

CHAPTER «HISTORY OF ART»

GENESIS AND DEVELOPMENT OF AEROPHONES AND CHORDOPHONES GROUPS IN THE MUSICAL CULTURE OF UKRAINE

ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК ГРУП АЕРОФОНІВ ТА ХОРДОФОНІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Yurii Voloshchuk¹

Petro Krul²

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-406-1-16>

Abstract. Wind and string instruments belong to the oldest types of musical instruments. They emerged as a result of a complex development process of aerophones and chordophones. This became possible due to the general development of musical culture, changes in social conditions, and the increasing complexity of tasks faced by composers and musicians. **The subject** of our research is the genesis and development of groups of aerophones and chordophones in Ukrainian musical culture. **The aim** of the scientific inquiry is to study the evolutionary processes in the formation of wind and string instruments in the territories of Ukraine from ancient to the present times. During the preparation of the monograph chapter, general scientific and specialized approaches and methods were used: collection and processing of information regarding the evolutionary development of orchestral instruments, historical approach and within this one the historical-chronological method, method of comparative analysis, and socio-cultural approach. The research methodology is based on the comprehensive combination of the following **methods**: analytical – in the

¹ Candidate of Art Studies,
Professor at the Department of Performing Arts,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

² Doctor of Art Studies,
Professor at the Department of Performing Arts,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

study of scientific and methodological literature; organological – in the analysis of the features of the construction of string and wind instruments; comparative – in the analysis of performance techniques on instruments in different historical periods; historical – in revealing the influence of historical factors on the formation of aerophones and chordophones in the musical culture of Ukraine.

The conclusions drawn from the conducted research can be **summarized as follows**: Summarizing the lengthy and complex process of evolution of folk and classical violin models in Ukraine. It can be concluded that the violin in its classical form gained wide popularity in Ukraine during the 15th-16th centuries due to close trade and cultural ties with Western Europe. Professional Ukrainian craftsmen engaged in the production of string instruments adhered to the traditions and canons of European schools, primarily Italian and Polish.

A significant factor in the development of the professional violin school in Ukraine was the ancient and strong traditions of making string instruments in the work of folk masters. Folk violins in different regions were made according to local traditions and very often with violations of basic classical canons, namely: instability of canonical violin parameters; giving the contour of the violin and its details of their own forms; decorative ornamentation of the body and other parts of the instrument. However, a significant number of such masters contributed to the development of folklore performance in the territories of Ukraine, the formation of ensembles (trio music), and folk music orchestras, which undoubtedly influenced the development of professional instrumental performance.

Alongside the violin, other instruments of the string group of chordophones were actively developing in Ukraine: cello (bass), double bass, lyre (lyre bass). They were involved in folk-instrumental ensembles (primarily the "trio music") and orchestras, but during the 18th-19th centuries – in professional collectives.

The multifaceted evolution of aerophones in folk-instrumental sphere actively contributed to the formation, alongside ensemble and orchestral, also of solo-performing style. Relying on folk singing creativity, certain performing methods were determined by the system of artistic means, forming a separate gene pool of Ukrainian wind performing school with its emotional breadth and multifacetedness. By the end of the 18th – beginning

of the 19th centuries, the main tendencies of Ukrainian musical performing art were determined.

Thus, for many centuries, a diverse folk musical instrumentarium existed in the territories of Ukraine. In the process of historical development of the people's musical culture, this instrumentarium underwent significant evolution. The development of wind instruments occurred through changes in pitch (invention of playing holes) and improvement of sound production mechanisms (creation of a whistle device and mouthpiece). The development of string instruments consisted of sound reinforcement, search for new timbres, and expansion of the sound range by increasing the number of strings and improving their sound quality. The conducted research does not limit all aspects of the chosen topic. The creativity of domestic masters of musical instruments, constructive features, technical and sound capabilities of modern string and wind instrumentarium were left beyond attention. These and other issues may be addressed in future scientific research.

1. Вступ

Духові та струнно-смичкові інструменти належать до найдавніших видів музичних інструментів. Вони з'явилась в результаті складного процесу розвитку груп аерофонів та хордофонів. Це стало можливим в результаті загального розвитку музичної культури, зміною соціальних умов, ускладненням завдань, які ставилися перед композиторами та музикантами. Предметом наукових зацікавлень багатьох дослідників-етноорганологів стала еволюція, традиції виготовлення і трансформування таких інструментів на теренах Західної, Центральної і Східної Європи.

Дослідження генези та динаміки розвитку струнно-смичкових та духових інструментів у контексті культурно-історичних процесів є доцільним, оскільки відсутність таких знань призводить до обмеженості при систематизації відомостей у галузі еволюції оркестрового інструментарію у європейській музичній культурі.

Крім того, сучасних інструментознавців щораз більше цікавить проблема появи аерофонів та хордофонів в українській музичній культурі. Ця тематика і до сьогоднішнього часу є дискусійною і потребує ще додаткових досліджень.

Метою нашого дослідження є вивчення еволюційних процесів генези та розвитку аерофонів та хордофонів у музичній культурі українського народу.

Відповідно до мети у дослідженні ставляться такі завдання:

- визначити передумови і шляхи формування духових та струнно-смичкових інструментів у країнах Європи;
- ознайомитись з основними органологічними теоріями українських та зарубіжних дослідників щодо розвитку оркестрових інструментів;
- проаналізувати джерела та особливості розвитку оркестрового інструментарію на теренах України.

Під час підготовки розділу монографії були використані загальнонаукові і спеціальні підходи і методи: збір та обробка інформації стосовно еволюційного розвитку оркестрового інструментарію, історичний підхід і в межах нього історико-хронологічний метод, метод порівняльного аналізу та соціокультурний підхід. Методологія дослідження базується на комплексному поєднанні наступних методів:

- аналітичного – при вивченні наукової та методичної літератури;
- інструментознавчого – при аналізі особливостей конструкцій струнно-смичкових та духових інструментів;
- порівняльного – при аналізі виконавських технік гри на інструментах у різні історичні періоди;
- історичного – у розкритті впливу історичних факторів на формування аерофонів та хордофонів у музичній культурі України.

2. Етапи та шляхи розвитку аерофонів в українській музичній культурі

Історичний шлях етногенези духової органології, починаючи з найвіддаленіших його витоків і закінчуючи першою третинною XIX століття, періодом конструктивних змін інструментарію через введення клапанних механізмів, який отримав у музичній Європі назву другої інструментальної реформи, виявився складним і тривалим. Ці реалії й визначили хронологічну межу даної наукової розвідки.

Проаналізований історичний період, можна умовно розділити на два великі етапи. Витоки першого сягають глибокої минувшини. Уже в прадавню епоху зароджувались початкові форми ансамблевого і сольного музикування, формувались і загалом сформувались усі про-

тотиби сучасного духового інструментарію. В епоху середньовіччя розвиток інструментального виконавства обмежувався державними утвореннями і переважно культивувався побутовими формами музикування. Значне зрушення в цій галузі сталося в Західній Європі в епоху Відродження, що не змогло не позначитись й на східній її частині, в якій музикування зумовлювалося зростанням міщанської культури, появою нових форм світського музичного життя. Основою численних інструментальних ансамблів були різноманітні види старовинних духових інструментів: поперечні і поздовжні флейти, помери, шалмеї, бомбарди, цинки, труби, сурни, тромбони і т.д. Для кожного з цих інструментів не було створено жодної партії.

Початком другого великого етапу розвитку європейської музичної культури визначилося XVII століття. Варто звернути увагу на два твори, написані латинською мовою, бо, як на нашу думку, обидва ці творіння найбільше вплинули на подальший шлях європейської інструментально-духової культури. Це – трактати француза Марі Мерсена «*Harmonie Universelle*» (1637) та німецького музикознавця Афанасія Кірххера (1601–1680) «*Musurgia universalis, sive ars magna consoni et diissoni ets*» (1650). Марі Мерсен (1588-1648), монах ордену міюрітів, у Парижі на той час був високоосвіченою людиною. Крім музики, він займався філософією й фізикою, опублікувавши з цих наук багато наукових праць. «*Harmonie Universelle*» (об'ємом більше 1800 сторінок з численними ілюстраціями й нотними прикладами) привернула до себе велику увагу. В спеціальному розділі цього дослідження («*Traite des instruments*») подано докладний опис музичних духових інструментів епохи, їх конструктивні й акустичні особливості, техніку гри, умови використання й побутування.

Дослідження Марі Мерсена, відтворює новий ступінь, а також значну еволюцію в музично-інструментальній культурі, охоплює своїм аналізом струнні інструменти: лютню, гітару, цитру, арфу, псалтеріум, трумшейт; клавішні інструменти: епінет, регал, манихорд (первісна назва клавикорда) та духовий інструментарій. Описові характеристики названих інструментів частково повторюють основні думки дослідження Преторіуса, що цілком закономірно, бо обидві праці близькі за часом. Однак кілька важливих, узагальнюючих думок Мерсена суттєво доповнюють свідчення його німецького попередника. Визна-

чаючи функціональну активність шаломо, як попередника кларнета, Мерсен детально описує цей народний духовий інструмент, ілюструючи його об'ємними унаочненнями. Ширше й докладніше, ніж Преторіус, він ілюструє свої міркування, висновки досить переконливими аплікатурними таблицями, наводить ілюстрації різних груп флейтових інструментів (поздовжної, поперечної флейти, флейти Пана). Завдяки французькому вченому, ми маємо докладні свідчення про первісний генофонд гобоя, він першим з інструментознавців засвідчує (до того ж не тільки словесним, а й графічним способами) факт перетворення шалмея в гобой. Також уперше досліджується досвід загальних акустичних законів сімейства труб. Крім того, в дослідженнях названих авторів ґрунтовно характеризуються й інші амбушюрні інструменти: роги, тромбони, серпенти, а також язичкові: волинки (корнамузи), бомбарди, фаготи, крумгорни, гобої д' Пуату.

Різновиди сопілок, виявлені на території України, є єдиними найдавнішими зразками музичних інструментів. Спадщина східнослов'янських племен, культурні впливи сусідніх народів і надбання давньої Київської доби стали важливими складниками культури Древньої Русі. Це була знаменна епоха культурного розвитку східних слов'ян. У цей історичний період розвинувся своєрідний стиль архітектури і живопису. Високого рівня досягли найрізноманітніші види ужиткового мистецтва й художнього ремесла. Поступово створюється народне мистецтво скоморохів. У древньоруській літературі й образотворчому мистецтві, в народних піснях і казках усе частіше заявляє про себе образ і творчість народного професійного музиканта, актора, скомороха, умільця й виконавця музичних витворів на різних народних інструментах, роль і використання духових інструментів постійно зростають.

У придворному житті Київської Русі інструментальна музика застосовувалась активно й досить різноманітно: вона все частіше супроводжувала різні придворні церемонії, звучала під час бенкетів, що відбувалися у багатих домах, звучала на урочистостях влаштованих боярами і багатими купцями. Київські князі насолоджувались не тільки грою власних умільців, які використовували різноманітні музичні інструменти, але й запрошували відомих приїжджих музикантів з Візантії та інших країн.

Згадувана знаменита фреска Софійського собору в Києві зображує групу музикантів-іноземців, припущення зроблене на підставі того, що деякі з них тримають у руках західноєвропейські інструменти епохи Середньовіччя. Таким духовим інструментом є поперечна флейта, якої не було в арсеналі давніх українських народних інструментів.

У Древній Русі великої громадської ваги набула військова музика. Під звуки труб, сурм, барабанів, бубнів і литавр князі водили своє військо у походи. Закличні сигнали звучали на полях битви під час штурму замкових стін. У багатьох літописах знаходимо записи про те, що кількісний склад певних частин війська визначався за кількістю наявних у них труб, бубнів і знамен, бо кожен військовий підрозділ мав у своєму складі повний перелік військових музичних інструментів. На мініатюрах із зображенням взяття замкових укріплень, облоги міст часто зображені трубачі, барабанщики та інші музиканти.

Роль духових інструментів у придворно-церемоніальній і ратній музиці була значною. Музиканти брали безпосередню участь у прийомах послів, в укладенні перемир'я, входили до складу князівської свити під час її урочистих виїздів.

Духовий інструментарій Київської Русі, його функціональне застосування в різних формах музикування засвідчує високий рівень інструментально-духового мистецтва, всієї давньоруської музичної культури, багатогранність якої, її зміст, жанри й форми інтенсивно розвивалася на ґрунті народної творчості, склавши ту життєдайну основу, на якій творилася і виростала українська музична культура.

У XIV–XVI століттях інструментальне виконавство розвивалось лише в окремих його формах. Мистецтво скоморохів різними способами витіснялось з музичного побуту, ставало небажаним для світських осіб, оскільки вони переважно висміювали представників правлячих верств населення. Інколи їх виступи безпосередньо призводили до активних дій народних мас проти своїх властей.

XVII століття характерне еволюцією духового інструментарію з характерною йому складністю, а у багатьох випадках навіть суперечливістю. З одного боку – продовжувався розквіт неймовірного зростання кількості духових інструментів, з'являлись нові їхні розгалуження. З другого боку, особливо наприкінці століття, все помітнішою стає інструментальна реформа. На зміну багатьом застарілим

типам інструментів з'являлись більш досконалі, що увібрали в себе кращі якості своїх попередників, які поступово зникали з музичного побуту. Обидва ці явища були взаємопов'язаними, виступали складниками єдиного процесу, співіснували, нерідко переплітаючись між собою. Наприклад, бомбарди і помери ще тривалий час побутували поряд з фаготами, а шалмеї – з гобоями. Утвердження поперечних флейт майже не зменшувало популярності поздовжних флейт. Інструменти функціонували паралельно. Бомбарди, помери, шалмеї активніше використовувались в ансамблях вуличної або військової музики; фаготи, гобої – в оперних і камерних ансамблях. І фаготи, і гобої могли сукупно використовуватись у світській та військовій музиці, а їх прототиби – в оперній. Корнети, цинки однаково застосовувались в обох сферах. Об'єднання поздовжних і поперечних флейт у межах одного ансамблю залишалось традиційним впродовж усього XVIII століття.

Якщо взяти до уваги тенденції генези загальної спрямованість еволюції духового інструментарію, то визначальними для неї слід вважати такі явища:

- а) поступове витіснення басових померів фаготами;
- б) емансипація поперечної флейти;
- в) перевтілення шалмея в гобой, мисливського рогу – у валторну;
- г) винахід кларнета.

З'являються перші спроби використання валторни і труби в оркестрі і, очевидно, пов'язаний з цим досвід теоретичного осмислення загальних закономірностей натуральних інструментів сімейства сакс-горнів.

У другій половині XVII століття з'являються нові територіальні осередки, в яких інтенсивно розвивається інструментальна духова музика.

Створення і успішне функціонування музичних цехів в українських містах та музика козацького війська; їх роль і характер у різні історичні періоди були різними. На Запорізькій Січі музиканти грали під час походів і святкувань перемоги, духовими інструментами скликались військові ради, «музично оформлювались» певні події. Власне у козацькому середовищі сформувалися характерні риси української інструментальної музики, особливо духової (специфічний інструментарій, стильові й жанрові особливості пов'язані з фольклором).

Після зруйнування Запорізької Січі функції українських музикантів-духовиків змінились. На Лівобережній Україні їх переведено до

військових корпусів при магістратах. Їх завданням було грати під час різних державних урочистостей. На Правобережжі музикантів змушували розважати польських королів і магнатів.

Інструментальні ансамблі, оркестри духових інструментів («капели») при міських магістратах, поміщицьких садибах, навчальних закладах тощо,

безперечно, залишили чималий відбиток на тлі історії української національності музичної культури. Час найбільшої їх активності припадає на XVIII століття, хоча й окремі колективи, як нам відомо, виникли раніше –наприкінці XVII століття, інші ж продовжували свою діяльність аж до середини XIX століття.

Неможливо уявити собі український поміщицький побут XVIII століття без домашнього музикування. Культивувались найрізноманітніші форми музики: танцювальна, застільна, яку виконували на відкритому повітрі а також у залах. Великим успіхом користуються п'єси для окремих музичних інструментів, ансамблів, оркестрів для струнного, духового, або мішаного складів. Популярність духової музики була досить високою.

Найпоширенішими склади домашніх оркестрів на той час були:

1. Капела духової музики з восьми музикантів (2 кларнети, 2 флейти або флейтреверси, 2 фаготи і 2 валторни).
2. Мішана капела з шести музикантів (2 скрипки, 2 флейти і 2 валторни).
3. Більш об'ємна мішана капела з десяти музикантів (2 скрипки, віолончель, 2 флейти, кларнет, 2 валторни і басет-горн, який ввійшов у нас в моду наприкінці XVIII століття).

Активний розвиток музичного життя, ставив до виконавців неабиякі мистецькі вимоги. Зростає попит на музичні інструменти, ноти, посібники, виникають музичні видання, клуби, магазини, інструментальні майстерні. Особливої гостроти набуває проблема музикантів-педагогів. Учителі музики стають невід'ємною частиною поміщицького побуту. Крім викладачів клавішних та струнних інструментів, засоби інформації афішують також і педагогів-духовиків, причому нерідко ці спеціальності поєднуються.

Зі збільшенням поміщицьких оркестрів до домашнього музикування все більше залучаються селяни-кріпаки. У спеціальних школах, які створювались у великих містах, чи індивідуально іноземні капельмейстери навчають мистецтву інструментальної музики селянських дітей.

Роль поміщицьких оркестрів у життєдіяльності національної музичної культури добре відома, адже до початку XIX століття музиканти-кріпаки складали один з основних резервів національного виконавства на духових інструментах.

Духовий музичний інструментарій акцентував на історичній важливості тієї епохи, під час якої пророблялись перші варіанти експерименту застосування в оркестрі народної художньої творчості, коли формувались основи оркестрового стилю з її тенденцією до принципів народної колористики, пісенності, психологічності й художньої образності.

Багатогранна еволюція духових інструментів у сфері народної творчості, певна річ, не могла не сприяти формуванню також і сольного-виконавського стилю. Спираючись на народнопісенну творчість, системою художніх засобів визначились і певні виконавські способи, формувався окремий генофонд української духової виконавської школи з її емоційним обширом і багатогранністю. Наприкінці XVIII – початку XIX століття визначилися основні тенденції українського музично-виконавського мистецтва.

3. Органологічні теорії генези та еволюції струнно-смичкових інструментів в Україні

Етапи розвитку хордофонів, зокрема, струнно-смичкових музичних інструментів, тісно вплетені у загальний процес формування української музичної культури, що пройшов довгий шлях протягом багатьох століть. Виникнення та еволюція народних музичних інструментів очевидно корениться у давніх часах і пов'язана, насамперед, з працею людей [6, с. 3]. Поява струнних інструментів, що задовольняли духовні потреби людей, стала значним етапом у розвитку народного музичного інструментарію.

Процес створення, розвитку та удосконалення музичних інструментів відбувався в контексті економічного, технічного та культурного прогресу людства. Згідно з органологічною теорією Б. Струве, історія інструментів не розглядається відокремлено від оточуючої реальності. Характеристики інструментів, їх звучання та можливості мають відповідати вимогам музичної культури певного періоду. Така відповідність робить інструмент актуальним і живим. З іншого боку, якщо виразні можливості конкретного інструмента не відповідають музичній куль-

турі певного історичного періоду, він відмирає. Історія самого інструменту – від його виникнення до сучасного вигляду – вирішується лише еволюцією музичної культури [14, с. 44].

У процесі аналізу наявної літератури з цієї проблеми можна виокремити кілька дискусійних аспектів. Один з них – походження інструментів та їхнє відношення до різних національних традицій. За визначенням доктора мистецтвознавства Олександра Ільченка, національні інструменти найбільш точно відображують музичні особливості мови, стилю та характеру виконання, відтінки інтонацій, ладотональності, тембрового звучання тощо. Проте, музична мова є спільною для всіх націй, тож багато інструментів мають спільне родове коріння. Національна приналежність інструментів обумовлена не стільки створенням певним народом, скільки його вибором [9, с. 5–6]. Такий погляд певною мірою підтримує відомий український культуролог, професор Сергій Безклубенко, який вважає, що культурні явища народжуються без приналежності до певної нації і набувають ознак національності лише через сприйняття їх людьми та процеси естетизації, етизації та сакралізації [2, с. 79].

Спільність у народному музичному інструментарії може бути обґрунтована загальними тенденціями у розвитку культури народів та використанням спільних методів виготовлення музичних інструментів. Упродовж історичної еволюції музичної культури вчені проявляли інтерес до систематизації та класифікації музичних інструментів, пробуючи об'єднати їх за різними ознаками у різні групи. Дослідження різних методів систематизації та класифікації виходять за межі даної розвідки, тому ми обмежимося описом струнно-смичкової групи музичних інструментів та розглянемо їх походження та розвиток на теренах України.

Найближчими до наших днів за часом виникнення є струнні музичні інструменти (хордофони). Їхнім прототипом був лук із туго натягнутою тятивою. Струнні інструменти також виникли внаслідок людської праці, але вже використовувалися для задоволення духовно-естетичних потреб суспільства, а не для полювання або колективної діяльності, як це було з ударними та духовими інструментами.

Дослідники класифікують струнні музичні інструменти за способом видобування звуку на струнно-смичкові, струнно-щипкові та струнно-ударні. Смичкові інструменти генерують звук шляхом водіння

смичком або колесом по струнах. До них відносяться скрипка, віолончель (басоля), контрабас, ліра та козобас. Звук у струнно-щипкових інструментів виникає за допомогою щипка пальців або плектру, як у бандури, кобзи, торбана та гуслів. Струнно-ударні інструменти, такі як цимбали, формують звучання ударом по струні паличками. У нашому дослідженні ми зосередимося на еволюції струнно-смичкових інструментів, які широко використовуються як у народному, так і у професійному виконавстві України.

Щодо походження скрипки та інших смичкових інструментів існує кілька теорій. Зокрема, М. Привалов стверджує, що вони виникли у Малій Азії та пізніше поширилися країнами Європи А. Рогаль-Левицький стверджує, що скрипка виникла у східній частині Західної Європи, а потім поширилася в Італії [14, с. 44]. Інструментознавець Б. Водяний вказує на слов'янські корені смичкових інструментів, вважаючи, що скрипка спочатку була народним інструментом, а потім стала частиною академічної музики [3, с. 86]. За твердженням М. Привалова, «скрипка на Русі з'явилася наприкінці XVII століття, витіснивши гудок [14, с. 45]. Натомість, І. Ямпольський стверджує, що гудок з'явився пізніше, ніж скрипка, і використовувався скоморохами, а попередником скрипки був смик [4, с. 76–77]. Дослідник А. Модр вважає, що скрипка виникла зі смичкового інструменту, відомого як «ліра да браччо», в перші десятиліття XVI століття. Вона стала, на його думку, перехідним інструментом між віолою та скрипкою [14, с. 44]. За переконанням органолога Б. Струве, смичкові інструменти виникли приблизно наприкінці XV – на початку XVI століття, і спочатку були популярними переважно серед народних музикантів. Перші екземпляри струнно-смичкових інструментів, за словами цього дослідника, представляли собою прості моделі народних скрипок. На думку вченого, скрипка сформувалася внаслідок складного розвитку і взаємодії кількох типів смичкових інструментів. Він вказує, що основним предком скрипки був гітароподібний фідель, проте його трансформація у скрипку не відбулася безпосередньо, а через вплив смичкової ліри та шляхом комбінування з іншим інструментом, поширеним в той час у Західній Європі – ребеком [4, с. 77].

Питання про появу скрипки в Україні також залишається не до кінця вирішеним. Струнно-смичкові інструменти були відомі

в Київській Русі ще в IX–XI ст. Проникнення цих інструментів на слов'янські землі відбулося зі сторони Азії, де вони побутували ще в I ст. до н.е. Це підтверджується зображенням гітароподібного смичкового інструменту на Айртамському фризі, що відноситься до початку нашої ери, знайденому на території Середньої Азії. Шлях смичкових інструментів з Азії в Європу пролягав через Візантію, з якою в той час була тісно пов'язана Київська Русь. Тому стає цілком очевидним припущення, що струнно-смічкові інструменти були запозичені саме в них. Багато фактів вказують на ранній розвиток смичкових інструментів у Польщі, Росії та Україні. Це підтверджує фреска із північної башти Софійського собору в Києві, створена візантійськими майстрами, на якій зображені музиканти зі смичковим інструментом схожим на пошетту (кишенькову скрипку), і п'ятиструнним, майже вдвічі більшим за розміром, схожим за формою корпусу на примітивну віолу, а також зображення на надгробковій Ф. Ягеллона інструмента, схожого на прототип сучасної скрипки. У західноєвропейських країнах в цей час грали лише на щипкових і духових.

Перша літературна згадка про скрипку на теренах України з'явилася 1596 року в словнику Лаврентія Зизанія, а перша письмова згадка про смичковий інструмент під назвою «смик» в письмовій пам'ятці Київської Русі відноситься до IX ст. Ці дані підтверджуються словами з «Патриаршей летописи», датованої 1068 р. та зображенням у 1692 році в «Букварі» Каріона Істоміна. На цьому зображенні скрипка об'єднана в ансамбль з такими народними інструментами, як гуслі, бандура, і з духовим інструментом типу ріжка. Судячи із зовнішності зображеного на цій гравюрі скрипаля, він, без сумніву, є українцем. Ці факти бути доказом того, що скрипка на території слов'ян виникла раніше, ніж в Італії, де вона зафіксована аж у XVI ст. Зіставивши думки дослідників щодо походження скрипки можна з'ясувати пряму належність цього музичного інструмента до історії української культури. Багато фактів вказують на ранній розвиток смичкових інструментів у Польщі, Росії та Україні [4, с. 77].

Улюбленим інструментом аматорів-музикантів, так званих «скоморохів», мистецтво яких набуло найбільшого розквіту в епоху Київської Русі, був струнний інструмент гудок. Однак, скоморохи постійно піддавалися гонінням зі сторони православної церкви, яка вважала гру на

інструментах гріховною. Гнат Хоткевич у книзі «Музичні інструменти українського народу» пояснює походження слова «гудок»: від українського густі, російського – гудеть, чеського – haust, боснійського – guditі. Спочатку слово «гудіння» означало музику взагалі. Згодом його значення звузилося з прив'язкою до певного музичного інструменту, найімовірніше до струнного [15, с. 53]. В українців ще й досі скрипку в деяких місцевостях називають гудком, а скрипалів – гудаками.

Отже, тогочасний гудок, згідно даних із творів образотворчого мистецтва та літератури – скрипкоподібний інструмент. Достеменний вигляд древнього гудка встановити важко, але можна припустити, що він і формою і способом гри відрізнявся від теперішньої скрипки. Гудок був зроблений з липи, дерева, що використовувався для виготовлення посуду. Тут простежується зв'язок стародавніх інструментів із загальною матеріальною культурою українського побуту. Не тільки матеріал, але і самі форми ремісничих виробів мали багато спільного. Так, багато інструментів мали корпус, схожий на посуд та інше начиння селянського побуту, а шийки були подібні до ручок черпаків, вальків, дощок для різання. Навіть головки цих музичних інструментів виготовлялися на зразок тих самих побутових предметів, які підвішувалися за допомогою спеціально вирізаного завитка. Дослідник древньоруської і візантійської музики Д. Розумовський так описує гудок: «Гудок – музичний давньоруський інструмент, схожий на скрипку, без виімок з боків, з плоским дном і кришкою. На ньому грають так само, як і на скрипці – за допомогою смичка. Він широко використовувався у південній Росії, в Малоросії і низових губерніях. Гра на ньому дуже проста: на найвищій струні звичайно розігрується якась народна тема, а інші дві струни, побудовані на квінту вниз, служать як би акомпанементом або басом для супроводу мелодії» [14, с. 45]. Грали на гудку, притискуючи корпус до грудей, а іноді тримали вертикально, спираючи його на коліно бродячі музиканти, придворні скоморохи. Зустрічалися й ансамблі гудошників, що використовували інструменти різних розмірів. Відповідними були й назви цих інструментів; гудочок, гудок, гудило, гудище. Гру на будь-якому струнному інструменті на території нашої країни в давнину називали гудьбою. Але один з найстаровинніших струнних смичкових інструментів східних слов'ян у середині XVII ст. зазнав великої трагедії.

Із введенням християнства на Русі змінюється доля розвитку української інструментальної музики. Народний інструментарій як частина народного побуту, обрядів, ігор у офіційних колах трактувався як прояв язичництва та був оголошений поза законом. Після наказів царя Олексія Михайловича (1648–1649 рр.) та згідно указу патріарха Никона розпочалися переслідування народних умільців – скоморохів, танцюристів та музикантів. Гудок та інші «бісівські інструменти», що створювались руками талановитих майстрів, відбирали у людей і спалювали. Як наслідок, до кінця XVIII ст. популярність гудка знижується.

У своїй праці Г. Хоткевич описує ще один надзвичайно цінний український струнно-смичковий інструмент, який можна було побачити на Варшавській музичній виставці в 1888 р. «Це – селянський старовинний інструмент, називається сука; цілковито вийшов з уживання. Грають на ній як на скрипці. Інструмент є подібним до скрипки, тільки з широкою та короткою шийкою (завширшки 6,5 см, завдовжки 11 см). Довжина самої коробки 36 см, висота – 4 см, а довжина всього інструмента 50 см. Надзвичайно цінною особливістю є те, що кобилка опирається не на верхню деку, як на скрипці й усіх інших інструментах, а на нижню. Струн, як і на скрипці, чотири. Обробка інструменту досить груба; тільки деякі частини виконані старанніше. Смик має первісний характер: проста очеретина з прикріпленим до обох кінців кінським волосом. Сука використовувалась українцями в Люблінській губернії. Грали на ньому у такий спосіб: інструмент перевішувався на шнурку через ліве плече й висів на грудях; смичок рухався паралельно лінії плечей» [15, с. 87]. Тобто, такий самий спосіб, що характерний і для тримання старовинного гудка. Тому, можна зробити припущення, що «сука» – то і є вдосконалений гудок. Цей інструмент найбільше розповсюдження мав саме на території України.

Серед органологів існує багато різноманітних теорій щодо походження струнно-смичкових інструментів на теренах України. Так, на думку А. Іваницького, скрипка потрапила в Україну у XVI–XVII століття з Західної Європи [8, с. 27]. Згідно з твердженням М. Фіндейзена, скрипку завезли в Україну з Польщі. Музикознавець М. Привалов підтверджує широке поширення цього інструмента в Україні, вказуючи на наявність навіть «народних оркестрів з віолончелями та контрабасами» [14, с. 46]. Вже на початку XVIII століття скрипалі були части-

ною полкової музики Війська Запорізького. Скрипка також використовувалася як супровідний інструмент Вертепу – народного лялькового театру. В маєтках поміщиків існували крім того кріпацькі симфонічні ансамблі та оркестри.

Це все свідчить про те, що завдяки своєму чудовому, близькому до людського співу звуку та безлічі технічних можливостей, скрипка, поряд з іншими народними інструментами, зайняла одне з провідних місць у музичному житті українського народу. Вона стала широко використовуваним народним інструментом, який був популярним на Гуцульщині, Бойківщині, Буковині, Західному Поділлі, Поліссі та в Карпатському регіоні.

Починаючи з XVI ст. скрипка в Україні отримала особливо широке розповсюдження, що зумовлено цілим рядом обставин:

– По-перше, у зв'язку з наближенням скрипкового тембру до людського голосу, виконання на скрипці українських пісень і танців стало особливо органічним, бо відповідало насамперед природному звукоідеалові українців.

– По-друге, побутування скрипки в Україні має давні та міцні традиції і саме гудок, як і ряд інших подібних йому слов'янських інструментів, за численними органологічними теоріями вітчизняних та зарубіжних інструментознавців, вважається провісником скрипки. Зауважимо принагідно, що дослідник історії виникнення струнно-смичкового інструментарію А. Агажанов з цього приводу також стверджує, що саме гудок був прототипом скрипки [4, с. 76–77].

– По-третє, для українців уже було звичним грати на смичковому інструменті з квінтовым строем, і перехід на більш досконалий інструмент, як і спів та танці в супроводі цього нового інструменту, був також природним явищем.

Протягом наступних століть скрипка залишається загальнонаціональним народним інструментом, хоча в центральних і східних регіонах сфера її використання значно звузилася. Однак і тут є яскраві приклади традиційного сольного і гуртового побутування скрипки в Черкаській, Київській, Сумській, Полтавській та інших областях. Найбільш збереженими і поширеними є традиції сольного та ансамблевого скрипкового виконавства, а також виготовлення струнно-смичкового інструментарію на західноукраїнських землях, зокрема, Гуцульщині, Бойківщині, Буковині, Західному Поділлі, Поліссі.

У процесі виготовлення скрипок українські майстри дотримуються традицій, закладених ще італійськими скрипкарями XVII–XVIII століть. Так, зокрема, у скрипковій справі вони використовують добірні сорти резонансної деревини: для верхньої деки – ялини, для нижньої деки, «шийки» та «головки» – клена або явора. Якщо нижня або верхня дека робиться не з однієї суцільної дощечки, а з двох, то підбирається однорідний матеріал з відповідною текстурою дерева, щоб ні акустика, ні зовнішній вигляд інструменту не постраждали. Попередньо деревина має бути добре висушеною в природних умовах. На оздоблення і виготовлення грифа, струноутримувача, поріжків застосовують деревину екзотичних порід червоного або чорного дерева.

Корпус скрипки має до деякої міри вісімкоподібний контур, що зумовлено двома симетричними есоподібними боковими виїмками (вони називаються еси), що утворюють талію скрипки. Нижня і верхня деки мають посередині випуклість з деякими рельєфними позначеннями біля резонаторних отворів. Резонаторні отвори розташовані симетрично по боках верхньої деки у вигляді латинської букви «f» (ef), від чого і походить їх назва – ефи.

По всьому периметру верхньої деки на відстані 5-6 мм від краю прорізається канавка, в яку вставляється вус – тонка і гнучка рейка, що скріплює краї деревини, оберігаючи її від сколів. Матеріал вуса – чорне дерево з прошарком ялини. Для скрипки традиційним є подвійний вус, хоча деякі майстри виконували й витончений потрійний вус.

Нижня та верхня деки приклеюються з обох боків до торця обичайки, що за формою вигину відповідає контурові дек. Її, як і нижню деку, роблять із клена. Між деками всередині встановлюється невеличка рухома підпірка у вигляді круглої колодочки – душки, що забезпечує міцність корпусу і передає вібрацію від верхньої деки до нижньої.

Зверху до корпусу кріпиться шийка з головою, що закінчується характерним завитком. Головка містить в собі кілкову коробку, в якій прорізано чотири пари отворів для чотирьох кілків, що розміщені попарно з обох боків головки. До плоскої сторони шийки наклеюється гриф з чорного дерева.

Внизу до корпусу кріпиться дерев'яний гудзик, до нього – струнотримач. Струнотримач закріплюється товстою струною (або металевим проводом), що проходить від гудзика через нижній поріжок. До

струнотримача чіпляють чотири струни. На верхній деці над душкою – підставка під струни, через яку вібрація струн передається верхній деці. Підставка має дугоподібний верхній торець, що уможливило грати смичком на кожній струні окремо, не торкаючись інших без потреби.

В основі конструктивного моделювання резонансного корпусу лежать так звані «золоті» пропорції і зовсім відсутні прямі лінії. Виготовлення струнно-смичкових інструментів потребує використання матеріалів лише природного походження. Тому сучасні майстри намагаються дотримуватися технологій виготовлення деталей та рецептів варіння лаків, створених старовинними майстрами.

Основні параметри (у міліметрах) цілої скрипки (4/4) є такими:

Мензура.....	320 – 335
Загальна довжина.....	595 – 600
Довжина корпусу.....	350 – 360
Нижній овал.....	200 – 210
Верхній овал.....	160 – 170

Діапазон скрипки: «g» малої октави – «e» четвертої октави.

Смичок побудований із трохи зігнутою тростини фернан-бука, на яку натягнуто конячий волос. У дзьобоподібному кінці тоншої частини тростини волос закріплюється нерухомо. Другий кінець волосу кріпиться до рухомої колодочки, що є на товшому кінці тростини. Пружність волосу регулюється спеціальним гвинтом і залежить від штрихів, яких треба домогтися під час гри.

Народні скрипки в різних регіонах виготовляють за місцевими традиціями, найдавніша з яких – виготовлення скрипки-довбанки, коли із суцільного шматка явора, липи, тополі, верби, берези видовбується велика ложка (ківш), що є одночасно нижньою декою, обичайкою, шийкою і головою. Для виготовлення грифа використовують морений дуб чи інше тверде дерево. Пізніше в народі почали наслідувати класичним зразкам скрипки. Проте це швидше схожість у загальних рисах. Народні майстри часто не дотримуються канонічних параметрів скрипки і надають контуру скрипки та її деталям (ефам, струнотримачеві, головці тощо) власних форм. У цих скрипках, як правило, немає вуса, хоча він часто імітується декоративними елементами. Гуцульські майстри нерідко прикрашають свої скрипки вишуканим декором. Віками в народі формувалася власна термінологія, пов'язана з будовою

скрипки. У Карпатському регіоні вона така: корпус називається голосниця, обичайка – обруч, ефи – голосники, кілки – закрутки, підставка – кобилка, душка – душа, нижній поріжок – підліжжя, деки – дошки.

Ще одним інструментом із струнно-смичкової групи є басоля. Назва «басоля» походить від слова «бас», і є його українським еквівалентом. Г. Хоткевич вважав, що українці запозичили басолю. На його думку, «прийшла вона до нашого народу мабуть трохи пізніше, ніж скрипка, і була рідшим інструментом (ще й тепер не всюди вживається), особливих змін цей інструмент при переході до України не перетерпів: і формою, і величиною зостався той же...» [15, с. 34]. Його думку цілком підтримує А. Гуменюк, який стверджує, «що саме віолончель послужила зразком для виготовлення басолі, а в Україну басоля потрапила у першій половині XVII ст., інструмент із Західної Європи завезли козаки». За переконанням А. Гуменюка, басоло поширювали троїсті музики, які виконували на ній басову партію. Басоля за своєю будовою досить схожа на віолончель [6, с. 144].

Л. Черкаський кидає тінь сумніву на цю теорію, вказуючи на схожість назви «басоля» з польською «басетлею», яку він розглядає як аналог басолі. Дослідник доводить неправильність тотожності басолі та віолончелі, визначаючи фундаментальні відмінності між ними: різні розміри, строї, кількість струн, і, найголовніше, відмінність музичної ролі басолі від віолончелі. Віолончель є концертним інструментом для виконання як у ансамблях, так і сольо, у той час як басоля – це народний інструмент для використання виключно в ансамблях [16, с. 169].

Отже, басоля використовувалася головним чином в ансамблях трістих музик і була популярною переважно на заході України. Басоля має вигляд великого інструмента, схожого на скрипку. Вона більша за віолончель, але менша за контрабас. Структура та назви елементів басолі аналогічні тим, що у скрипки. Цей інструмент має три або чотири струни, а в Закарпатті існують п'ятиструнні варіанти.

Контрабас – найбільший та найнижчий з усіх струнно-смичкових інструментів. Його попередниками були різні види басових віол да гамба. У XVIII столітті вони використовувалися разом з контрабасом у симфонічних оркестрах, проте з часом контрабас витіснив їх. Протягом тривалого часу контрабаси мали різні розміри, кількість струн та стрій. Італійські майстри, такі як А. Амати, П. Маджіні виготовили

прототип сучасного чотириструнного контрабаса. Вітчизняні дослідники не можуть точно визначити, коли і як контрабас потрапив в Україну. Відомо лише, що у XVII–XVIII століттях він використовувався в кріпацьких симфонічних оркестрах, що діяли у маєтках поміщиків. Згідно теорії А. Гуменюка, контрабаси, разом з іншими музичними інструментами (особливо смичковими), були завезені в Україну з Італії, Франції та Німеччини. Приблизно у XIX столітті контрабас почав використовуватися у народних інструментальних ансамблях. Це почалося на заході України і поширилося на всю територію країни.

Новий тип народного контрабасу називається козобасом (бийкозою). Використання козобаса в народній музиці пов'язане з обрядом водіння кіз, а саме – із зимовим фольклорним циклом, коли по селах ходили колядники та щедрувальники. Цей інструмент складається з малого барабану внизу дерев'яної палиці та невеликої мідної тарілки вгорі. Три струни, які проходять через барабан, опираються на кобилку і закріплюються зверху. Головка козобаса виготовлена у формі голови кози, що дає назву цьому інструменту і вказує на його зв'язок з народною обрядовістю. Звук у козобаса утворюється від ведення смичка по струні, яка не має конкретної висоти. Під час ведення смичка виконавець ударяє кінчиком смичка по тарілці та барабану.

Ліра – античний струнний інструмент. Окремі інструментознавці вважають, що його попередниками були різні струнні інструменти, що відрізнялися будовою, методами звукотворення та тембром. Найвідомішими з них є чотири типи ліри.

Першим типом є старогрецька ліра, зовні схожа на кіфару і поширена на Близькому Сході, у Греції та Римі. Другим типом є однострунний смичковий інструмент з грушоподібною формою, подібний до древньослов'янського гудка, що був популярний серед народів Західної Європи. Третім типом є багатострунний смичковий інструмент, зовні схожий на скрипку, який отримав поширення серед народів Європи у XV–XVIII століттях. Є також відомою окрема сім'я лір, до якої входили різноманітні варіації інструменту з великою кількістю струн (від 5 до 14) і бурдонами.

Четвертим типом є колісна ліра, яка з'явилася у Західній Європі у VIII–X століттях. Інструмент мав три струни, вісім клавіш та колесо замість смичка і був поширений у музичному побуті багатьох європей-

ських країн. Після XV століття його поступово витіснили більш вдосконалені смичкові ліри, але серед народу він залишався популярним.

У XVIII столітті інтерес до ліри знову зріс, що пов'язано з розвитком нового стилю під назвою «пастораль», який передбачав стилізацію міського мистецтва під сільське життя. У цей період французькі майстри працювали над удосконаленням інструменту, створюючи ліру з діапазоном до двох октав і хроматичним звукорядом [16, с. 177].

Питання про появу ліри в Україні є дискусійним. Окремі дослідники висловлюють різні точки зору щодо цього. Але можна стверджувати, що ліра завжди була популярним інструментом у музичному побуті українського народу. Д. Ревуцький вважав, що ліри прийшла в Україну з Заходу приблизно на початку XVII століття. Тут інструмент отримав тут назву «риля» або «риле» [13, с. 82]. На думку інструментознавця А. Бабія, ліра прибула до Європи зі Сходу через Візантію, де була відома під назвою «organistrum», і потрапила в Україну через Польщу ще у XVI столітті [1, с. 23]. М. Привалов стверджує, що ліра з'явилася в Україні наприкінці XV – початку XVI століття і була привезена з Польщі [14, с. 45]. А. Гуменюк вважав, що в першій половині XVII століття ліру привезли в Україну з Франції козаки, що брали участь у фландрській війні [6, с. 114].

Аналізуючи думки відомих інструментознавців можна точно сказати, що ліра завжди була популярним інструментом у музичному житті українського народу. Л. Черкаський характеризує ліру як інструмент, що належить до билинно-думної традиції, і відзначає, що вона була розповсюджена серед бродячих професійних музикантів, багато з яких були незрячими. Репертуар лірників складався головним чином із кантів і псалмів. Варто зауважити, що мистецтво лірників не було настільки популярним серед народу, як мистецтво кобзарів.

4. Висновки

Узагальнивши тривалий та складний процес еволюції народної та класичної моделей скрипки в Україні можна зробити висновок, що скрипка у її класичному вигляді здобуває широкого розповсюдження в Україні упродовж XV–XVI ст. завдяки тісним торговим та культурним зв'язкам із Західною Європою. Професійні українські майстри, які займалися виготовленням струнно-смичкового інструментарію,

притримувалися традицій і канонів європейських шкіл, насамперед італійської та польської.

Вагомим чинником розвитку професійної школи скрипкарства в Україні були давні та міцні традиції виготовлення струнно-смичкового інструментарію у творчості народних майстрів. Народні скрипки в різних регіонах виготовлялися за місцевими традиціями і дуже часто з порушенням основних класичних канонів, а саме: нестабільністю канонічних параметрів скрипки; наданням контуру скрипки та її деталям власних форм; декоративним оздобленням дек та інших частин інструменту. Проте, значна кількість таких майстрів сприяла розвитку фольклорного виконавства на теренах України, формуванню ансамблів (троїсті музики) та оркестрів народної музики, що, безперечно, впливало й на розвиток професійного інструментального виконавства.

Паралельно зі скрипкою, в Україні активно розвиваються й інші інструменти струнно-смичкової групи хордофонів: віолончель (басоля), контрабас, ліра (козобас). Вони залучаються до складу народно-інструментальних ансамблів (в першу чергу – «троїстої музики») та оркестрів, а упродовж XVIII–XIX століть – до професійних колективів.

Багатогранна еволюція аерофонів у народно-інструментальній сфері активно сприяла формуванню, поряд з ансамблевим та оркестровим, також і сольо-виконавського стилю. Спираючись на народно-пісенну творчість, системою художніх засобів визначились і певні виконавські способи, формувався окремий генофонд української духової виконавської школи з її емоційним обширом і багатогранністю. Наприкінці XVIII – початку XIX століття визначились основні тенденції українського музично-виконавського мистецтва.

Таким чином, упродовж багатьох століть на теренах України існував різноманітний народний музичний інструментарій. У процесі історичного розвитку музичної культури народу цей інструментарій пройшов значну еволюцію. Розвиток духових інструментів відбувався через зміну висоти звуку (винахід ігрових отворів) та вдосконалення механізму звуковидобування (створення свисткового пристрою і мундштука). У свою чергу, розвиток струнних інструментів полягав у підсиленні звуку, пошуку нових тембрів і розширенні звукоряду завдяки збільшенню кількості струн та якості їхнього звучання.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів обраної теми. Поза увагою залишилась творчість вітчизняних майстрів музичних інструментів, конструктивні особливості, технічні та звукові можливості сучасного струнно-смичкового та духового інструментарію. Ці та інші проблеми можуть отримати вирішення у наступних наукових розвідках.

Список літератури:

1. Бабій А. Ліра або реля. *Музика масам*. 1928. № 12. С. 22–23.
2. Безклубенко С. Теорія культури : навч. посіб. Київ : КНУКіМ, 2000. 324 с.
3. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. СПб., 1993. 156 с.
4. Волощук Ю. Поліетнічні засади та новаційні пошуки у становленні української школи виготовлення струнно-смичкового інструментарію. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2007. № 1 (18). С. 76–82.
5. Горячева І. Жанрова класифікація української традиційної інструментальної музики. *Народна творчість та етнографія*. 1985. № 3. С. 25–34.
6. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 241 с.
7. Державний історичний архів України у Львові. Ф. 52. Оп. 1. Од. зб. 154. Л. 3.
8. Іваницький А. Українське етноінструментознавство в другій половині ХХ століття. *Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (24-31 березня 1995 р.). Київ : Український центр культурних досліджень, 1995. С. 26–28.
9. Ільченко О. Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1996. 389 с.
10. Круль П. Історія виконання на духовних та ударних інструментах України: підручник для закладів вищої освіти IV рівня акредитації. Електронне видання. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2023. 203 с.
11. Круль П. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу: малодосліджені сторінки історії. Київ : Вид-во НАН України, 2000. 324 с.
12. Круль П. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2006. 160 с.
13. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. Київ : Час, 1919. 300 с.
14. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : монографія. Вінниця : ВНТУ, 2009. 184 с.
15. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 288 с.

16. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 264 с.

References:

1. Babii A. (1928). Lira abo relia [Lyre or rail]. *Muzyka masam – Music for the masses*, no. 12, pp. 22–23. (in Ukrainian)
2. Bezklubenko S. (2000). *Teoriia kultury: navch. posib.* [Culture theory: textbook]. Kyiv: KNUKiM. (in Ukrainian)
3. Vodiani B. (1993). *Narodna instrumentalna muzyka Zakhidnoho Podillia: problema evoliutsii tradytsiinykh form muzykuvannia* [Folk instrumental music of Western Podillia: evolutionary issues of traditional musical forms]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. SPb. (in Ukrainian)
4. Voloshchuk Yu. (2007). Polietnichni zasady ta novatsiini poshuky u stanovlenni ukrainskoi shkoly vyhotovlennia strunno-smychkovoho instrumentarii [Polyethnic foundations and innovative explorations in the development of Ukrainian stringed instrument making school]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka. Ser. Mystetstvoznavstvo – Scientific notes of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Series: Art studies.* Ternopil: TNPU im. V. Hnatiuka, no. 1 (18), pp. 76–82. (in Ukrainian)
5. Horiacheva I. (1985). Zhanrova klasyfikatsiia ukrainskoi tradytsiinoi instrumentalnoi muzyky [Genre classification of Ukrainian traditional instrumental music]. *Narodna tvorchist ta etnografia – Folk art and ethnography*, no. 3, pp. 25–34. (in Ukrainian)
6. Humeniuk A. (1967). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty* [Ukrainian folk musical instruments]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
7. Derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Lvovi [State Historical Archives of Ukraine in Lviv]. F. 52. Op. 1. Od. zb. 154. L. 3. (in Ukrainian)
8. Ivanytskyi A. (1995). Ukrainske etnoinstrumentoznavstvo v druhii polovyni XX stolittia [Ukrainian ethno-instrumentology in the second half of the 20th century]. *Aktualni napriamky vidrodzhennia ta rozvytku narodno-instrumentalnoho mystetstva v Ukraini: materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (24-31 bereznia 1995 r.). Kyiv: Ukrainskyi tsentr kulturnykh doslidzhen. (in Ukrainian)
9. Ilchenko O. (1996). *Khudozhni osnovy amatorskoho narodno-orkestrivoho vykonavstva* [Artistic principles of amateur folk orchestra performance]: dys. ... doktora mystetstvoznavstva: 17.00.03. Kyiv. (in Ukrainian)
10. Krul P. (2023). *Istoriia vykonannia na dukhovnykh ta udarnykh instrumentakh Ukrainy: pidruchnyk dlia zakladiv vyshchoi osvity IV rivnia akredytatsii. Elektronne vydannia* [History of performance on wind and percussion instruments in Ukraine: textbook for higher education institutions of IV level of accreditation. Electronic edition]. Ivano-Frankivsk: Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka. (in Ukrainian)
11. Krul P. (2000). *Natsionalne dukhove instrumentalne mystetstvo ukrainskoho narodu: malodoslidzheni storinky istorii* [National wind instrumental art of

Chapter «History of art»

the Ukrainian people: understudied pages of history]. Kyiv: Vyd-vo NAN Ukrainy. (in Ukrainian)

12. Krul P. (2006). *Skhidnoslovianska instrumentalna kultura: istorychni vytoky i funktsionuvannia* [East slavic instrumental culture: historical roots and functioning]. Ivano-Frankivsk: VDV TsIT. (in Ukrainian)

13. Revutskyi D. (1919). *Ukrainski dumy ta pisni istorychni* [Ukrainian historical thoughts and songs]. Kyiv: Chas. (in Ukrainian)

14. Sidletska T. I. (2009). *Kulturno-istorychna evoliutsiia ukrainskoho orkestru narodnykh instrumentiv: monohrafiia* [Cultural-historical evolution of the Ukrainian folk instrument orchestra: monograph]. Vinnytsia: VNTU. (in Ukrainian)

15. Khotkevych H. (1930). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical instruments of the Ukrainian people] Kharkiv: DVU. (in Ukrainian)

16. Cherkaskyi L. (2003). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty* [Ukrainian folk musical instruments]. Kyiv: Tekhnika. (in Ukrainian)