

“ТРОЇСТА МУЗІКА” ЯК РІЗНОВИД АВТЕНТИЧНОГО ТА САМОДІЯЛЬНОГО НАРОДНОІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ 1940–1980-х років

Петро Дрозда

У науковій та науково-популярній літературі впродовж останньої третини минулого століття досить вагоме місце посідали праці, присвячені розвитку різних форм художньої самодіяльності, зокрема інструментального виконавства. Ці роботи, зорієнтовані на популяризацію ідеї масовості мистецтва як організованого різновиду творчої діяльності широких мас у межах єдиного так званого радянського соціокультурного простору, дають можливість вивчити специфіку адаптивних процесів у музичній культурі, у тому числі у фольклорі, в окремих локусах та регіонах, позначених своєрідними, неповторними рисами. Тому метою пропонованої розвідки є висвітлення одного з найпопулярніших різновидів українського ансамблевого виконавства саме на теренах Західної України.

Українське народноансамблеве виконавство як прототип академічного народноінструментального (ансамблевого й оркестрового) розвивалося як вільноваріантне мистецтво щодо тембральності, кількості учасників та їх функційності. Не обмежене жанровими стереотипами, сталими вимогами щодо складу учасників ансамблювання та однозначних ролей ансамблевих партій, воно послугоувалося напрацьованими в певному регіоні виконавськими моделями.

Найпростішою з них була форма дуету, що відіграла важливу роль у розвитку народноінструментального виконавства й розвинулася згодом у “троїсту музику”, ставши основою найрізноманітніших наступних модифікацій. У Західній Україні фольклорні інструментальні ансамблі, відомі під назвою “троїста музика”, у типовому варіанті склалися зі скрипки/сопілки, цимбалів/басолі й бубна¹. Це створило основу для безпосереднього пов’язування назви ансамблю з кількістю учасників. Зокрема, такий підхід притаманний раннім працям такого авторитетного дослідника народноінструменталь-

ного виконавства, як А. Гуменюк. У статті 1958 року “Як організувати оркестр українських народних інструментів” він пише: “Так цей ансамбль названо тому, що до його складу входять три виконавці: скрипка, цимбали і бубон або, крім скрипки, інші якінебудь інструменти”². Інша версія походження цієї назви в академічному середовищі, що виникла протягом останніх десятиліть, пов’язує її не з кількістю музикантів, а з функціями виконуваної музики (мелодична, ритмічна, гармонічно-опорна).

Усталившись у другій третині XIX ст. як типовий ансамблевий склад (поєднання скрипки/сопілки й цимбалів дістало назву “гуцульський стрій”), “троїста музика” набула виняткової популярності спочатку в природному для себе фольклорно-аматорському середовищі. Ці позиції утримувались до Другої світової війни; повоєнні роки істотно змінили ареал її поширення в Західній Україні. Її моделі спочатку активно впроваджували в організовану самодіяльність; експерименти в композиторській творчості надали їй значущості в академічному виконавстві.

Проблематику, пов’язану з функціонуванням “троїстої музики” як найпоширенішого виду ансамблевого фольклорного музикування в українській музичній культурі – автентичній, аматорській і навіть академічній, – переважно висвітлено у фольклористичних працях. Тільки іноді усвідомлення значущості рецепцій цього явища в професійну творчість спричинювало дослідження його музикознавцями. Важливою основою для розробки цього напрямку в музикознавстві стали праці А. Гуменюка, де увагу приділено насамперед складу та функціям цього виконавського жанру, а також можливостям його використання в академічній творчості. Зокрема, дослідник зазначає: “Раніше на троїсту музику покладалося виконання музики до танцю, супро-

воду пісень, а також виконання музики до слухання. Але зараз основний склад троїстої музики вже не може повністю задовольнити художні запити слухачів. Отже, само по собі постало питання про збільшення кількості інструментів, розширення кола художньо-виражальних можливостей цього ансамблю, збагачення, поглиблення і розширення його репертуару³. А відзначені дослідником співвідношення між інструментами (як-от: провідна роль скрипки або цимбалів, “втора” у цимбалів, бандури або інших інструментів тощо) відіграли важливу роль у розробці стилістики академізованих ансамблів такого типу.

Цим вплив “троїстої музики” на академічне народноінструментальне виконавство не обмежився. Так, 1955 року при створенні першого в повоєнні роки самодіяльного оркестру народних інструментів у с. Наталине Красноградського району Харківської області, В. Комаренко творчо застосував принципи структурування “троїстої музики”.

О. Трофимчук у статті “Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народноінструментального музикування в Україні”, де міститься низка узагальнень щодо “троїстої музики”, подає зауваги стосовно характерних звучань (важливі для розуміння “стандартів” академічного народноінструментального виконавства). Поміж різних характеристик, дослідник вирізняє домінуючу гетерофонність, що із введенням цимбалів поступово модулює до гомофонно-гармонічного типу стилістики⁴. У цій розвідці міститься важливе для розуміння специфіки саме західноукраїнського інструментального виконавства спостереження про час заміни цимбалів гармошкою в багатьох регіонах України, що простежується з останньої третини ХІХ ст. (важливішим дослідникові видається процес активізації розвитку гомофонно-гармонічної виконавської стилістики). Проте саме на теренах західноукраїнського регіону, незважаючи на інтенсивний вплив новостворених оркестрів народних інструментів і посилення подальших модифікацій в інструментарії традиційної “троїстої музики”, такі заміни були одиничними й поширювалися в міру розвитку самодіяльного та академічного ансамблевого виконавства. Саме тому

видається неадекватним висновок Л. Пасічник про значущість, популярність баяна як учасника “троїстих музик”: «Народноінструментальне ансамблеве виконавство ХХ століття, окрім однорідних камерних ансамблів баяністів, акордеоністів, представляють і змішані (неоднорідні) колективи. Зокрема, широку популярність отримує цей інструмент в ансамблях “троїстих музик”. Репертуар подібних колективів переважно представлений народною пісенною та танцювальною музикою, обрядовими інструментальними мелодіями. У другій половині ХХ століття ансамблева література “троїстих музик” стала поповнюватись оригінальними композиціями, створеними керівниками колективів»⁵. Утім, доцільніше говорити в такому разі про інструментальні народно-академічні ансамблі, створювані за аналогією до “троїстої музики”, або своєрідні “інструментальні капели”, що також були поширені в західних областях України.

На основі традиційного інструментарію на теренах Гуцульщини впродовж багатьох років побутували так звані “весільні капели”. До їх складу входили: сім’я скрипок, великий бас (контрабас), цимбали, цимбалець та однострунний бас (бубінь-бас). Цей склад виявляє існування досить усталеної та міцної традиції, а водночас – типову тенденцію для народноінструментального виконавства, згодом запозичену й розвинуту у формах академічного та самодіяльного виконавства. Так, у 1930-х роках у Вінницькій області було зафіксовано: “музики на весіллі – це невеликий оркестр в складі двох музик (скрипка й бубон), трьох (скрипка, бубон і кларнет), чотирьох (скрипка, кларнет, труба і бубон), а згодом і більше”⁶. Упродовж 1970-х також використовували баян, акордеон, кларнет, альтовий і теноровий саксофони, тромбон і трубу, що виразно свідчить про запозичення з академічної сфери та про посилення тенденції, що проявлялася в наближенні до тогочасного естрадного виконавства.

Серед функцій “весільних капел” у побуті й дозвіллі, як визначив Б. Яремко, – виконання маршів для зустрічі гостей, коломийок і козачків до весільної процесії, танцювальної музики, а також – визначених

ритуалом епізодів у обрядах колядування, Маланки, зустрічі Нового року, на хрестинах, вечорницях та літніх молодіжних гуляннях”⁷. Б. Яремко також зауважив, що незважаючи на використання новітніх інструментів, традиційною основою є скрипка, фірлка, цимбали й бубон – тобто типовий інструментарій “троїстих музик” на Гуцульщині. Згідно з цією основою розподілялись і функції інструментів. Скрипка виконувала мелодичну роль, фірлка – мелодично-орнаментальну та тембральну, цимбали – гармонічну, бубон створював ритмічний супровід. На відміну від “троїстих музик”, “весільні капели” очолювали народні скрипалі, які в певній місцевості мають статус “професіоналів”, мобільно реагують на нюанси виконання музики іншими учасниками колективу та капели загалом.

Яскравим прикладом “весільної капели” є капела В. Походжука – скрипаля із с. Космач Верховинського району Івано-Франківської області⁸. Інструментарій, яким володіли учасники цього ансамблю, підтверджує, з одного боку, типове для “троїстої музики” домінування скрипкової групи, з другого, – вражаючу “модальність” загальної тембральності. Так, тільки один з інструменталістів, який входив до капели від другої половини 1950-х, – М. Соколюк – грав на скрипці, цимбалах, флюярі та бубні. Колектив виконував типові для “весільних капел” ролі – грав на весіллях, “перших розколядах”, толоках тощо.

Показово, що серед відомостей про побутування “весільних оркестрів” (або ж капел), що містяться в академічному виданні “Весілля”, трапляються матеріали, які засвідчують: “Раніше весілля з трієюю музикою вважалося багатим”⁹. Спорідненість між двома різними типами народноінструментальних ансамблів – “трієюю музикою” і “весільними капелами” – виявляється також у виконуваних ними творах як під час місцевих мистецьких акцій, так і республіканських. Скажімо, 1971 року в репертуарі “трієстих музик” сім’ї Ватаманюків із с. Попельники Снятинського району Івано-Франківської області були весільні польки; “трієстих музик” із Хмельницька (В. Єренюк, М. Недочитаний, А. Ігнатенко) – композиції

з побутуючих в області старовинних весільних мелодій тощо.

Важливо зазначити, що існує безліч варіантів складу “трієстої музики”. Варіантність інструментарію впливала на незбалансованість виконавського складу ансамблю, де практикувалися різноманітні взаємозаміни (зокрема, кожен з учасників міг грати на будь-якому інструменті, яким володів, незважаючи на вибір інструмента іншим/іншими учасником/учасниками ансамблю). Така структурно-функціональна варіантність стала основою для розвитку визначальних тембральних моделей, відтворившись у специфіці жанрових інваріантів народної інструментальної музики, але не обмеживши їх “образ” у загальній етнофонічній системі. По суті, це були аналоги інструментальних ансамблів “палацового” типу за соціальною функцією та ансамблів *ad libitum* – за колористичним наповненням (як це було характерним для професійного “академічного” музикування).

Тут можна опертися на спостереження М. Бурака, оприлюднені після вивчення самодіяльних колективів Чернівецької області й суміжних районів. Так, найпоширеніші ансамблі “трієстої музики” – на Гуцульщині; тут вони мають такі різновиди за своїм складом: сопілка, скрипка, цимбали і бубон (Путівльський район); скрипка, цимбали й басаля (Винницький район); скрипка, цимбали, контрабас (Кіцманський і Заставнівський райони). Натомість у Глибоцькому й Сторожинецькому районах до типового основного інструментарію (скрипка й цимбали) додається акордеон¹⁰. У деяких регіонах, що історично пов’язані з російською культурою (наприклад, у Хотинському районі, який із 1812 року тривалий час перебував під юрисдикцією Росії), до цього малого ансамблевого складу долучають гармошку або баян, хоча провідну роль відіграють скрипка або сопілка.

А. Гуменюк засвідчує достатньо рідкісний склад “трієстої музики”, що побутував у с. Глинниця Вишницького району Чернівецької області з ХІХ ст.: скрипка, скрипка-альт, контрабас, педальний тромбон¹¹ і бубон. Проте видається, що у зв’язку з кількісним складом (шість інструментів) доцільнішим є

застосування назви “весільна капела”. Натомість І. Федун і Л. Сабан виявили функціонування (щоправда, до Другої світової війни) у с. Домашів Сокальського району Львівської області “троїстої музики” як типового складу (три скрипки, цимбали й бубон), так і аналогічного ансамблю, до складу якого входили польські за походженням музиканти (одна-дві скрипки, цимбали й бубон).

В Івано-Франківській області ансамблі “троїстої музики” в цей період також були поширенішими в гуцульських районах – Косівському та Верховинському, частково – у Калуському (вочевидь, унаслідок культивування цього типу інструменталізму в місцевому культурно-освітньому училищі, де на відділі народних інструментів навчалися вихідці з інших районів області)¹².

Багатоманіття складу “троїстої музики”, поширене в самодіяльному виконавстві, а також утримання традиційних моделей і ареали поширення напливового інструментарію, яскраво виявлялися не тільки у фольклорному середовищі, але й на численних оглядах, фестивалях чи республіканських конкурсах того часу. Так, 1970 року було проведено спеціальний республіканський конкурс “троїстої музики”. “Масовість” та широку популярність цих ансамблів засвідчила кількість учасників відбіркового туру – понад 13 тисяч музикантів, багато з яких до конкурсу грали лише на сімейних святах (а отже, не належали до організованих форм академічно зорієнтованої самодіяльності). Та саме це дає підстави для об’єктивності висновку про найпоширеніші інструменти “троїстих музик” у різних регіонах. Виявилось, що відмінність у тембральному забарвленні зумовлено різницею у складі: у центральних областях поєднувалися здебільшого скрипка, басоля, бубон, а в західних – скрипка, цимбали та бубон¹³. Такий склад був основою навіть більших виконавських колективів, зокрема інструментальної групи ансамблю пісні й танцю “Карпати” Івано-Франківського меблевого комбінату. Показово, що на республіканському конкурсі 1970 року “троїста музика” традиційного типу з цього колективу (керівник Д. Луцак) отримала другу премію.

Виконавці Тернопільщини також виявили тяжіння до “гуцульського строю”. Так, не тільки в “троїстій музиці” (найяскравішим визнано колектив із с. Звиняч Чортківського району Тернопільської області у складі скрипки, цимбалів і басу), але й у ансамблевих формах інших типів проступає “гуцульський” контур (ансамбль сопілкарів с. Товсте Заліщицького району Тернопільської області виступив із цимбалами). Натомість у ансамблістів Хмельницької області використано сопілку, гармошку й бубон.

Водночас названий огляд-конкурс розкрив надзвичайне розмаїття побутуючого фольклорного інструментарію, що використовувався не тільки “троїстими музикантами” загалом, але й окремими виконавцями з їх складу. Це – цимбали, ліри, скрипки, басоли, труби, дрімби, сурми, флейти, сопілки, кози, волинки тощо. Паралельне впровадження в практику народноінструментального виконавства інструментів пізнішого походження та різноманітні запозичення за таких умов могли відбуватися насамперед через самодіяльні та академічні форми. Це завдання було непростим і потребувало для своєї реалізації спланованої академізації народноінструментального ансамблевого виконавства. Тенденції останньої на цьому конкурсі виявилися досить рельєфно, про що зауважила професійна критика. Так, О. Правдюк особливо відзначив ансамбль “троїстих музик” із Чернівців (керівник І. Міський): “Його музичні обробки (“Концертна сюїта” на теми буковинських народних мелодій, “Весільна”, “Концертна хора”) наочно показали, які великі творчі можливості має цей колектив. І справа тут не тільки у відчутті форми і мелодики народнопісенної стихії, віртуозному володінні скрипкою самим керівником, а в злагодженості, справжній ансамблевості, тонкому відчутті ліктя товариша, що дозволяє говорити про вдумливе артистичне виховання молоді в цьому колективі та його професійну зрілість”¹⁴.

Інше питання постало після проведення кількох мистецьких акцій на теренах Прикарпаття. Восени 1971 року відбувся перший обласний огляд-конкурс “троїстих музик” в Івано-Франківську, до відбіркового

туру якого було залучено понад 1000 музикантів (150 колективів). Аналогічний конкурс відбувся 1973 року і певним чином підтвердив “професіоналізацію” самодіяльних музикантів. Серед учасників відбіркового туру (47 ансамблів) були представлені уже на той час відомі в області колективи – “троїсті музики” Космацького сільського Будинку культури (П. Семчук), с. Білоберезка Верховинського району (С. Минайлик), Богородчанського Будинку культури (Є. Крайник), с. Нижнє Коломийського району (М. Генік).

Отже, керівництво культурних організацій області турбувалося про стимулювання цього виду виконавства. Уніфікованість інструментальних складів викликала застереження щодо подальшої долі інших традиційних інструментів краю – трембіти, басолі, цимбалів, бубна, флюяри, сопілки-дубельтівки, дрімби, дуди, зозульки¹⁵. Збільшення кількості учасників та розширення інструментарію в той час дозволило виявити тенденцію до трансформації “троїстих музик” у “розгорнутіші” ансамблеві форми – секстети, септети тощо (за аналогією до академічних складів). Видається, що цей чинник мав би вплинути на виконавську стилістику; і зонайактивніше ці зміни проявлялися в тих складах, де були задіяні інструменти з групи баянів [наприклад, у колективі із с. Нижнє Коломийського району (художній керівник М. Генік), що був відзначений званням самодіяльного ансамблю народних інструментів. Ця відзнака якнайкраще засвідчує зауважену нами модифікацію].

Адміністративно започаткований рух, спрямований на поширення академічного народноінструментального виконавства та академізацію аматорських форм фольклорної музики, що зберігала типові тембральні (ментальні, специфічно регіональні) засади, ставав дедалі вагомим. У межах підготовки до республіканського конкурсу “троїстих музик” 1973 року було проведено огляди-конкурси у Львівській та Чернівецькій¹⁶ областях зі значною кількістю учасників. Показово, що при цьому ансамблі “троїстої музики” було вирізняно навіть зі складів більших колективів, як наприклад, ансамблю пісні і танцю “Смерічка” з Моршина Львівської області. Через кілька років у

центральної пресі з’явилася стаття кількох авторів “Інструментальна музика”, присвячена підсумкам чергового фестивалю народної творчості. У ній виразно простежується розуміння визначального фактора формування цих ансамблів: “Троїсті музики – улюблена форма гуцульського музикування – об’єднують часто цілі сім’ї (ансамбль Мотруків із с. Микуличин Надвірнянського району, Тафійчуків із с. Буковець Верховинського району; с. Річка Косівського району – ансамбль дрімбарів та “троїста музика”; с. Криворівня Верховинського району – ансамбль сопіларів та дударів”¹⁷.

Традиція утворення наймобільніших “малих” народноінструментальних ансамблів із членів однієї сім’ї типова для всіх областей Західної України. Так, упродовж 1950–1960-х років у Чернівецькій області були популярними ансамблі “троїстої музики”, організовані сім’ями Усачів із с. Несвоя Новоселицького району, Подколінних із с. Дяківці, Міських із с. Шепінці (обидві – з Кіцманського району). Утім, із дорослішанням молодших членів родин ці ансамблі переростали масштаби “троїстої музики” й академізувалися внаслідок поповнення репертуару творами класичної спадщини (так, ансамбль родини Міських завдяки різноманітності репертуару брав участь у численних концертах у Кіцмані та Чернівцях, а 1954 року був відзначений на республіканському фестивалі в Києві за виконання “Анданте кантабіле” П. Чайковського). 1971 року на республіканському огляді-конкурсі була відзначена дипломом першого ступеня “троїста музика” сім’ї Мотруків із с. Микуличин Івано-Франківської області у складі скрипки, цимбалів, сопілки й бубна (були виконані п’єси на основі місцевих фольклорних мелодій – “В’язанка гуцульських співанок”, “Микуличанка” та ін.).

Існуючи поряд із самодіяльними ансамблями та оркестрами, “троїсті музики” у регіоні майже не втрачали своєї важливої ролі у процесах фольклорного й самодіяльного виконавства. Більше того, від 1970-х на теренах Західної України поступово втрачається й домінування оркестрів народних інструментів зі струнно-смичковими інструментами, що були організовані при навчаль-

них закладах різного профілю. Натомість поширюються оркестри, де переважають структурно-стильові принципи цього традиційного інструментального ансамблю.

Показово, що в цьому певну роль покликаний був виконати і виконав Київський оркестр народних інструментів, очолюваний Я. Орловим¹⁸, який створив певний взірць і оркестрового, і ансамблевого виконавства. Чисельність створюваних за цим взірцем різних колективів свідчить про спрямовану академізацію цього виду творчості шляхом усталення інструментарію, технічно-стильових прийомів і репертуару. Вплив академічних моделей був значним. Утім, творче опертя на модель “троїстих музик” оркестрами народних інструментів Львівської консерваторії та Рівненського інституту культури дозволило досягти оригінальної тембральності та стилістичної нетиповості, хоча згодом зазначена модель якнайяскравіше виявилася в оркестрах українських народних інструментів цих закладів¹⁹.

Хоча спроби “академізувати” “троїсті музики” і “весільні капели” як самостійний напрям народноінструментального жанру не припинялись²⁰, все ж іноді виникала можливість для підтримки їх автентичних засад. Це опосередковано засвідчує відзначення кращих автентичних виконавців і фольклорних колективів із західних областей України, що брали участь у радіоконкурсі “Золоті ключі” впродовж 1981–1989 років. Так, С. Грица виокремлює тільки двох майстрів гри на народних інструментах [Р. Кумлик (с. Верховина Верховинського району Івано-Франківської області), В. Грималюк (с. Кривоброди Косівського району Івано-Франківської області)] та кілька ансамблів “троїстої музики” [с. Підзамчок Бучацького району Тернопільської області, с. Долішне Залуччя Снятинського району Івано-Франківської області, с. Тумень Дубровицького району Рівненської області, с. Шепіт Путильського району Чернівецької області], що вирізнялись яскравою національною своєрідністю, стилістичною неповторністю й оригінальністю репертуару.

Очевидно, важливу роль тут відіграли природні властивості інструментального фольклору, зокрема його переважно роз-

важальна функція в побуті. На цей аспект неодноразово звертали увагу дослідники. Зокрема, 1989 року С. Грица, оприлюднюючи висновки щодо тенденцій у самодіяльності, узагальнила: «Інструментальна народна музика значно активніше, ніж вокальна, підпадає під зовнішні впливи як з огляду на саме джерело звуковидобування – інструменти, котрі, особливо в наш час, піддаються технічній модернізації, так і в зв'язку з змінністю складів інструментальних ансамблів. Крім того, функціонуючи в народному побуті в якості супровідної до танцю (на весіллях, дозвіллі), народна інструментальна музика зазнає і значних впливів модної побутової танцювальної... Із численних записів інструментальних ансамблів так званих “троїстих музик”, які протягом багатьох років надходили на радіоконкурс “Золоті ключі”, можна зробити висновок, що ознаки цього жанру стають все більше номінальними”²¹. Збереження питомих ознак “троїстої музики” дослідниця вбачає як у реконструкції питомого інструментарію, так і у фіксації та осягненні усної традиції, що збереглася в Карпатах, на Поліссі, Поділлі та Волині.

Сучасне інтенсивне побутування ансамблів “троїстих музик” у більшості випадків виявляє повернення до автентичних форм фольклорного музичення; водночас стилістика цього жанру оригінально і вдало виявляється в академічній виконавській та композиторській творчості як у формах фольклоризму, безпосереднього запозичення тембрально-акустичного рівня, так і в жанровому переінтонуванні, що переконуює у важливості її чинників. Використання ж ілюстративно-зображальних елементів (наслідування співу птахів, скрипу воріт, передзвону молотів у кузні) у творчості окремих ансамблів засвідчує, що фольклорні музиканти наслідують прийоми академічного арсеналу.

Отже, інструментарій повоєнного часу й наступних десятиліть у Західній Україні виявляє типові поширені, можна навіть сказати, стереотипні схеми тембральних поєднань народноінструментального виконавства. Їх модифікування шляхом привнесення іншої, незвичної для регіону естетики

академічного музикування, тим більше, зорієнтованої на стандарти інструментальних ансамблів та симфонічних оркестрів європейського/російського взірця, не викликало достатньої для стрімкого поширення нового мислення та культурно-стильових стереотипів підтримки ні серед народних виконавців, ні серед професійних музикантів. До того ж, можливості інструментарію, що сприймався як заміщення питомого для академічної традиції, істотно поступалися академічним зразкам. Подоланню відчуження, що формувалося мимовільно у свідомості населення краю, мала сприяти потужна система спеціальної освіти й активна пропагандистська кампанія. Це непросте завдання впродовж кількох десятиліть поступово виконували численні факультети, відділи та кафедри народних інструментів у музичних та культурно-освітніх закладах.

¹ Різні версії та народні перекази про походження цього типу ансамблю наведено в працях А. Гуменюка, зокрема в “Українських народних музичних інструментах”.

² *Гуменюк А.* Українські народні музичні інструменти. – К., 1967. – С. 40. Сучасна комплектація ансамблів “троїстої музики” досить різноманітна: скрипка, басоля (віолончель) або контрабас, цимбали, рідше – бандура, барабан разом із мідними тарілками чи бубон, флейта, кларнет, сопілка (денцівка або флюяра), подекуди труба або корнет у строї сі-бемоль, педальний тромбон у строї до; іноді гармонія або баян.

³ *Гуменюк А.* Зазнач. праця. – С. 40.

⁴ *Трофимчук О.* Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування в Україні // Традиція і національно-культурний поступ. – Х., 2005. – С. 179.

⁵ *Пасічник Л.* Розвиток ансамблевого баянно-акордеонного виконавства в Україні // Науковий вісник НМАУ. – К., 2004. – Вип. 40. – С. 166.

⁶ Цит. за: *Весілля: у 2-х книгах.* – К., 1970. – Кн. 1. – С. 284, 285.

⁷ *Яремко Б.* Музичні інструменти Гуцульщини // НТЕ. – 1986. – № 5. – С. 56.

⁸ Показово й те, що в 1950-х роках у Космачі діяло шість різноманітних за складом інструментальних капел, що мали індивідуальні особливості в репертуарі й техніці виконання (див.: *Яремко Б.* Гуцульський скрипаль Василь Пожоджук (Генц) у спогадах музикантів його капели // Науково-практична конференція до 125-річчя з дня народження К. В. Квітки. – С. 8–14).

⁹ *Весілля: у 2-х книгах.* – Кн. 1. – С. 251.

¹⁰ Варто зауважити, що дослідження проводились у 1970-х роках, тому поява акордеона не видається випадковою; швидше виникають запитання щодо його побутування в попередніх десятиліттях.

¹¹ Використання в ансамблях інших інструментів духової групи, зокрема різних видів сопілок, кларнетів і флейт, поступово набуло виразної тенденції.

¹² Через десятиліття популярність цього різновиду фольклорних ансамблів зростає, що засвідчив конкурс “троїстих музик”. Вони поширилися (чи, краще сказати, відновилися) в Косівському, Верховинському, Коломийському, Надвірнянському, Богородчанському, Рожнятівському районах. Істотно розширився склад інструментарію: використовувалися, хоча й епізодично, трембіти, басолі, цимбали, бубони, флюяри, сопілки-дубельтівки, дрімби тощо.

¹³ *Шпірний Т.* Конкурс “Троїста музика” // Музика. – 1971. – № 1. – С. 29, 30. Ця теза підтверджує матеріали А. Гуменюка, оприлюднені в праці “Українські народні музичні інструменти”.

¹⁴ *Правдюк О.* Республіканський конкурс “Троїсти музика” // НТЕ. – 1971. – № 2. – С. 109.

¹⁵ Див.: *Редько М.* Троїсти музики молодіють // Музика. – 1974. – № 3. – С. 12.

¹⁶ Ідеться про фестиваль “Буковинська весна – 1972”.

¹⁷ *Гамкало І., Гуцал В., Фартушна С.* Інструментальна музика // Музика. – 1977. – № 3. – С. 1–3.

¹⁸ Вплив цього колективу на інші, у тому числі й ансамблеві різновиди народноінструментального виконавства (зокрема, на ансамблі “троїстої музики”), засвідчено в кількох статтях-оглядах. Так, 1979 року М. Бурак повідомляв, що після Республіканського конкурсу і під впливом київського оркестру народних інструментів виникли докорінні зміни в цьому жанрі. Учасники ансамблів почали вивчати нотну грамоту, з’явилися перші партитурні записи. Для реалізації нових художніх завдань до традиційних складів було додано інструментарій, виникли повноцінні оркестрові групи.

¹⁹ Результатом такої практики є композиторське бачення виразових можливостей цього типу ансамблю. Його виразно ілюструє “Концертна імпровізація в народних ладах” для бандури з троїстою музикою М. Корчинського (1980).

²⁰ Саме в такому ракурсі продовжують розглядати народноінструментальне ансамблеве виконавство ХХ ст. у сучасних мистецтвознавчих працях. Так, Л. Пасічник із цих позицій пише про репертуар подібних колективів (“троїстих музик”): він “переважно представлений народною пісенною та танцювальною музикою, обрядовими інструментальними мелодіями. У другій половині ХХ століття ансамблева література для таких ансамблів стала поповнюватися оригінальними композиціями, створеними керівниками колективів” (див.: *Пасічник Л.* Зазнач. праця. – С. 166).

²¹ *Грица С.* Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості // НТЕ. – 1989. – № 5. – С. 3–9.

SUMMARY

During the last third of the past century a considerable place in the scientific and popular scientific literatures was occupied with the labours devoted to the development of the different kinds of amateur performances, specifically to the instrumental execution. These works that were aimed at popularization of the mass art conception as the organized variety of artistic activity of the broad masses within the framework of unique united

Soviet socio-cultural space however enable to a great extent to learn the peculiarities of adaptive processes within the limits of musical, in particular folk-lore, cultures in the separate loci and regions with their originality and distinction. Therefore elucidation of one of the most popular varieties of the Ukrainian ensemble execution, particularly on Western Ukraine, is the purpose of the proposed investigation.