

УДК 785.1(477.43/.44)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81-1-10>

**Степан БУРАНИЧ,**

*orcid.org/0009-0002-0054-9928*

*аспірант кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва  
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка  
(Тернопіль, Україна) sburanic@gmail.com*

**Олег СМОЛЯК,**

*orcid.org/0000-0002-0435-5912*

*доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва  
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка  
(Тернопіль, Україна) smolyak.te@gmail.com*

## МОНАРНІ ТА БІНАРНІ СКЛАДИ ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

*Стаття присвячена висвітленню монарних та бінарних складів традиційних інструментальних ансамблів, які зафіксовані на теренах Західного Поділля упродовж останніх 100 років. З'ясовано, що у 1920–1960-х роках традиційні інструментальні ансамблі найчастіше були представлені у досліджуваному терені монарним (однорідним) складом. Це, найімовірніше, найдавніша форма традиційного інструментального ансамблевого музичування. Монарний склад найчастіше можна побачити під час навчання гри на інструменті початкуючого музиканта. Це показово, коли вчитель грає на інструменті, а учень його наслідує. Його початковою формою гри є отування мелодії, яку виконує вчитель. Лише з часом він грає на інструменті мелодію твору.*

*У цей же час монарний спосіб гри на однорідних інструментах зафіксовано у багатьох селах Західного Поділля. Виявлено, що у 1950–1960 рр. у досліджуваній місцевості під час дозвілля молоді була поширена гра й на двох гармошках чи баянах. Це той період, коли ці інструменти почали активно розповсюджуватися на західноукраїнських землях. Такий склад інструментів був поширений й в інших етнографічних районах України, зокрема на Буковині, Волині, Поліссі, Лемківщині, Гуцульщині.*

*З'ясовано, що бінарний склад традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля (як і в Україні загалом) почав формуватися на тому етапі, коли музиканти-солісти потребували ритмічного підігрування. Найбільш поширеними інструментами, які виконували цю функцію, були: скрипка втора, цимбали, бубон, решітко, бубен, малий барабан.*

*Виявлено, що в інших місцевостях України до бінарного складу входили ще й такі інструменти: гармонія і мандоліна, скрипка і мандоліна (Полісся); скрипка і триструнна гітара (Закарпаття, Марморош).*

*Засвідчено, що бінарний склад інструментів був найдавнішим і найпоширенішим не лише у Західному Поділлі, а й по всій Україні. Адже в ньому започаткована ансамблева гра на рівні відтворення мелодії (скрипка) і акомпанементу (скрипка втора, цимбали), або мелодії (скрипка) і ритму (решітко, бубон, бубен, малий барабан). Саме такий склад інструментів готував найпоширенішу в українській традиційній культурі склад інструментів, що отримав назву «троїста музика».*

**Ключові слова:** *Західне Поділля, традиційні інструментальні ансамблі, творча діяльність, персоналіфікація діяльності, гармошка, художній образ.*

**Stepan BURANICH,**

*orcid.org/0009-0002-0054-9928*

*PhD student at the Department of Musicology and Methods of Musical Arts  
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University  
(Ternopil, Ukraine) sburanic@gmail.com*

**Oleh SMOLIAK,**

*orcid.org/0000-0002-0435-5912*

*Doctor of Art Studies, Professor,  
Department at the Musicology and Methods of Musical Arts  
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University  
(Ternopil, Ukraine) smolyak.te@gmail.com*

## MONADIC AND BINARY COMPOSITIONS OF TRADITIONAL INSTRUMENTAL ENSEMBLES IN WESTERN PODILLIA

*The article examines traditional instrumental ensembles' monadic and binary compositions documented in Western Podillia over the past 100 years. It has been established that during the 1920s–1960s, traditional instrumental ensembles in the studied region were most commonly represented by monadic (homogeneous) compositions. This is likely the most ancient form of traditional instrumental ensemble music-making. The monadic composition is often observed during the initial stages of learning to play an instrument, where a beginner musician imitates their teacher. This is particularly evident when the teacher plays an instrument, and the student mimics them. Initially, the student replicates the melody performed by the teacher, and only later does the student play the song of a piece independently.*

*During the same period, monadic music-making on homogeneous instruments was recorded in many villages of Western Podillia. It was found that in the 1950s–1960s, playing two harmonicas or accordions became popular during the leisure activities of young people in the region. This coincided with the active spread of these instruments in Western Ukrainian lands. Such compositions of instruments were also typical in other ethnographic areas of Ukraine, including Bukovyna, Volyn, Polissia, Lemkivshchyna, and Hutsulshchyna.*

*It has been determined that the binary composition of traditional instrumental ensembles in Western Podillia (as in Ukraine overall) began to form when solo musicians required rhythmic accompaniment. The most commonly used instruments for this purpose included the secondary violin, cymbals, tambourine, washboard, frame drum, and snare drum.*

*In other regions of Ukraine, binary ensembles also included instruments such as the harmonium and mandolin, the violin and mandolin (Polissia), and the violin and three-stringed guitar (Zakarpattia, Maramures).*

*It has been confirmed that binary compositions of instruments were not only among the earliest but also the most widespread throughout Ukraine, including Western Podillia. These compositions marked the foundation of ensemble music at the level of melody reproduction (violin) and accompaniment (secondary violin, cymbals), or melody (violin) and rhythm (washboard, tambourine, frame drum, snare drum). Such ensembles laid the groundwork for the most prevalent type of instrumental composition in Ukrainian traditional culture, «troista muzyka» (a trio ensemble).*

*Key words: Western Podillia, traditional instrumental ensembles, creative activity, personification of activity, harmonica, artistic image.*

**Постановка теми.** Дослідження кількісних складів інструментів у традиційних ансамблях й до сьогодні є затребуваним в українській етноорганології. Адже це дає можливість простежити за тими змінами, які відбувалися в традиційній інструментальній музиці упродовж останніх ста років. На їхню зміну насамперед впливали зовнішні фактори. Серед них: поява музичних шкіл, студій, аматорських гуртків при клубах чи будинках культури, а також навчальних закладів – культурно-освітніх і музичних училищ, філармоній, музично-драматичних театрів. Саме вони й культивували серед широких кіл населення нові академічні музичні інструменти: кларнети, флейти, труби, контрабаси, баяни, акордеони, балалайки, домри. Це особливо було відчутно у 1940-х роках, коли західноукраїнські землі ввійшли до складу Української Радянської Республіки, й таким чином вплинули на розширення різноманітності інструментарію, який з часом адаптувався у традиційне середовище і став його набутком. Саме ці інструменти розширили як усталені склади місцевого інструментарію, так і їхні темброво-звукові виражальні засоби, а разом монарний та бінарний склади західноподільського інструментарію. І саме це актуалізує запропоновану тему наукового дослідження.

**Аналіз досліджень.** На кількісні склади інструментів у традиційних ансамблях вперше звернув

увагу відомий вчений етноорганолог Ігор Мацієвський. Його дослідження стосувалися окремих етнографічних районів України, найбільшою мірою карпатського регіону. Він зазвичай досліджував традиційні сольні музичні інструменти гірської місцевості й меншою мірою традиційні інструментальні ансамблі. Підтвердженням цього є його праця «Троїста музика» (Мацієвський, 2002: 23–34) У ній він звернув увагу на різноманіття складів троїстої музики. І лише частково – на монарні і бінарні їхні склади.

Більшу увагу монарними та бінарним складам інструментів в традиційних ансамблях приділив Михайло Хай у праці «Українська інструментальна музика усної традиції» (Хай, 2011: 9–47). Сфера його досліджень – Бойківщина, Лемківщина, Гуцульщина, Мароморощина й лише частково Західне Поділля. Про монарні та бінарні склади інструментів у цій праці є лише часткові описи, вони стосуються використання однорідних чи дворідних інструментів в календарно обрядовій чи родиннообрядовій музиці.

Традиційним інструментальним ансамблям Західного Поділля присвятили свої праці Степан Стельмашук (Стельмашук, 2001: 67–72) і Богдан Водяний (Водяний: 1994). У цих працях найбільшої уваги приділено аналізу та характеристиці троїстої музики, а іншим складам музикування – лише частково.

Про традиційне ансамблеве інструментальне виконання є згадки у працях Ірини Федун і Вікторії Ярмоли. У них проаналізовано сольні традиційні інструменти на теренах Волинського Полісся і Гуцульщини (Ірина Федун: 2020) та Полісся (Вікторія Ярмола: 2014), й лише частково згадано про традиційне монарне та бінарне музикування у цих місцевостях.

Монарному та бінарному складу інструментів у традиційних ансамблях, які діяли (й до сьогодні діють) у Західному Поділлі мало приділено уваги. Тому це питання викликає особливий інтерес в українських вчених-етноорганологів.

**Мета статті** – проаналізувати монарні та бінарні склади традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля в контексті української традиційної музичної культури та простежити за їхніми трансформаційними змінами впродовж останніх 100 років.

**Виклад основного матеріалу.** Традиційні інструментальні ансамблі Західного Поділля бувають різними за своїм складом. Вони можуть нараховувати від двох однорідних до шести різнорідних інструментів. І саме виходячи з кількісного складу можна їх типологізувати (Іваницький: 1990).

У 1920–1960-х роках традиційні інструментальні ансамблі найчастіше були представлені монарним (однорідним) складом. Це, скоріше за все, найдавніша форма традиційного інструментального ансамблевого виконавства в досліджуваній місцевості, а також й по всій Україні. На думку вчених-етноінструментознавців Ігора Мацієвського (Мацієвський: 2002), Михайла Хая (2011), Богдана Водяного (Водяний: 1994), Вікторії Ярмоли (Ярмола: 2014), Ірини Федун (Федун: 2020), монарне виконавство – це одночасна гра на однорідних інструментах (двох або більше скрипок, гармошок, баянах, акордеонах, трембітах, флюях). На гру однорідних інструментів в ансамблі звернув увагу Ігор Мацієвський у статті «Троїста музика» (Мацієвський, 2002), зазначаючи: «Під час похорону трембіти виголошують і періодично, протягом кількох днів (поки небіжчик в хаті) повторюють свій сигнал – «знак смерті», виграють «до ходи», коли виносять померлого з хати, і дорогою до цвинтару, грають «до погребіння», іноді розтрубами, скерованими до гробу. В хаті і на цвинтарі грали собі сумні, тирадної будови мелодії «до желю» (Мацієвський, 2002: 119).

На монарний склад інструментальних ансамблів, що складаються з дуд, трембіт, пастуших рогів, звернув увагу й етноорганолог Михайло Хай під час своїх польових записів у карпатському регіоні:

«Ансамблева гра на «дудках»/дудах, «дідиках», колядницьких рогах і трембітах на Гуцульщині, рогах-«абіках» на Волині, могли мати спорадичні приспівування до гри» (Хай, 2009: 60). У цьому описі засвідчено ансамблеве виконання на кількох трембітах похоронних сигналів, яке зберігалось до недавнього часу на Гуцульщині. Під час поховання трембітаря могли грати до 10 виконавців на цьому інструменті. Про це зазначає Ігор Мацієвський: «Біля гробу славного трембітаря могли грати 10 трембітарів і кілька флюєристів – як на довгих, так і на середніх флюєрах» (Мацієвський, 2002: 120). Інформація вище перелічених вчених етноорганологів свідчить про використання монарного складу інструментів у поховальній обрядовості. І саме це підтверджує нашу думку про те, що однорідний склад інструментів є найдавнішим в українській ансамблевій інструментальній музиці.

Як свідчать вищезазначені цитування, у поховальній обрядовості українців монарний склад ансамблів може нараховувати від двох до десяти однорідних інструментів. В інших календарно чи родиннообрядових дійствах така кількість однорідних інструментів не використовувалася. Їх зазвичай було два три: дві чи три скрипки, дві гармошки чи два баяни.

Монарний склад інструментів найчастіше зустрічається під час навчання гри на інструменті початкуючого музиканта. Це доволі показово тоді, коли вчитель музикант навчає учня гри на скрипці, гармошці, баяні чи акордеоні. Адже, коли початкуючі музиканти переймали гру від своїх наставників, то вони на сам перед починали вчитися вторувати на своєму інструменті мелодію, яку виконував їхній вчитель. Сам принцип вторування базується на виконанні учнем основних ступенів ладу виконуваної мелодії (зазвичай I, IV, V ступенів) ладу. Зауважимо, що такого роду вторування заклало основи гармонічного способу мислення музикантів. І тоді виконувало дві функції: мелодійну, яку виконував вчитель скрипкар, та гармонічну, яку відтворював учень. І таким чином виконання на двох інструментах стало ансамблевим і водночас гармонічним. Про передачу вчителем учневі умінь грати на традиційному музичному інструменті звернув увагу й етноінструментознавець Богдан Водяний. З цього приводу він зазначав: «Навчання гри на інструменті здійснювалося у формі спеціальних учбових занять: вчитель грав, а учень наслідував» (Водяний, 1998: 71).

Інформацію про гру одночасно на двох скрипках ми зафіксували у с. Настасові Тернопільського району Тернопільської області від інформатора

Олега Смоляка, 1950 р. н. З цього приводу він зазначав: «як розповідав мені мій батько, Стефан Олексійович Смоляк, 1921 р. н., що він, як початкуючий музикант, грав на скрипці разом із своїм сусідом Григорієм Костьовичом Ониськівим, 1918 р. н. на молодіжних забавах, чи навіть й на по весільних гостинах. У даному разі Григорій Ониськів, як старший грав мелодію, а батько вторував» (Із записів Олега Смоляка, 1980). Аналогічний спосіб гри на двох однорідних інструментах (скрипках) був зафіксований у с. Настасові Тернопільського району Тернопільської області від доньки місцевого скрипкара Ганчик Марії Іванівни. У своїх розповідях про батька вона зазначає: «мій батько Степан Михайлович Ганчак, 1895 р. н. інколи грав зі своїм сусідом Михайлом Федоровичем Миськівим, 1906 р. н., на двох скрипках на молодіжних вечорницях, на толоках, чи навіть на по весільних гостинах. Так як Михайло Федорович Миськів був молодшим за батька то він завжди на скрипці вторував» (Із записів Степана Буранича, 2024). Вищезазначені спомини місцевих жителів свідчать, що у с. Настасові Тернопільського району Тернопільської області (і, без сумніву, в інших місцевостях Західного Поділля) монарні склади інструментів (найчастіше скрипок) були поширеними у той час.

На однорідний склад у традиційних інструментальних ансамблях (особливо скрипок) звернув увагу й етнолог Михайло Хай: «з поміж найхарактерніших ансамблевих складів слід назвати передусім дві скрипки, застосовувані в усіх сферах «хатнього», дозвіллевого і навіть пастушого побуту» (Хай, 2009: 60).

Традиційні музиканти часто грали на двох скрипках й на толоках. Такий склад був поширена у багатьох селах Західного Поділля. Про це зазначає й Богдан Водяний: «У кінці обряду «Толока» приходили, зазвичай, два музиканти «скрипкарі» і грали, як звичайно, танці» (Водяний, 2001: 79).

Монарний спосіб гри на однорідних інструментах був зафіксований нами й в інших селах Західного Поділля.

У 1950–1960 рр. у Західному Поділлі під час дозвілля молоді була поширена гра й на двох гармошках чи баянах. Це був той час, коли ці інструменти почали активно розповсюджуватися на західноукраїнських землях. Ці інструменти, крім молодіжних гулянь, використовувалися й на хрестинах, толоках, після-весільних гостинах. Гармошки, баяни чи акордеони на відміну від двох скрипок були багатшими за звучанням та функційним призначенням інструментів. Адже, якщо перший гармоніст чи баяніст відтворював мелодію (права рука) та основні гармонічні функції

(ліва рука). То другий гармоніст чи баяніст йому акомпанував: грав довгими тривалостями основні акорди, чи короткими відтворював їх.

Монарний спосіб гри на двох гармошках (баянах) ми зафіксували у с. Настасові Тернопільського району Тернопільської області від місцевого жителя, музиканта Олега Смоляка, 1950 р. н. З цього приводу він говорив: «коли мені було 12 років, то я зі своїм сусідом Орестом Ярославовичем Волянським, 1946 р. н. часто грали на вечірніх молодіжних гуляннях, які відбувалися на моєму або на його подвір'ї. Ми грали на гармошках одну і туж саму танцювальну мелодію, лише інколи кожен з нас міг дублювати її терцією вище або нижче» (Із записів Степана Буранича 2024). Таким же способом грали на баянах Олег Смоляк зі своїм однокласником Іваном Ільковичем Стриєшеним, 1950 р. н. на танцях у сільському клубу чи на шкільній спортивній площадці у кінці 1960-х років (Із записів Степана Буранича 2024).

Аналогічний спосіб гри на двох гармошках чи баянах у той час спостерігався й в інших місцевостях Західного Поділля. Зокрема таку гру ми зафіксували в с. Скородинцях Чортківського району Тернопільської області (Стельмащук 2001).

Монарний склад інструментів зафіксований і в суміжних із Західним Поділлям етнографічних районах. Гру музикантів на трьох скрипках зафіксовано у смт. Путила Чернівецької області у 1940-х роках. Це зробив український етнолог Михайло Хай. У цьому селищі він записав весільну обрядову пісню «До повниці», яку грали три брати: С. І. Прилипчан, 1922 р. н., 1 скрипка, К. І. Прилипчан 2 скрипка, Л. І. Прилипчан 3 скрипка (Хай 2011). До речі потрійний склад однорідних інструментів – рідкісне явище в українській традиційній інструментальній культурі. Як видно зі транскрипції Михайла Хая, перший скрипкарь грав мелодію, другий – вторував, а третій відтворював основні гармонічні функції. Вставити приклад

Аналогічна традиція гри на трьох скрипках була поширена у XIX столітті й на лемківщині. Їх там називали «скрипковими капелями». «Скрипки-«перенні» – тобто «передні», ті «що ведуть перед»; скрипки-«контри» і скрипки «баси», а також «двоїсті» скрипкові склади (Хай, 2009: 60). Такі інструментальні склади вказують на головне домінування скрипок у традиційних інструментальних ансамблях.

А на Гуцульщині «с. Уторопи, Стопчатів, Яблунів, Пістинь, Микитинці, Ковалівка, Іспас, Мишин, Печеніжин Косівського і Коломийського районів Івано-Франківської області» було поши-

рене монарне виконання на свисткових інструментах (тилінках і сопілках). Саме таке ансамблеве виконання двох чи більше однорідних інструментів було поширене у цій місцевості перед Великодніми святами біля церкви, чи на випасу худоби, косовицях, толоках, вечорницях, молодіжних гуляннях (Яремко 2002, 146–156).

Вищезазначені свідчення українських етно-органологів вказують на те, що монарний склад інструментальних ансамблів належить до найдавніших часів в українській традиційній культурі, й до останнього часу зберігає традицію музикування на однорідних інструментах.

Бінарний склад традиційних інструментальних ансамблів Західного Поділля (як і в Україні загалом) почав формуватися на тому етапі, коли традиційні музиканти-солісти почали потребувати ритмічного підігрування. Передвісником появи такого супроводу було тупання музикантом ногою під час гри на інструменті. Про те, такий спосіб під час гри музиканти-скрипкари не часто могли використовувати з різних причин. Тому вони шукали серед присутніх на забаві чоловіків, які могли відбивати ритм стуканням лівою рукою до віка стола, чи обочини шафи, а правою рукою вдарили дротиком чи виделкою по склянній посудині. Така імітація відбивання ритму до гри скрипалю зумовила появу нового музичного інструмента, який згодом отримав назву «бубон», «решіткою», «бубен», «малий барабан», «великий барабан», «ударна установка».

Зауважимо, що традиційні ударні інструменти на Україні вперше були зафіксовані у розкопках Мізинської культури. Про це зазначає етномузикознавиць Анатолій Іваницький: «у селі Мізин, Коропського району Чернігівської області, під час археологічних розкопок пізньопалеолітичного (від 35 до 10 тисяч років тому) поселення було знайдено первісні ударні та шумові інструменти – лопатка, стегно, щелепа мамонта, шумовий браслет та інші, які застосовувалися, можливо, з обрядовою метою» (Іваницький: 1990, 245).

Як свідчать історичні джерела, ударні шумові інструменти часто використовували скоморохи під час виступів перед княжою свитою, а також на храмових святах, ярмарках тощо. Танці скоморохів зафіксовані на фресці Собору Софії Київської. З цього приводу Лідія Корній, зазначає: «У період Середньовіччя інструменталізм тодішніх скоморохів, які були зафіксовані на фресках храму Софії Київської, що мали в руках гуслі, дутки й малі барабани» (Корній, 1996: 313).

На жаль не має згадок в історичній чи музичній літературі, про те, чи ці інструменти були

сольними, чи ансамблевими. Найімовірніше, це були шумові інструменти, якими користувалися волхви (мудреці) під час обрядових дійств у дохристиянські часи.

У Західному Поділлі бінарний склад інструментів був найбільш поширений у традиційній весільній музиці, а також під час молодіжних гулянь, на вечорницях, толоках тощо. Такий склад інструментів був зумовлений тим, що не потребував високої оплати і був мобільним під час гулянь. Зокрема у с. Настасові Тернопільського району Тернопільської області бінарний склад був представлений такими інструментами, як: скрипкою і бубеном (решіткою, малим барабаном); скрипкою і цимбалами; скрипкою і гармошкою (баяном чи акордеоном);

Зауважимо що в інших етнографічних районах України до бінарних складів належали ще й гармошка і мандоліна, скрипка і мандоліна (Полісся) (Ярмола: 2014); скрипка і триструнна гітара – (Закарпаття, Мармарош) (Федун: 2020).

Найпоширенішим бінарним складом у досліджуваній місцевості були скрипка і бубон. Поєднання цих двох інструментів найчастіше використовувалося під час вечорниць, молодіжних гулянь, а також й на весіллях, по весільній обрядовості та хрестинах. Музикантів з таким складом інструментів на весілля запрошували лише незаможні господарі. А на після весільних гостинах, вечорницях, молодіжних гуляннях, на толоках, на обжинках він вважався звичним. У зимовий період бінарний склад інструментів (скрипка і решіткою або скрипка і бубен), можна було побачити, найчастіше у корчмах. Там з різних приводів збиралися хлопці і дівчата запрошували двох музик для танців (Водяний, 2001: 69). Ця традиція у Західному Поділлі тривала аж до 30-х років ХХ століття.

Зауважимо, що скрипка і бубон в ансамблевому виконанні найчастіше використовувалася у Західному Поділлі з 1920 по 1940 роки. Крім вище зазначених у досліджуваній нами місцевості культивувалися й інші бінарні склади інструментів, найчастіше – скрипка і цимбали. Зокрема, у с. Настасові Тернопільського району Тернопільської області. «Під час вечорниць та молодіжних гулянь, як зазначає Олег Смоляк, на скрипці грав Стефан Олексійович Смоляк, 1921 р. н., а його брат Іван Олексійович Смоляк, 1918 р. н. грав на цимбалах» (Із записів Степана Буранича, 2024). Скрипку і цимбали в ансамблевому складі зафіксовано у с. Скородинцях Чортківського району Тернопільської області. Про це довідуємося з автореферату дисертації «Народна інструментальна музика Західного Поділля:

проблеми еволюції традиційних форм музикування» Богдана Водяного. На бінарний склад інструментальних ансамблів звернув увагу й етнолог Михайло Хай. З цього приводу він писав: «В Україні подекуди зустрічалися також ансамблі: скрипка і бас, скрипка і сопілка, скрипка і дримба, скрипка і бубон, скрипка і цимбали» (Хай, 2009: 60).

Бінарний склад традиційних народних інструментів у той же час можна було зустріти і в інших місцевостях України. Зокрема у 1940-х роках у с. Мушні Рокитського району Рівненської області було зафіксовано гру двох музикантів. На скрипці грав К. З. Кобзар, 1921 р. н., а на барабані – Н. С. Павлушенко, 1935 р. н. (Хай, 2009: 65). В більшості місцевостей України такий склад інструментів, як скрипка і бубен також був поширений у цей час. Про це зазначає етнолог Михайло Хай: «Популярними були «двоїсті» (бінарні) склади: скрипка і бас, скрипка і бубон (у західних областях скрипка і двомембранний барабан із тарілкою і металевим прутиком, а в північних і центральних областях – скрипка і малий двохмембранний барабан з двома тарілочками – «бухало» (Хай, 2009: 61).

Про поширення бінарного складу інструментів (дві скрипки або скрипка і бубон) на Поліссі стверджує й етноінструментознавець Ірина Федун, зазначаючи: «найдавнішими і найуживанішими були ансамблі із двох музикантів (виконавців мелодії та ритму чи втори)» (Федун, 2020: 34).

З 1940 по 1970-ті роки у с. Настасові Тернопільського району Тернопільської області та в інших місцевостях Західного Поділля можна було побачити на молодіжних гуляннях чи в після весільних гостинах такий ансамблевий склад інструментів як гармошка (баян, акордеон) і бубон. Найчастіше такий склад інструментів місцеві музиканти використовували під час молодіжних гулянь у сільських клубах, або на шкільних спортивних площадках у вечірній час. Зауважимо, що виконавці на цих інструментах були не оплачуваними й через те найбільш запрошуваними.

Як видно із вище цитованих джерел, бінарний склад інструментів сформувався на другому етапі

історичного становлення традиційної інструментальної музики і був поширеним до 1970-х років по всій Україні. Адже у таких складах інструментів започаткована ансамблева гра на рівні відтворення мелодії (скрипка) і акомпанементу (скрипка втора, цимбали), або мелодії (скрипка) і ритм (решітко, бубон, бубен, малий барабан). Саме такий склад інструментів готував найпоширенішу в українській традиційній культурі «троїсту музику».

**Висновки.** Найдавнішою формою ансамблевого музикування у Західному Поділлі (та й по всій Україні загалом), як свідчать писемні джерела, був монарний склад інструментів. Найпоказовіше він проявлявся під час навчання вчителем гри на інструменті учня, де вчитель грав мелодію, а учень вторував її основними гармонічними ступенями. Це найчастіше відбувалося під час гри на скрипці, або гармошці. Перший склад інструментів (перша скрипка і скрипка секонд) був зафіксований в досліджуваній місцевості у 1920–1940-х роках, а другий склад дві гармошки (баяни чи акордеони) – у 1940–1970-х роках. Останні інструменти були наймобільнішими у цей період. На них грали на вечорницях, молодіжних гуляннях, толоках, після весільних гостинах.

Найпоширенішим складом у традиційних інструментальних ансамблях Західного Поділля (та й в інших етнографічних районах України) у 1920–1970-х роках був бінарний склад інструментів. Адже два різні інструменти в ансамблевій музиці скрипка і бубон (бубен, решітко, малий барабан), цимбали уже виконували дві різні функції: скрипка відтворювала мелодію, а ударні шумові інструменти – ритм. Така ансамблева гра була особливо показовою під час виконання танцювальних мелодій. Більш функційно багатшим був бінарний склад наступних інструментів: скрипка і гармошка (баян чи акордеон). У даному ансамблі скрипка, зазвичай, грала мелодію а гармошка (баян чи акордеон) акомпанував її (права рука) і відтворював основні гармонічні функції (ліва рука). Такий склад інструментів був органічним в ансамблевій музиці і творив основи для формування поширеної в Україні ансамблевої «Троїстої музики».

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблеми еволюції традиційних форм музикування : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.02. Київ, 1994. 156 с.
2. Водяний Б. Шляхи передачі народної інструментальної музики: етнопедagogічний аспект (на матеріалі західнопоодільського регіону). *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка* / [Гол. ред. О. Смоляк]. 1998. № 1. Серія 9: Музичне мистецтво С. 71–74.
3. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля в автентичному середовищі у період ХІХ – початок ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка* / [Гол. ред. О. Смоляк]. 2001. № 2 (7). Серія: Мистецтвознавство. С. 79–84.

4. Записав Буранич Степан Ігорович від Ганчик Маріївни Степанівни (1953 р. н.) 03.03.2024 р. в с. Настасів Тернопільського району Тернопільської області.
5. Записав Смоляк Олег Степанович від Смоляка Стефана Олексійовича (1921 р. н.) 10.01.1980 р. в с. Настасів Тернопільського району Тернопільської області.
6. Іваницький А. Українська народна музична творчість: посіб. [для вищих і серед, навчал, муз, закладів]. Київ: «Музична Україна», 1990. 336 с.
7. Корній Л. Історія Української музики. Частина перша (від найдавніших часів до середини XVIII ст). Київ – Харків – Нью-Йорк: Вид. М. П. КОЦЬ, 1996, 313 с. URL: <https://st-sophia.org.ua/uk/novini/muzikanti-na-freskah-sofiyi-kiyivskoyi/>
8. Мацієвський І. «Ігри й співголосся. Контонація». «Троїста музика» (до питань про традиційні інструментальні ансамблі). *Музикологічні розвідки*: Тернопіль: Астон, 2002. С. 23–34.
9. Стельмашук С. Троїста музика та її виконавці у Західному Поділлі (на матеріалі с. Skorodnytsi що на Тернопільщині). *Традиційна народна музична культура Західного Поділля: зб. стат. і матер.* / [Ред.-упор. О. Смоляк, В. Ковалюк]. Тернопіль: Астон, 2001. С. 67–72.
10. Федун І. Народні інструментальна ансамблева культура українських Карпат і Західного Поділля як вияв традиційного професіоналізму (XX – перші десятиліття XXI ст.): дис. ... канд. мистецтвоз. : 17.00.03. Львів, 2020. 298 с.
11. Хай М. Народна інструментальна музики. URL: <https://esu.com.ua/pdf/file/71229.pdf>
12. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ – Дрогобич. Видавництво «КОЛО», 2011. 466 с.
13. Яремко Б. Сопількарська традиція передгірських сіл межиріччя Рибниці й Прута. *Парадигматика фольклору. Ювілейний збірник з нагоди 70-річчя від дня народження доктора мистецтвознавства, професора Софії Йосипівни Грици*. Київ-Тернопіль: Астон, 2002. С. 146–156.
14. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівенсько-Волинського Полісся: моногр. / [передм. І. Довгалюк]. Львів: СПОЛОМ, 2014. 234 с. : іл., нот.

#### REFERENCES

1. Vodianyі, B. (1994). Narodna instrumentalna muzyka Zakhidnoho Podillia: problemy evoliutsii tradytsiinykh form muzykuvannya [Folk instrumental music of Western Podillya: problems of evolution of traditional forms of music making] : dys. ... kand. mystetstvozn. : 17.00.02. Kyiv. 156 s. [in Ukrainian].
2. Vodianyі, B. (1998). Shliakhy peredachi narodnoi instrumentalnoi muzyky: etnopedahohichnyi aspekt (na materialі zakhidnopodilskoho rehionu) [Ways of transmission of folk instrumental music: ethnopedagogical aspect (based on the material of the Western Podillya region)]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka* / [Hol. red. O. Smoliak]. № 1. Serii 9: Muzychne mystetstvo. Pp. 71–74. [in Ukrainian].
3. Vodianyі, B. (2001). Narodna instrumentalna muzyka Zakhidnoho Podillia v avtentychnomu seredovyschi u period XX– pochatok XXI stolittia [Folk instrumental music of Western Podillya in an authentic environment in the period of the 19th – early 20th centuries]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka* / [Hol. red. O. Smoliak]. 2001. № 2 (7). Serii: Mystetstvoznavstvo. Pp. 79–84. [in Ukrainian].
4. Zapysav Buranych Stepan Ihorovych vid Hanchyk Mariivny Stepanivny (2024) [Recorded by Buranych Stepan Igorovych from Hanchyk Mariivna Stepanivna] (1953 r. n.) 03.03.2024 r. v s. Nastasiv Ternopilskoho raionu Ternopilskoi oblasti. [in Ukrainian].
5. Zapysav Smoliak Oleh Stepanovych vid Smoliaka Stefana Oleksiiovycha (1980) [Recorded by Smoliak Oleh Stepanovych from Smoliak Stefan Oleksiyovych] (1921 r. n.) 10.01.1980 r. v s. Nastasiv Ternopilskoho raionu Ternopilskoi oblasti. [in Ukrainian].
6. Ivanytskyi, A. (1990). Ukrainska narodna muzychna tvorchist [Ukrainian folk musical creativity]: posib. [dlia vyshchykh i sered, navchal, muz, zakladiv]. Kyiv: «Muzychna Ukraina». 336 s. [in Ukrainian].
7. Kornii, L. (1996). Istoriiia Ukrainskoi muzyky. Chastyna persha (vid naidavnishykh chasiv do seredyiny XVIII st.) [History of Ukrainian Music. Part One (from the Most Ancient Times to the Mid-18th Century)]. Kyiv – Kharkiv – Niu-York: Vyd. M. P. KOTs. 313 s. URL: <https://st-sophia.org.ua/uk/novini/muzikanti-na-freskah-sofiyi-kiyivskoyi/> [in Ukrainian].
8. Matsiievskiyi, I. (2002). «Ihry y spivholossia. Kontonatsiia». «Troista muzyka» (do pytan pro tradytsiini instrumentalni ansambli) [«Games and Chorus. Contonation». «Triad Music» (on issues about traditional instrumental ensembles)]. *Muzykolohichni rozvidky*. Ternopil: Aston. Pp. 23–34. [in Ukrainian].
9. Stelmashchuk, S. (2001). Troista muzyka ta yii vykonavtsi u Zakhidnomu Podilli (na materialі s. Skorodnytsi shcho na Ternopilshchyni) [Triad Music and Its Performers in Western Podillia (Based on the Material of the Village of Skorodnytsi in the Ternopil Region)]. *Tradytsiina narodna muzychna kultura Zakhidnoho Podillia: zb. stat. i mater.* / [Red.-upor. O. Smoliaka, V. Kovalia]. Ternopil: Aston. Pp. 67–72. [in Ukrainian].
10. Fedun, I. (2020). Narodnoinstrumentalna ansambleva kultura ukrainskykh Karpat i Zakhidnoho Podillisia yak vyiv tradytsiinoho profesionalizmu (XX – pershi desiatylyttia XXI st.) [Folk Instrumental Ensemble Culture of the Ukrainian Carpathians and Western Podillia as a Manifestation of Traditional Professionalism (XX – First Decades of the XXI Century)]: dys. ... kand. mystetstvozn. : 17.00.03. Lviv. 298 s. [in Ukrainian].
11. Khai M. Narodna instrumentalna muzyky [Folk instrumental music]. URL: <https://esu.com.ua/pdf/file/71229.pdf> [in Ukrainian].
12. Khai, M. (2011). Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii [Ukrainian instrumental music of oral tradition]. Kyiv – Drohobych. Vydavnytstvo «KOLO». 466 s. [in Ukrainian].
13. Yaremko, B. (2002). Sopilkarska tradytsiia peredhirskykh sil mezhyrichchia Rybnytsi y Pruta [The flute tradition of the foothill villages between the Rybnytsia and Prut rivers]. *Paradyhmatyka folkloru. Yuvileinyi zbirnyk z nahody 70-richchia vid dnia narodzhennia doktora mystetstvoznavstva, profesora Sofii Yosypivny Hrytsy*. Kyiv-Ternopil: Aston. Pp. 146–156. [in Ukrainian].
14. Yarmola, V. (2014). Skrypкова tradytsiia Rivensko-Volynskoho Polissia [The violin tradition of Rivne-Volyn Polissya]: monohr. / [peredm. I. Dovhaliuk]. Lviv: SPOLOM. 234 s. : il., noty. [in Ukrainian].