, оригінальні форми новостворених музичних жанрів інструментальної музики. Класичні роботи М.Лисенка про музичні етноінструменти вважаються новаторськими в українському музикознавстві. Цими роботами Лисенко започатковує новий напрям дослідження фольклорних українських етноінструментів.

Список використаних джерел та літератури:

1. **Грінченко М. О.** Вибране. Київ : Рад. шк., 1959. 532 с.
2. **Грінченко М. О.** Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 X с.
3. **Гуменюк А.** Українські народні музичні інструменти. Київ : Наук. думка, 1967. 243 с.
4. **Грушевська К.** Українські народні думи. Київ : Держ. вид-во України 1927. Т. 1. VI–XII, 175 с.
5. **Демуцький П.** Ліра і її молитви. Київ, 1903. 68 с.

6. **Дмитрієв М.** Кобзарі минулого і будущини. *Рід. край*. Полтава, 1907. № 16. С. 8–9.
7. **Ефименко П.** Шпитали в Малороссии. *Киев. старина*. 1883. Т. 5. С. 709–727.
8. **Вертій О.** Діброва Г. Євген Адамцевич : спогади, статті, матеріали. Суми : Собор, 1999. 95 с.
9. **Ємець В.** Кобза та кобзарі. Берлін : Укр. слово, 1923. 111 с.
10. **Кардан Б. П., Омельчинко А. Ф.** Народні співці-музиканти на Україні. Київ : Муз. Україна, 1980. 87 с.
11. **Квітка К. В.** До вивчення побуту лірників. *Первісне громадянство*. 1928. Вип. 2/3. С. 115–129.
12. **Кирдан Б. П.** Думы. *Украинские народные думы*. Москва, 1972. С. 10.
13. **Колеса Ф. М.** Мелодії українських народних дум. Київ : Наук. думка, 1969. 586, [5] с.
14. **Колеса Ф. М.** Про генезу українських народних дум : (укр. нар. думи у відношенні до пісень, віршів і похорон. голосінь). Львів : [б. в.], 1921. 144 с. **Корнилович М. И.** Из области местного народного творчества. *Киев. старина*. 1898. Т. 63.
15. **Котляревський І. П.** Енеїда. Київ : Рад. шк. 1989. 286 с.
16. **Кудринський Ф.** Старцы. Киев : Тип. Корчак-Новицкого, 1894.
17. **Житецький П. Г.** Про українські народні думи. Київ : Друкар, 1919. 126 с.
18. **Закревський Н.** Старосветский бандуриста. *Избранныя малороссийская и галицкия песни и думы*. Москва, 1860. Т. 1. [24], VI, VIII, 11–136 с., 1 л. нот.
19. **Возняк М. З.** З культурного життя України. XVII–XVIII в. *Записки товариства імені Шевченка*. Львів, 1919. С. 10–38.
20. **Гайдай М.** Народні голосіння. *Етнографіч. вісн.* 1928. № 7. С. 70.
21. **Грица С. Й.** Українські думи в міжетнічному діапазоні. *Родовід*. 1995. № 11. С. 76.
22. **Гримич М.** Виконавці українських дум. *Родовід*. 1992. № 3. С. 15
23. **Горняткевич А.** Віддзеркалення лірницько-кобзарського побуту в лебійській мові. *Посвіт*. 1994. № 2. С. 14–21.
24. **Горленко В. П.** Кобзари и лирники. *Киев. старина*. 1884. Т. 8. С. 21–50.
25. **Горленко В. П.** Бандурист Иван Крюковський. *Киев. старина*. 1882. Т. 4. С. 481–518.

26. **Гнатюк В.** Лірники. Лірницькі пісні. *Етнографіч. зб.* Львів. 1896. Т. 2. С. 1–73.
27. **Лисенко М. В.** Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 63 с. : ноти.
28. **Лисенко Н. В.** Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен исполняемых кобзарем Вересаем. Киев, 1874.
29. **Лысенко Н. В.** О торбане и музыке песен Видорта. *Киев. старина.* 1892. Т. 36. С. 381–387
30. **Лисенко М. В.** Дума про Хмельницького та Барабаша. *Киев. старина.* 1888. Т. 22. С. 15.
31. **Лукашевич П.** Малороссийская и червонорусская народные думы и песни. СПб : Типография Эдуарда Праца, 1836. 186 с.
32. **Малинка А. Н.** Кобзар Петро Герасько та лірник Максим Прищенко. *Киев. старина.* 1893. №. 9. С. 442–443.
33. **Малинка А. Н.** Кобзари и лирники: Терентий Пархоменко, Никифор Дудка, Алексей Побегайло. *Земский сб. Черниговской губернии.* Чернигов, 1903. № 4. С. 60–92.
34. **Мартинovich П. Д.** Кобзар Іван Кравченко (Крюковський). *ІМФЕ.* Ф. 11-4. Од. зб. 565.
35. **Мартинovich П. Д.** Козацькі пісні. Кобзар Хведір Гриценко. 1885 р. *ІМФЕ.* Ф. 11-4. Од. зб. 592.
36. **Пачовський М.** Дещо про руські билини і думи. Львів, 1893. 21 с.
37. **Петров П. Е.** К репертуарам лирников. *Сб. Ист.-филол. о-ва при ин-те князя Безбородко в Нежине : посвящается проф. Вячеславу Ивановичу Петру по случаю исполнившейся его сорокалетней пед. и ученой деятельности (1873–1913).* Нежин, 1913. Вып. 1. С. 1–20.
38. **Правдюк А.** Кобзарь Егор Мовчан. Москва : Музыка, 1966. 42 с.
39. **Правдюк О. А.** Роменський кобзар Євген Адамцевич. Київ : Муз. Україна, 1971. 130 с.
40. **Правдюк О. А.** Ладові основи української народної музики. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 196 с.
41. **Пчілка О.** Відродження кобзи. Кобза й кобзарі. *Рід. край.* Полтава, 1907. № 11. С. 8.
42. **Пшерембський З. Є.** Корбова ліра у Польщі. *Родовід.* 1996. № 11. С. 43–56.
43. **Ревуцький Д. М.** Українські думи та пісні історичні. Харків ; Київ : Держ. вид-во України, 1930. 273, [7] с.
44. **Рильський М. Т.,** Лавров Ф. І. Кобзар Єгор Мовчан. Київ : Вид-во АН УРСР, 1958. 32 с.

45. **Риман Г.** Музыкальный словарь. Москва ; Лейпциг, 1896. 582 с.
46. **Русов А. А.** Несколько слов о значении трудов и творчества Н. В. Лысенка для малорусского народа. *Киев. старина*. 1904. № 10/12. С. 9–12.
47. **Скальковський А.** История новой Сечи или последнего Коша Запорожского. Одесса, 1841. 461 с.
48. **Сковорода Г. С.** Сочинения : в 2 т. Москва : Мысль, 1973.
49. **Сластинов А. Г.** Кобзарь Михайло Кравченко и его думы. *Киев. старина*. 1902. Т. 77. С. 303–331.
50. **Сперанский М. Н.** Южнорусская песня и современные её носители: по поводу бандуриста Т. М. Пархоменко. *Сб. ист.-филол. о-ва при лицее им. кн. Безбородко в Нежине*. 1904. Т. 5. С. 97–230.
51. **Струмінський М. К.** Про лірників. 1924–1927 р. *ІМФЕ*. Ф 6-5. Од. 3б. 203.
52. **Сумцов Н. Ф.** Культурные переживания. *Киев. старина*. 1889. Т. 24.
53. **Сумцов Н. Ф.** Шпиталь в м. Боромле. *Киев. старина*. 1883. Т. 7. С. 709–727.
54. **Супрун Н. О.** Гнат Хоткевич, музикант : муз.-теорет. дослідж. Рівне : Ліста, 1997. 280 с.
55. **Тиховський П.** Кобзари Харьковской губернии. *Сб. Харьк. ист.-филол. о-ва*. Харьков, 1902. Т. 13. С. 135–138.
56. **Ткаченко Г. К.** Основы гри на народній бандурі. *Родовід*. 1995. № 11. С. 112–114.
57. **Ткаченко-Петренко Е.** Думы в изданиях и исследованиях. *Україна*. Киев, 1907. Т. 3, кн. 7/8. С. 144–185.
58. **Українська література XVIII ст.** Київ : Наук. думка, 1987. 588 с.
59. **Українська поезія. Середина XVII ст.** / упоряд.: В. І. Крекотень, М. М. Сулима. Київ : Наук. думка, 1992. 680 с.
60. **Український кант XVII–XVIII століть** / упоряд. Л. В. Івченка. Київ : Муз. Україна, 1990. 199 с.
61. **Устав** Киевского цирюльнического цеха 1767 года. *Киев. старина*. 1883. № 11. С. 471.
62. **Фаминцын А. С.** Гусли. Русский народный инструмент : ист. очерк Ал. С. Фаминцына. Санкт-Петербург : О-во любителей древ. письменности, 1890. [6], 138, 8 с.
63. **Фаминцын А. С.** Скоморохи на Руси. Санкт-Петербург : Тип. Э. Арнгольда, 1889. [4], 191 с.

64. **Хай М. Й.** Лірницька традиція як феномен української духовності. *Родовід*. 1993. № 6. С. 57–67.
65. **Харків В.** Відомості про лірників, кобзарів та сопілкарів. *ІМФЕ*. Ф. 6 – 4. Од. зб. 185.
66. **Харків В.** Кобзар Симоненко Дем'ян Гаврилович. Пісні без мелодії та з мелодіями. *ІМФЕ*. Од. зб. 184.
67. **Харків В.** Конструкції, обміри, фото лір з Харківщини та Полтавщини. *ІМФЕ*. Од. зб. 91.
68. **Харків В.** Нотатки та замітки про ліру. *ІМФЕ*. Од. зб. 24.
69. **Хоткевич Г.** Українські народні музичні інструменти. *Пам'ятки України. Історія та культура*. 1995. № 1. С. 25.
70. **Хоткевич Г. М.** До історії кобзарської справи. *Червон. шлях*. Харків. 1927. № 5. С. 180–189.
71. **Хоткевич Г. М.** Музичні інструменти українського народу. Харків : Держ. вид-во України. 1930. 282, [6] с.
72. **Черемський К. П.** Повернення традиції. З історії нищення кобзарства Харків : [б. в.], 1999. 287 с.
73. **Черкаський Л. М.** Живії струни України. Київ : Academia, 1999. 107 с.
74. **Чикаленко Е. Х.** Лирник Василий Мороз. *Киев. старина*. 1896. Т. 11. С. 9.
75. **Шабліовський Є., Деркач В.** Перший класик нової української літератури. *Котляревський І. П. Твори*. Київ, 1980. С. 5–20.