

УДК 781.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-6>

Анатолій МІНЕНКО

аспірант кафедри музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет імені Івана Франка, вул. Університетська, 1, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0000-0002-0348-3541

Бібліографічний опис статті: Міненко, А. (2024). Історичний контекст функціонування мідних духових інструментів у складі ансамблю «троїсті музики». *Fine Art and Culture Studies*, 4, 40–45, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-6>

ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ФУНКЦІОНУВАННЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СКЛАДІ АНСАМБЛЮ «ТРОЇСТІ МУЗИКИ»

У дослідженні узагальнено історичний контекст функціонування мідних духових інструментів у складі національного інструментального ансамблю троїстих музик.

Мета статті полягає у дослідженні історичного контексту функціонування мідних духових інструментів в сучасному складі «троїстих музик», а також виконавські особливості ансамблю в контексті етномузикологічних досліджень.

Методологія дослідження складається з наступних методів: аналітичного, історико-хронологічного, узагальнювального, джерелознавчого та методу дедукції.

Наукова новизна полягає у дослідженні функціонування мідних духових інструментів в сучасному складі ансамблю троїстих музик.

Висновки. Функціонування мідних духових інструментів в сучасному складі «троїстих музик» пов'язано з розвитком народного ансамблевого виконавства, що від другої третини XIX століття усталилось у фольклорно-аматорському середовищі. Відтоді ансамблевий склад змінювався, що заклало основу для наукових спостережень діяльністю «троїстих музик» на тривалому історичному етапі. Від початку цей ансамблевий тип складався із скрипки, басолі та бубна, проте згодом використовувалися і мідні духові інструменти, такі як труба, тромбон, туба тощо. Мобільність конструкції духової групи та акустичні особливості, зокрема, сила звучання чи тембральна яскравість, стала тим чинником, що сприяв їх закріпленню у складі ансамблю. Це також впливало на популяризацію національної пісенно-інструментальної творчості, а також і на подальшу інтеграцію у вже сучасні форми виконання. Всі ці процеси впродовж тривалого часу фіксувалися в формі архівів народної музики, у документальних свідченнях, в аудіозаписах, а також у дослідницьких працях українських науковців-етномузикологів.

Ключові слова: мідні духові інструменти, інструментальна музика, ансамбль «троїсті музики», документування музичного фольклору, архіви народної музики, українська етномузикологія, етномузикознавчі дослідження.

Anatolii MINENKO

Third-year postgraduate student, Ivan Franko National University of Lviv, 1, Universytetska St, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0002-0348-3541

To cite this article: Minenko, A. (2024). Istorychnyi kontekst funktsionuvannia midnykh dukhovykh instrumentiv u skladi ansambliu “troisti muzyky” [The historical context of the functioning of brass instruments as part of the “troisti muzyky” ensemble]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 40–45, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-6>

THE HISTORICAL CONTEXT OF THE FUNCTIONING OF BRASS INSTRUMENTS AS PART OF THE “TROISTI MUZYKY” ENSEMBLE

The study summarizes the historical context of the functioning of brass instruments as part of the national instrumental ensemble of the troisti muzyky.

The purpose of the article is to study the historical context of the functioning of brass instruments in the modern composition of the “troisti muzyky”, as well as the performance features of the ensemble in the context of ethnomusicological research.

The methodology of the study consists of the following methods: analytical, historical and chronological, generalizing, source study, and deduction.

The scientific novelty of the study is to investigate the functioning of brass instruments in the modern composition of the troisti muzyky ensemble.

Conclusions. *The functioning of copper brass instruments in the modern composition of the “troisti muzyky” is associated with the development of folk ensemble performance, which has been established in the folklore and amateur environment since the second third of the nineteenth century. Since then, the ensemble composition has changed, which laid the foundation for scientific observations of the activities of the “troisti muzyky” over a long historical period. Initially, this ensemble type consisted of violin, bassoon, and tambourine, but later brass instruments such as trumpet, trombone, tuba, etc. were also used. The mobility of the brass group's structure and acoustic features, such as sound power or timbral brightness, were the factors that contributed to their consolidation in the ensemble. This also influenced the popularization of national song and instrumental music, as well as its further integration into already modern forms of performance. All these processes have been recorded for a long time in the form of folk music archives, documentary evidence, audio recordings, and in the research works of Ukrainian ethnomusicologists.*

Key words: *brass instruments, instrumental music, “troisti muzyky” ensemble, documentation of musical folklore, folk music archives, Ukrainian ethnomusicology, ethnomusicological research.*

Актуальність теми. Активний розвиток інструментальної музики відзначається не лише у сфері класичного виконавства ХХ століття. Інноваційні досягнення у сфері виконавських можливостей, а також урізноманітнення видозмін інструментів дозволило відчутно розширити і збагатити як темброву, так і жанрову палітри звучання. Водночас відбуваються т. зв. міграції інструментів у складі різних ансамблевих колективів. Такі зміни заторкнули також сферу фольклорного ансамблю «троїстих музик», до складу якого входять духові інструменти, функціональність яких потребує докладнішого дослідження в історичному контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Актуальність проблеми знайшла відображення в багатьох наукових працях сучасних мистецтвознавців, що розглядають різні грані національного ансамблевого виконавства. Інструментальну музику та музично-інструментальну культуру досліджують Н. Бовсунівська (Бовсунівська, 2017) та Н. Хай (Хай, 2007). Історичний контекст функціонування національних традицій народного інструментарію розглядають Л. Черкаський (Черкаський, 2015), І. Шрамко (Шрамко, 1970), І. Федун (Федун, 2019), О. Трофимчук (Трофимчук, 2005). Зосередження на традиційних народних ансамблях «троїстих музик» присутнє у працях І. Мацієвського (Мацієвський, 2002, с. 11), Л. Пасічняк (Пасічняк, 2017), П. Дрозда (Дрозда, 2008). Натомість наукове осмислення практикування ансамблевого виконавства та описи фонографії пам'яток розглядаються у працях І. Довгалюк (Довгалюк, 1999, 2012, 2022), Л. Добрянської (Добрянська, 2022). На цьому тлі узагальнення історичного етномузикознавства отримали висвітлення у працях А. Іваницького (Іваницький, 2005, 2009), В. Пасічника (Пасічник, 2013).

Проте виокремлення саме мідної духової групи в історичному розвитку ансамблевого виконавства у складі «троїстих музик» потребує докладнішого дослідження, що слугуватиме розвитку української музичної культури загалом.

Мета статті полягає у дослідженні історичного контексту функціонування мідних духових інструментів в сучасному складі «троїстих музик», а також виконавські особливості ансамблю в контексті етномузикологічних досліджень.

Виклад основного матеріалу. Історія появи сучасних мідних духових інструментів на території України пов'язана, перш за все, із процесами глобалізації. До цього в українській національній культурі використовувалися в основному такі духові інструменти як аерофони лабіальні (теленка, флюяра, сопілка-зубівка, сопілка-денцівка, півтораденцівка та дводенцівка, свиріль або кувиці, окарина або зозуля), аерофони лінгвальні (тростянка, ріжок, дідик, пищалка, дрімба, дуда або коза, гармонія, баян, сурма), аерофони амбушурні (трембіта, ріг, труба). Останні, амбушурні аерофони, можна вважати предтечами появи нового для України явища – мідних духових інструментів, хоча перші українські виконавці на трубах або тромбонах вже мали виконавський досвід завдяки трембіті.

Трембіта віддавна є відомим в Україні інструментом, що сприймається як символ української духової музики. Цей інструмент є конічною довгою трубкою, виконаною з дерева або металу, довжиною близько трьох метрів, з діаметром мундштукової частини 1.5–2 см, і раструба 5–7 см. Найчастіше трембіти виготовлялися з дерева, зокрема, найкращою деревиною вважалася смерека. Проте для пропонованої статті особливу цікавість становлять

металеві трембіти, так як всі вони мають необхідні ознаки мундштучного мідного духового інструменту. Це дозволяє впевнено стверджувати, що цей рід мідних духових інструментів не є абсолютно новим для українців, а навпаки, продовжує старовинну традицію. Як пише Ігор Шрамко: «Металеві трембіти такі ж давні, як і дерев'яні, – згадки про них стрічаємо у обрядових співанках язичницького часу. Виготовлялись вони з міді, бронзи, заліза та інших металів, а зараз майже виключно з бляхи» (Шрамко, 1970, с. 20).

Наступним предтечою появи мідних духових інструментів в Україні був ріг. Простота виготовлення цього музичного інструменту дозволила віднайти його в різних куточках світу. Якщо трембіта є інструментом карпатського регіону, то ріг є надбанням цілого людства. Найдавніші роги, що були знайдені в Європі відносяться до Бронзової ери (Lawergren, 1980), натомість в Україні найстаршим вважається ріг, знайдений під час розкопок Чорної могили поблизу м. Чернігова. Важливою віхою розвитку рогів було XVIII ст., коли з'явилися інструментальні ансамблі і оркестри, які супроводжували бали при графських і поміщицьких маєтках, зокрема, великі рогові оркестри Кирила Розумовського, Володимира Попова, Олександра Безбородька, Олексія Будлянського (Черкаський, 2003, с. 191).

Подібно до барокової труби, в українській народній традиції існувала також дерев'яна натуральна труба з ігровими отворами та мундштуком. Згадки про неї відомі ще з літописів X ст. На жаль, до сьогодні дійшло небагато зразків цього інструменту, один із них представлений в «Національному музеї народної архітектури та побуту України»: «Представлений у фондах зразок являє собою дерев'яну конічну цівку (довжиною 51 см, діам. 1,5–6 см) з дерев'яним, робленим окремо, мундштуком. Сім ігрових отворів дають можливість отримати діатонічний звукоряд в діапазоні двох з половиною октав. Теплий, м'який, повний звук труби може значно збагатити звукову палітру наших оркестрів та ансамблів народних інструментів» (Шрамко, 1970, с. 23–24).

Військові віддавна високо цінували кличний потенціал труби і використовували її для сигнальних функцій. Так було в Київській Русі, потім цю традицію перейняло військо Запо-

різьке, а в з першої чверті XX ст. труба стала невід'ємним атрибутом галицьких пластунів (Федун, 2019, с. 243).

Відзначимо, що незважаючи на тривале використання в Україні дерев'яної труби, відомостей про її входження до складу «троїстих музик» немає, на відміну від трембіти та рогу. Як пише Лілія Пасічняк: «І до сьогодні на Прикарпатті різдвяні колядки та щедрівки супроводжуються інструментальним супроводом: дзвоники, ріг, трембіта.» (Пасічняк, 2017, с. 213). Ця практика стала особливо запотребованою від другої половини XX і дотепер.

Інтеграція саме сучасних мідних духових інструментів, а саме: тромбону, труби та туби в традиційний народний ансамбль «троїстих музик» відбулася відносно недавно, від 60-х років XX ст. (Пасічняк, 2017, с. 57). До цього періоду до складу ансамблю найчастіше входили такі інструментами як сопілка, скрипка, цимбали та бубон. У зв'язку із відсутністю обізнаності народу в нотній грамоті, ансамблісти «троїстих музик» у більшості випадків були самоуками, а їх виконувався лише з пам'яті, без використання нот. Переважно виконувалися народні інструментальні твори на соціально-побутові теми, що потребувало від музиканта доброї музичної пам'яті. Натомість вибір інструменту часто пов'язувався із запотребованістю ансамблю, до складу якого часто входили цілі родини, відтак навчання набувало «сімейного» значення. Проте, як пише Наталія Бовсунівська навчальна практика керувалася єдиним принципом: «Досить поширеним був метод підготовки, головним у якому було спостереження... Отрок слухав, дивився, спостерігав, запам'ятовував. А потім намагався копіювати гру та виконавську манеру старших. У цьому випадку головним була добра воля учня, його старанність, можливість вибору; професійно непридатні відсіювалися самі» (Бовсунівська, 2017, с. 27).

Варто відзначити, що незважаючи на різний склад ансамблю «троїстих музик», автентичність, самобутність та оригінальність їх музики завжди приковувала увагу музикантів як минулого так і сьогоденні. В цьому контексті значну роль відіграли суспільні процеси глобалізації XX ст., що вплинуло як на мінливість складу ансамблю, так і на сам репертуар. Спостерігаємо найвідчутніші зміни у таких

напрямах як трансформація жанрів інструментальної, вокально-інструментальної народної музики (створюються фантазії, рапсодії, п'єси, в'язанки) та поява авторських композицій з використанням мелодики автентичного фольклору (Пасічняк, 2017, с. 62).

Важливо зазначити, що процеси глобалізації в українському просторі і, зокрема, попкультури частково зменшили використання народної музики. Проте певна рівновага відновилася із технологічними винаходами, такими як радіо і телебачення, а також активізацією нотних видань з народними піснями та інструментальними творами. Цей поступ сприяв розповсюдженню української музики в різних формах, допомагав фіксувати її автентичне виконання на аудіо та відео носіях, що сприяло і дослідницькій праці етномузикологів.

Великий вплив на склад «троїстих музик» відіграло відкриття чисельних професійних музичних закладів різних рівнів. Як наслідок, в Україні збільшилась кількість академічних музикантів, зокрема виконавців на мідних духових інструментах, які часто вливалися в народні капели.

Важливою причиною порівняно швидкої інтеграції мідних духових інструментів (здебільшого саме труби і тромбону) стала практичність акустичних інструментів. Конструктивні особливості цієї групи, а саме, гучність звучання, тембральна яскравість та мобільність конструкції, ідеально відповідали мистецькому призначенню «троїстих музик».

На сучасному етапі народні ансамблі, які у своєму складі містять тромбон або трубу, виконують, здебільшого, функцію весільних колективів і мають у своєму репертуарі багато старовинних автентичних пісень. Більшість з них ліричного або жартівливого характеру.

Важливість таких колективів і їхня роль в сучасній культурі є беззаперечною, адже вони не тільки зберігають і популяризують фольклор, але і осучаснюють. Відтак, музика «троїстих музик» зайняла свою власну нішу в сучасній культурі і стала символічним мостом з минулого в майбутнє. І це безперервний поступ найяскравіше увиразнився у працях науковців.

Відзначимо колосальну роботу, яку впродовж століття проводять видатні етномузикологи, зокрема, такі визначні постаті як Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, Климент Квітка,

Дмитро Ревуцький та Осип Роздольський. У цьому ряді виокремлюється постать Миколи Лисенка, який зібрав, аранжував та опублікував понад 600 українських пісень, також написав працю «Народні музичні інструменти на Україні». Роздольського можна згадати як того, що записував на валики інструментальну музику, у тому числі і капели, хоч і не багато.

На цьому ґрунті виховувалася ціла плеяда молодшого покоління музикознавців, зокрема, Анатолія Іваницького, Софії Грици, Михайла Хая, Богдана Яремка, Юрія Волощука, Ганни Карась, Віолетти Дутчак, Богдана Луканюка, Олени Мурзиної, Ігоря Мацієвського, Ірини Довгалюк, молодшого покоління етноорганологів – Ірини Федун, Вікторії Ярмоли, Яреми та ін. Кожен із цих українських науковців вніс вагомий вклад в розбудову сучасної науки. Яскравим представником теоретичних досліджень в Україні є Б. Луканюк, автор «методологічних та методичних праць, покликаних виробити дієвий інструментарій для вирішення широкого кола етномузикознавчих проблем – від фундаментальних до часткових. Вчений розглядає питання принципів систематизації народної музики, наукової термінології, історикоетнографічного регіонування, особливостей ритміки народних пісень та ритміки в цілому» (Довгалюк, 2022, с. 6). Ґрунтовну теоретичну діяльність поводить А. Іваницький, який «розробляє низку теоретичних проблем, зокрема, у монографії «Історичний синтаксис фольклору» він пропонує власний погляд на логіку музичного мислення, походження народної музики та інші» (Довгалюк, 2022, с. 6). Проблеми етнокультурологічних та етносоціологічних студій часто порушував в своїх роботах І. Мацієвський. Діяльність О. Роздольського та Ф. Колесси докладно систематизує І. Довгалюк в цілій серії статей, зокрема, «Фоноархів Осипа Роздольського» (Довгалюк, 1999), «Кілька штрихів до історії експедиції Філарета Колесси на Миргородщину (на основі епістолярію Філарета Колесси)» (Довгалюк, 2012).

Вищезгадані науковці, як і багато інших, заклали міцні підвалини для розбудови етномузикології в Україні, що дозволило сучасникам мати потужну базу для подальших розвідок. Історія міграції та вдосконалення інструментів, жанрове збагачення репертуару, професіоналізація виконавської практики, фіксація і популя-

ризація ансамблевої музики, а також науковий підхід – все це сприяло не лише збереженню, але й запотребованості в національній інструментальній творчості, в тому числі і в творчості «троїстих музик». Це переконливо висвітлено у чисельних працях українських науковців.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Функціонування мідних духових інструментів в сучасному складі «троїстих музик» пов'язано з розвитком народного ансамблевого виконавства, що від другої третини XIX століття усталилось у фольклорно-аматорському середовищі. Відтоді ансамблевий склад змінювався, що заклало основу для наукових спостережень діяльністю «троїстих музик» на тривалому історичному етапі. Від початку цей ансамблевий тип складався із скрипки, басолі та бубна, проте згодом вико-

ристовувалися і мідні духові інструменти, такі як саксофон, труба, тромбон, кларнет тощо. Мобільність конструкції духової групи та акустичні особливості, зокрема, сила звучання чи тембральна яскравість, стала тим чинником, що сприяв їх закріпленню у складі ансамблю. Це також впливало на популяризацію національної пісенно-інструментальної творчості, а також і на подальшу інтеграцію у вже сучасні форми виконання. Всі ці процеси впродовж тривалого часу фіксувалися в формі архівів народної музики, у документальних свідченнях, в аудіозаписах, а також у дослідницьких працях українських науковців-етномузикологів. Відтак сучасна етномузикологія отримала міцне підґрунтя для подальших досліджень української музики в контексті розвитку національних форм ансамблевого виконавства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бовсунівська Н. Інструментальний усе-світ Волині. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 21–30.
2. Довгалюк І. Кілька штрихів до історії експедиції Філарета Колесси на Миргородщину (на основі епістолярію Філарета Колесси). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2012. Ч. 28. С. 114–134.
3. Довгалюк І. Фоноархів Осипа Роздольського. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 1999. Вип. 27. С. 101–115.
4. Довгалюк І., Добрянська Л. Етномузикологія України на зламі XX-XXI століть (1991–2022): наука, видання, конференції. *Проблеми етномузикології*. 2022. Вип. 17. С. 5–15.
5. Дрозда П. “Троїста музика” як різновид автентичного та самодіяльного народно-інструментального виконавства Західної України 1940–1980-х років. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 4. С. 27–34.
6. Іваницький А. Історичний синтаксис фольклору. Вінниця: Нова Книга, 2009. 404 с.
7. Іваницький А. “Українські пісні Закарпаття” Володимира Гошовського: перевидання. *Народна творчість та етнографія*. 2005. № 5. С. 112–114.
8. Мацієвський І. Троїста музика (До питання про традиційні інструментальні ансамблі). *Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки*. Тернопіль: Астон, 2002. С. 95–111.
9. Пасічник В. Головні тенденції розвитку української та зарубіжної етномузикології другої половини XX ст. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаніка*. 2013. № 5. С. 497–513.
10. Пасічник Л. Традиції ансамблю троїстих музик в музичній культурі Прикарпаття. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні : історія і сучасність*. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 57–67.
11. Мацієвський І. Троїста музика (До питання про традиційні інструментальні ансамблі). *І. Мацієвський. Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки*. Тернопіль, 2002. С. 95–111.
12. Трофимчук О. Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування в Україні. *Традиція і національно-культурний поступ*. Харків, 2005. С. 178–185.
13. Федун І. Еволюція західноукраїнських народних інструментальних ансамблів у XX—початку XXI століть. *Музикознавчий універсум. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені МВ Лисенка*. 2019. Вип. 45. С. 53–69.
14. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ-Дрогобич, 2007. 543 с.
15. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ, 2003. 264 с.
16. Шрамко І. Українські народні музичні інструменти в Музеї народної архітектури та побуту УРСР. Київ: Музей народної архітектури та побуту України. 1970. 54 с.
17. Lawergren B. The origin of musical instruments and sounds. *Anthropos*. 1988. P. 31–45.

REFERENCES:

1. Bovsunivska N. (2017). *Instrumentalni use-svit Volyni. Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist [Instrumental Universe of Volyn. Actual problems of folk-instrumental performance in Ukraine: history and modernity]*. Rivne: Volyn. oberehy., (pp. 21-30) [in Ukrainian].
2. Dovhaliuk I. (2012). *Kilka shtrykhiv do istorii ekspeditsii Filareta Kolessy na Myrhorodshchynu (na osnovi epistolariuu Filareta Kolessy) [A few touches to the history of Filaret Kolessa's expedition to Myrhorod region (based on the epistolary of Filaret Kolessa)]*. Scientific collections of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. (Vols. 28.) (pp. 114-134) [in Ukrainian].
3. Dovhaliuk I. (1999). *Fonoarkhiv Osypa Rozdolskoho [The sound archive of Osyp Rozdolsky]*. Lviv University Bulletin. Philological series. (Vols. 27.) (pp. 101-115) [in Ukrainian].
4. Dovhaliuk I., Dobrianska L. (2022). *Etnomuzykoloohiia Ukrainy na zlami KhKh-KhKhI stolit (1991–2022): nauka, vydannia, konferentsii [Ethnomusicology of Ukraine at the turn of the XX-XXI centuries (1991-2022): science, publications, conferences]*. Problems of ethnomusicology. (Vols. 17.) (pp. 5-15) [in Ukrainian].
5. Drozda P. (2008). *"Troista muzyka" yak riznovyd avtentychnoho ta samodiialnoho narodno-instrumentalnoho vykonavstva Zakhidnoi Ukrainy 1940–1980-kh rokiv. ["Troista Music" as a kind of authentic and amateur folk-instrumental performance of Western Ukraine in the 1940s-1980s]*. Studies of art history. (Vols. 4.) (pp. 27-34) [in Ukrainian].
6. Ivanitsky A. (2009). *Istorychnyi syntaksys folkloru [Historical syntax of folklore]*. Vinnytsia: Nova Knyha. (pp. 404) [in Ukrainian].
7. Ivanitsky A. (2005). *"Ukrainski pisni Zakarpattia" Volodymyra Hoshovskoho: perevydannia ["Ukrainian Songs of Transcarpathia" by Volodymyr Hoshovsky: reprint. Folk art and ethnography]*. (Vols. 5.) (pp. 112-114) [in Ukrainian].
8. Matsievsky I. (2002). *Troista muzyka (Do pytannia pro tradytsiyni instrumentalni ansambli) [Troista Music (On the Question of Traditional Instrumental Ensembles)]* Games and consonance. Contonation. Musicological explorations. Ternopil: Aston. (pp. 95-111) [in Ukrainian].
9. Pasichnyk V. (2013). *Holovni tendentsii rozvytku ukrainskoi ta zarubizhnoi etnomuzykoloohii druhoi polovyny XX st. [The main trends in the development of Ukrainian and foreign ethnomusicology of the second half of the XX century]*. Notes of the Lviv National Scientific Library of Ukraine named after V. Stefanyk. (Vols. 5.) (pp. 497-513) [in Ukrainian].
10. Pasichniak L. (2017). *Tradytsii ansambliu troistyx muzyk v muzychnii kulturi Prykarpattia [Traditions of the ensemble of troisti muzyky in the musical culture of Prykarpattia]* Actual problems of folk-instrumental performance in Ukraine: history and modernity. Rivne: Volyn. oberehy. (pp. 57-67) [in Ukrainian].
11. Matsievsky I. (2002). *Troista muzyka (Do pytannia pro tradytsiyni instrumentalni ansambli) [Troista music (On the question of traditional instrumental ensembles)]*. Games and consonance. Contonation. Musicological explorations. Ternopil. (pp. 95-111) [in Ukrainian].
12. Trofymchuk O. (2005). *Suchasni tendentsii rozvytku hurtovykh form narodno-instrumentalnoho muzykuvannia v Ukraini [Modern trends in the development of group forms of folk instrumental music in Ukraine]*. Tradition and national and cultural progress. Kharkiv. (pp. 178-185) [in Ukrainian].
13. Fedun I. (2019). *Evoliutsiia zakhidnoukrainskykh narodnykh instrumentalnykh ansambliv u (XX — pochatku XXI stolit) [Evolution of Western Ukrainian folk instrumental ensembles in the twentieth and early twenty-first centuries]*. *Musicological universe*. Scientific collections of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. (Vols. 45.) (pp. 53-69) [in Ukrainian].
14. Khai M. (2007). *Muzychno-instrumentalna kultura ukraïntsviv (folklorna tradytsiia) [Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition)]*. Kyiv-Drohobych. (pp. 543) [in Ukrainian].
15. Cherkasky L. (2003). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty [Ukrainian folk musical instruments]*. Kyiv. (pp. 264) [in Ukrainian].
16. Shramko I. (1970). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty v Muzei narodnoi arkhitektury ta pobutu URSSR. Kyiv: Muzei narodnoi arkhitektury ta pobutu Ukrainy [Ukrainian folk musical instruments in the Museum of Folk Architecture and Life of the Ukrainian USSR]*. Kyiv: Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine. (pp. 54) [in Ukrainian].
17. Lawergren B. (1988). *The origin of musical instruments and sounds*. Anthropos. (pp. 31-45) [in English].