

УДК 781.7(477)»20»:316.722+316.42
DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.338817

Цитування:

Садовенко С. М. Народні ансамблі троїстих музик як феномен української традиційної музичної культури та чинник збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 36–45.

*Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України
<https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>
ssadovenko@nakkkim.edu.ua*

Sadovenko S. (2025). Troista Muzyka folk Ensembles as a Phenomenon of Ukrainian Traditional Musical Culture and a Factor in preserving National Identity under Globalization. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 36–45 [in Ukrainian].

НАРОДНІ АНСАМБЛІ ТРОЇСТИХ МУЗИК ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Мета роботи полягає у виявленні специфіки функціонування народних ансамблів троїстих музик як феномена української традиційної музичної культури та важливого чинника збереження української національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах аналізу, систематизації, узагальнення з використанням історичного, культурологічного, мистецтвознавчого, аксіологічного методів аналізу та хронотопного і системного підходів, застосування яких дозволило виявити специфіку функціонування народних ансамблів троїстих музик як феномена української традиційної музичної культури та важливого чинника збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів, а також розкрити впливи соціокультурних трансформацій на традиційне народне музикування у часі і просторі. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що на основі розгляду історичних та сучасних аспектів української народно-інструментальної музики виявлено специфіку функціонування народних ансамблів троїстих музик як феномена національної музичної культури у сучасному соціокультурному вимірі. Обґрунтовано роль троїстих музик у збереженні національної ідентичності та обрядовості. Окреслено перспективи відродження, подальшого розвитку і збереження української традиційної музичної культури в контексті глобалізаційних процесів. **Висновок.** Народні ансамблі троїстих музик у сьогодення демонструють стійкість і адаптивність до змін в умовах глобалізаційних процесів. Підтверджуючи свою унікальність і значущість, виступають чинником збереження культурної і національної ідентичності. Це дає підстави виводити їх на рівень феномену української традиційної музичної культури з усталеними жанрово-стильовими характеристиками, в яких синтезуються архаїчні фольклорні наративи, моделі імпровізаційної виразності та коди етноідентифікації.

Ключові слова: українська традиційна музична культура, народні ансамблі, троїсті музики, народно-інструментальна музика, фольклор, українська народна художня культура, національна ідентичність, глобалізаційні процеси, традиційне музикування, сопілка, соціокультурні трансформації.

Sadovenko Svitlana, Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor at the Department of Musical Art Educational and Scientific Institute of Performative Arts National Academy of Culture and Arts Management, Honoured Art Worker of Ukraine

Troista Muzyka folk Ensembles as a Phenomenon of Ukrainian Traditional Musical Culture and a Factor in preserving National Identity under Globalization

The objective of this article is to identify the definite features of the functioning of traditional troista muzyka ensembles as a phenomenon of Ukrainian traditional musical culture and one of the most important factors of the preservation of Ukrainian national identity in the context of globalization processes. **The research methodology** is based on principles of analysis, systematization, and generalization according to historical, culturological, art criticism, and axiological methods of analysis and chronotopic and systemic methods. Their application allows to identify the specific features of functioning of troista muzyka folk ensembles as a phenomenon of traditional Ukrainian music and a

vital element of national identity preservation in the era of globalization and recognize the impact of sociocultural evolution on traditional folk music-making in the course of time and space. **Scientific novelty of the research** lies in establishing concrete traits of *troista muzyka* ensemble performance as a phenomenon of Ukrainian national musical culture in the modern sociocultural space on the basis of examining historical and existing trends in Ukrainian instrumental folk music. The article substantiates the role of *troista muzyka* in preserving national identity and ritual tradition. It also takes into account the possibilities for the renewal, renovation, and preservation of Ukrainian folk music culture under conditions of globalization processes. **Conclusion.** Currently, *troista muzyka* folk ensembles are resistant and adaptable in accordance with global transformations. Demonstrating their uniqueness and significance, they are the driving factor in the preservation of national and cultural identity. Thus it is reasonable to acknowledge them as a phenomenon of traditional musical culture of Ukraine, which is characterized by consolidated genre and stylistic characteristics in which archaic folklore narratives, models of improvisational expression, and codes of ethno-identification synthesized.

Keywords: Ukrainian traditional musical culture, folk ensembles, *troista muzyka*, folk instrumental music, folklore, Ukrainian folk art culture, national identity, globalization processes, traditional music-making, panpipe, sociocultural transformations.

Актуальність теми дослідження. Український фольклор як конститутивна складова традиційної народної культури є надзвичайно складним явищем, сформованим у системі різноманітних чинників – соціально-економічних, історичних, географічних, власне етнічних. Характеризуючи історичні модифікації українського фольклору, можна стверджувати, що він є визначальним формотворчим видом функціонування народної художньої культури, ядром якої є народне мистецтво і художня діяльність, які насичують усі види і форми народної художньої творчості (обрядовий і необрядовий фольклор, народне декоративно-ужиткове мистецтво, масова художня самодіяльність, індивідуальне художнє аматорство тощо).

Розрізняючи культурно-історичні типи української народної художньої культури, можна виокремити щонайменше два: *архаїчний* (коріння якого сягає селянського побуту) та *міський* (сучасний). З першим типом міцно пов'язується поняття «автентичності» (від *давньогр.* αὐθεντικός – «справжній»), яке визначає не тільки істинний зміст культурної форми, а й його трансформацію у хронотопі культурно-історичного простору. Автентична народна художня культура, як одна із сфер культури, що складалася протягом століть, поєднала мистецькі явища та художньо-осмислені вироби найрізноманітніших напрямів від сакрально-ритуальних до побутово-прагматичних. У цьому культурному космосі в усій повноті проявляється дух нації, її самобутність і унікальність.

Автентична народно-художня культура є принципово традиційною, адже у часи формування принципів створення артефактів народно-художньої культури протоетносів, люди жили в гармонії з довкіллям, керуючись незмінними моральними принципами. Основоположною силою автентики є

прагнення щодо збереження споконвічних принципів творчості й способів їх передачі майбутнім поколінням без будь-яких випадкових та другорядних естетичних нашарувань [11, 32]. У культурно-історичного типу, який досить умовно можна означити як «міський», принцип автентичності також зберігається, адже навряд чи виконавці на свій розсуд змінювали до невпізнанності мелодії пісенних шедеврів народу або авторських творів, які з плином часу перейшли до розряду народних («Ой не ходи, Грицю» Марусі Чурай, «Їхав козак за Дунай» Семена Климовського, ін.).

По-іншому відбувається в народно-інструментальній музиці, де імпровізація є визначальним принципом музикування.

Троїсті музики – найбільш розповсюджена форма народного інструментального колективу, що сформувалася в Україні наприкінці XVII – початку XVIII століть і стала взірцевим зразком традиційного інструментального ансамблю, який виконував не лише естетичну, а й соціокультурну функцію. Впродовж XVIII–XIX століть народні музиканти – троїсті музики, функціонували у соціокультурному вимірі як важлива частина інтегративної культури, сприяючи консолідації громади через участь у спільних ритуалах та святах. Супроводжуючи соціально значущі події – весілля, релігійні свята, дозвілля, ярмарки та інші гуляння, вони виступали чинником соціальної регуляції та підтримки традиційного порядку.

Виконувані троїстими музиками мелодії мали не лише розважальну, а й символічну функцію, оскільки ритмічна структура та ладові особливості відображали певні архетипи колективного несвідомого. Їх інструментальна структура, варіативність виконавських прийомів і контекстуальна мобільність засвідчують не лише сталість, а й

адаптивність цього виду народного музичування до соціокультурних трансформацій, що визначає актуальність дослідження народних ансамблів троїстих музик як мистецтвознавчо-фольклористичного феномену української традиційної музичної культури з потужним комунікативним і ритуально-регулятивним потенціалом.

Актуальним вбачається й висвітлення специфіки троїстих музик та їх ролі у сучасному соціокультурному вимірі, що допоможе усвідомити механізми збереження й трансформації українських народних традицій у межах культурної тяглості.

Ансамблі троїстих музик, функціонуючи за принципом трикомпонентної текстурної організації, дають підстави виводити їх на рівень феномену традиційної музичної культури з усталеними жанрово-стильовими характеристиками, в яких синтезуються архаїчні фольклорні наративи, моделі імпровізаційної виразності та коди етноідентифікації. Аналіз феномена троїстих музик обумовлює їх репрезентацію як форму народного камерного ансамблю, в якому інтегруються архетипні фольклорні структури, виконавська імпровізація, жанрова варіативність і синкретизм ритуального та естетичного досвіду. У цьому контексті троїсті музики постають не лише як архаїчна форма музичного супроводу, а як динамічна матриця етнокультурної репрезентації і збереження української національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів, що також становить актуальність піднятої теми дослідження.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Вперше серйозну увагу на тембральність, колорит звучання, склад і репертуар народного інструментального ансамблю троїстих музик звернув Микола Лисенко. У 1874 році в одній із своїх теоретичних праць він зауважив: «Нарешті, п'єси суто танцювального характеру виконуються спеціальною грою на скрипці, цимбалах, з додатком ударного інструменту, бубна, і становлять так звану в народі «Троїсту музику» [8]. М. Лисенко, підходячи «серйозно і тонко» (за Р. Гусак) щодо «вирішення проблем збереження пам'яток духовної національної культури, їх наукового вивчення <...> своїми теоретичними розвідками <...> підняв на вищий науковий рівень дослідження народних музичних інструментів» [3, 225]. «Яка то є велика потреба музиків й разом народників повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляд, записати його

перекази, споминки, згадки, прислів'я, пісні і слів до їх. Вся ця сфера, як воздух чоловікові потрібна; без неї гріх починати свою працю і музиків і філологів. Фольклор – це саме життя», – зазначав видатний композитор [1, 185].

Климент Квітка, досліджуючи українські інструментальні традиції, підкреслював, що термінологічне значення слова «музики» первісно асоціювалося зі скрипальми, як носіями мелодичної домінанти ансамблю, що підкреслює ієрархічну організацію виконавських ролей. Дослідник стверджував, що «музики» – це множина від слова «музіка» у значенні «скрипаль». Воно означає і «музиканти», але лише ті, що входять до складу ансамблю, в котрому бере участь скрипка (у деяких місцевостях уже віддавна вживалося і в народній мові слово «музиканти»),... – також сам ансамбль і, зрештою, танцювальне зібрання» [9]. Побутували й інші локальні назви («капелисти», «веселики», «банда», «гудки», «скоморохи», «гусляші», «бурса», «базар», «весільні ансамблі», «весільні капели»), які не стали прийнятними до вжитку, залишивши загальновідомим термін «троїсти музики». Втім, деякі локальні назви дійшли до нас через народні пісні, в яких, зокрема, зустрічаємо: «Заграй мені, капелиста, щоб я не журився! Маю плуга, маю рало, маю, що потрібно. Заграй мені, капелиста, не так дрібно січки. Заграй мені, капелиста, все по старосвітські» [7].

В українській етномузикології троїсті музики розглядаються як важлива складова національної музично-фольклорної традиції (С. Грица, А. Гуменюк, П. Дрозда, Р. Гусак, І. Зінків, К. Квітка, І. Мацієвський, О. Правдюк, О. Трофимчук, І. Федун, М. Хай, Г. Хоткевич, Б. Яремко та ін.). Наукові праці, присвячені троїстим музикам, охоплюють деякі спостереження щодо структури (багатоманіття різновидів за складом) та культурної значущості функціонування народних інструментальних ансамблів у різних областях України.

Зокрема, Гнат Хоткевич досліджував творчість і склади ансамблів троїстих музик різних регіонів України. Заснувавши гуцульський театр, Г. Хоткевич створив подібний колектив на Гуцульщині. До складу колективу увійшло сім дрімб і скрипок, які грали під сурдину [9].

Ірина Федун, досліджуючи традиційні інструментальні ансамблі західноукраїнських регіонів, проаналізувала склад, еволюцію та критерії професіоналізму народної культури Карпат і Полісся ХХ – початку ХХІ ст. [12].

Дослідниця з'ясовує поняття українського традиційного інструментального ансамблю, уточнює його визначення, а саме: «Під традиційним інструментальним ансамблем (троїстою музикою) музики усної традиції розуміємо: 1) злагоджену спільну гру двох чи більше персоніструментів (термін авторки); 2) мобільну групу музикантів, що виступає як єдиний художній колектив; 3) обрядову та побутову музику, призначену для виконання інструментальним ансамблем» [12, 2–3].

Петро Дрозда наголошує, що «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 переорієнтуванні, що переконує у важливості її чинників. Використання ж ілюстративно-зображальних елементів (наслідування співу птахів, скрипу воріт, передзвону молотків у кузні) у творчості окремих ансамблів засвідчує, що фольклорні музиканти наслідують прийоми академічного арсеналу» [5, 32]. Відтак, феномен «троїстих музик» є не лише жанровою формою народного ансамблю, а й структурно-семіотичною моделлю традиційного музикування, що інтегрує ритмомелодичні архетипи та акустичну полістратифікацію в єдиній звуковій концепції.

Мета роботи полягає у виявленні специфіки функціонування народних ансамблів троїстих музик як феномена української традиційної музичної культури та важливого чинника збереження української національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів.

Виклад основного матеріалу. Існує думка, що «ансамбль троїстої музики» виник значно раніше XVIII–XIX століть «завдяки народному ляльковому театру «Вертеп», зародження якого відносять до XVI ст.» [9]. Це цілком вірогідно, адже вертепне дійство для привернення більшої уваги людей потребувало музичного супроводу. Як правило, основні танцювальні або рухливі мелодії виконувалися на скрипці з додаванням цимбалів, басолі (віолончель) й бубна. Як підкреслює А. Гуменюк, «вже у сімнадцятому столітті в Україні у поміщиків існували невеликі оркестри, то можна дійти висновку, що зародження народного інструментального

ансамблю «Троїста музика» варто віднести до кінця шістнадцятого чи початку сімнадцятого століть» [2].

Обрядова практика, що пов'язана з троїстими музиками, є прикладом ритуальної перформативності, в якій музика, рухи та вербальні компоненти утворюють єдину семіотичну систему. Під час весільної церемонії музичний супровід структурував подію, задавав їй емоційно-психологічну динаміку, диференціював етапи обряду, акцентуючи перехід від одного соціального статусу до іншого. У традиційному весільному ритуалі «прощання з дівочтвом» використовували ліричні мелодії у мінорному ладі, що символізували завершення певного етапу життя, а фінальні танцювальні мелодії (козачок, гопак) закріплювали інтеграцію нової сімейної одиниці в громаду. Отже, триголосна структура ансамблю може бути інтерпретована як прояв гетерофонної фактури, в якій кожен інструмент виконує варіантно-імпровізаційні функції в межах стійкого ритмо-гармонічного каркасу.

Троїсті музики надихали композиторів, художників на створення творів, що відображають народні музичні традиції. Л. Колодуб у симфонічній п'єсі «Троїсті музики» майстерно стилізував гуцульський фольклор, використовуючи специфічний склад оркестру та народні інтонації. Л. Дичко у своїй кантаті «Карпатська» та інших творах переосмислює семантику гуцульського фольклору, впроваджуючи народні мотиви у сучасний музичний контекст. Виразові можливості традиційного інструментального ансамблю яскраво ілюструються М. Корчинським у «Концертній імпровізації в народних ладах» для бандури з троїстою музикою (1980). Вкотре підтверджується важливість проведення наукового аналізу щодо специфіки функціонування народних ансамблів троїстих музик як феномена національної музичної культури у сучасному соціокультурному вимірі, обґрунтуванні їх ролі у збереженні національної ідентичності та обрядовості, зокрема, в умовах глобалізаційних процесів.

Музикознавчий аналіз виконання творів троїстими музиками демонструє їхню унікальну ладо-гармонічну структуру, що поєднує модальний принцип звукоряду з елементами гетерофонії та варіаційної імпровізаційності. Зазвичай в ансамблі троїстих музик грало троє музикантів («традиційні музиканти»). Зокрема, скрипка виконувала головну мелодійну лінію, цимбали

або басоля утворювали гармонічний каркас, а бубон виконував ритмічну функцію, забезпечуючи стабільний ритмічний супровід. Проте склад подібного роду ансамблів міг бути гнучким, подеколи розширюючись до 4–5 осіб, або один майстер грав одразу на кількох інструментах, виконуючи роль повноцінного тріо.

На початку XX століття ансамблі троїстих музик розширили свій склад, інтегруючи додаткові інструменти, зокрема духові, однак зберегли свою ідентифікацію як традиційні ансамблі троїстого типу. Як зазначає Андрій Левченко, «на весіллях та танцях зазвичай грали невеликі гурти, де основним інструментом була скрипка. До неї у різних комбінаціях могли йти скрипка-втора, цимбали, бубон або бас (басоля). Саме такі склади інструментів властиві всім українським етнічним територіям. Варто також пам'ятати, що традиційна музика наприкінці XIX–XX століть трималася переважно в селах та невеликих містечках. У сільській місцевості проживало найбільше українців» [6].

Репертуар троїстих музик зазвичай складався з танцювальної музики (гопак, козачок, метелиця, коломийка, гуцулка тощо). Окрім танцювальних награвань, важливе місце займали інструментальні обробки народних пісень. Народна музика не була створена для сценічного виконання. Вона виникла й розвивалася у повсякденному житті людей. Її джерелом є народна творчість, а виконавцями – звичайні люди, які передавали музичні традиції з покоління в покоління. «Справжня народна або традиційна музика існувала поза сценою. Вона мала прикладне значення: забезпечувати потреби спільноти, супроводжуючи свята, розваги та обряди. Якщо співи були досить демократичним заняттям без обмежень статі та віку, то інструментальну музику до Другої світової війни вважали суто чоловічою справою» [6].

Аналогічні за функцією інструментальні ансамблі є у різних народів, однак без акценту на числі «три»: у Польщі – *kapela* або *muzyka troista*, у Румунії – *taraf*. Втім українська назва «троїсті музики» відображає не лише склад, а принцип організації традиційного музичного гурту. Гіпотетичний зв'язок назви ансамблю з архаїчним ритуальним концептом «тризни» дозволяє розглядати український традиційний інструментальний ансамбль як сакрально-семантичний конструкт, де музика виступає медіатором між світами, а триєдина організація звукового матеріалу відображає ритуальну трійцю сил – мелодичного начала,

гармонійного простору та ритмічної константи. Відтак, етимологічно термін «троїстий» не лише відсилає до кількісного складу ансамблю, а й відображає принципову триєдність музичних функцій у традиційному музикуванні [9].

До теми троїстих музик неодноразово зверталися українські художники (В. Кушнір, В. Олійник, І. Соколова), відображаючи їх як невід'ємну частину національної культури та побуту. У своїх роботах художники через зображення музикантів передавали атмосферу народних свят, обрядів, повсякденного життя. Так, В. Кушнір у картині «Троїсті музики» (1967) представив трьох музикантів у традиційному українському вбранні, які грають у сільській хаті або корчмі. Центральне місце займає цимбаліст, поруч із ним зображений скрипаль і сопілкар. Художник використав теплу кольорову гаму, підкреслюючи затишок і автентичність українського побуту. Ця робота водночас є як мистецьким твором, так і своєрідним етнографічним документом, що розкриває специфіку функціонування народних ансамблів троїстих музик, засвідчує їх значення у традиційному українському середовищі (рис. 1).

Українські художники через зображення троїстих музик візуалізували музичну культуру, акцентуючи увагу на її соціальному та обрядовому значенні, увічнюючи важливі аспекти національної ідентичності.

Додавання сопілки до складу ансамблю розширило його акустичні можливості, привнесло додаткову привабливість, красу й характерність у звуковий ландшафт виконання. Сопілка у складі троїстих музик відігравала специфічну роль, як носій архаїчного звучання, що корелює з давніми музичними пластами української культури. Її функція також полягала у тому, щоб урізноманітнити темброву палітру ансамблю: поєднання тембрів смичкових (скрипка, басоля) і духових (сопілка) музичних інструментів збагачувало загальне звучання. Сопілка підсилювала мелодичний контур, додаючи характерну прозорість та легкість звучання, що особливо проявлялося у виконанні інструментальних п'єс, де використання глісандо, форшлагів та орнаментальних ходів надавало музиці експресивності. Крім того, завдяки природній інтонаційній близькості до людського голосу, сопілка слугувала своєрідним посередником між вокальною та інструментальною традицією. Відтак, сопілка могла бути

постійним учасником ансамблю, особливо в тих місцевостях, де була сильна традиція гри

на народних духових інструментах (рис. 2).



Рис. 1. **Веніамін Кушнір. «Троїсті музики» (1967)**

Джерело: https://archive-uu.com/ua/profiles/veniamin-kushnir/catalog/golovnij-korpus-tvoriv_kushnir/picture/troyisti-muziki



Рис. 2. **Юні сопілкарі з Полісся початку ХХ ст. Традиція гри на сопілці передавалася від старших до дітей, що забезпечило її збереження у народній пам'яті (1920 р.)**

Джерело: <https://kultura.rayon.in.ua/news/572631-robili-pastukhi-u-pevnu-poru-roku-vse-pro-polisku-dudku-vikrutku>

У деяких районах Полісся та Поділля у 1920-ті роки ХХ століття набули популярності духові оркестри (мідні труби, кларнети, валторни тощо), які почасти витісняли малі струнні ансамблі [5].

У першій третині ХХ ст. існувало розмаїття складів троїстих музик: від класичного тріо до розширених квартетів, де сопілка могла відігравати помітну роль.

Сопілка не лише розширювала інструментальний склад троїстих музик, але й зберігала безперервність давньої музичної спадщини в нових умовах ансамблевого музикування. Сопілкові награвання, інтегровані у виступи троїстих музик, сприяли тому, що цей інструмент залишився живою частиною народної музики навіть за умов

конкуренції з гармонією та баяном у пізніші роки.

У 1990 році під керівництвом Василя Попадюка та Романа Гусака було засновано ансамбль народної музики «Троїсті музики». У 1992 році Василем Шкобою був створений ансамбль троїстих музик з такою ж назвою (ансамбль народної музики «Троїсті музики»), що складався зі студентів факультету «Дошкільної освіти та музичного мистецтва» та відділення «Музичного мистецтва та фізичної культури» Луцького педагогічного коледжу. Діяльність колективів взаємодоповнювалася спільною метою, яка полягала у популяризації традиційних українських інструментів та української народної музики. Обидва колективи відіграли важливу роль у збереженні та популяризації української народної музичної культури.

Ансамбль В. Попадюка, створений при Укрконцерті, став результатом довготривалого процесу професіоналізації української народної інструментальної традиції, розпочатого ще у 1970-х роках. В. Попадюк, відомий як один із найвизначніших сопілкарів України, ще в 1970 році ініціював створення гурту троїстих музик, який відроджував сільське музикування на професійній сцені. Його діяльність вписується у ширший контекст етномузикознавчих досліджень та фольклорних реконструкцій, що активізувалися в Україні з другої половини ХХ століття [10]. До складу виконавців ансамблю «Троїсті музики» увійшли самотутні музиканти, залюблені в народне мистецтво. Серед них – скрипаль Богдан Субчак, цимбаліст Василь Гуденко, баяніст / гармоніст Олександр Качайло, лірник і бубніст Андрій Бут, Дмитро Кулічов – скрипка, бочка, береста, бугай, Ярослав Бонцаль – трембіта, кларнет, окаріна, Олександр Дарбін – контрабас, козобас. Художній керівник ансамблю Василь Попадюк віртуозно володів грою на сопілці, флюїрі, тилинці, дрімбі, фрілці та інших.

Ансамбль став важливим у підтримці фольклорної традиції та культурної політики незалежної України після 1991 року, адже його діяльність сприяла популяризації народного інструментального виконавства як частини національної культурної музичної спадщини. У 1990 році колектив здійснив запис платівки «Українські народні інструменти» на фірмі грамплатівки «Мелодія», що стало одним із перших фонографічних документів, спрямованих на збереження та розповсюдження традиційної

інструментальної музики [10]. Водночас ансамбль активно гастролював в Україні і за кордоном, беручи у 1990-х роках участь у міжнародних виступах в Іспанії, Італії, Канаді, Португалії, Франції та Японії.

Видання нотної збірки «Троїсті музики» стало ще одним кроком до кодифікації українського народного інструментального мистецтва, забезпечуючи передачу традиційного репертуару наступним поколінням виконавців [10]. Завдяки цьому ансамбль не лише виконував функцію музичного колективу, а й сприяв інституціоналізації народного виконавства в академічному середовищі. Його діяльність є свідченням більш глобального процесу – перетворення народної музики з локального явища у частину світової культурної спадщини.

Раїса Гусак, активно займаючись науковою діяльністю, досліджувала й систематизувала народну інструментальну музику. Разом з Петром Гусаком Р. Гусак була власницею багатой колекції традиційних аерофонів, присвячуючи свою діяльність збереженню традиційних форм сопілкової музики, традиційного інструментарію та його науковому відображенню [4]. Її наукові дослідження та публікації стали важливим внеском у збереження української музичної спадщини. Ансамбль «Троїсті музики» під керівництвом Р. Гусака та його солісти брали участь і ставали переможцями престижних міжнародних та всеукраїнських фестивалів і конкурсів, серед яких, зокрема: Міжнародний фестиваль єврейського музичного мистецтва в Луцьку (1997), Міжнародний фестиваль традиційної народної культури «Покуть» у Харкові (1998) та фестиваль «Дзвенять цимбали і гармонь» у Білорусі (1998). Діяльність ансамблю мала значний вплив на збереження та популяризацію української народної інструментальної музики, надихала молодих музикантів на вивчення та пропаганду народної музичної спадщини [4].

У регіональних особливостях троїстих музик України спостерігаються стилістичні відмінності, зумовлені як інструментальним складом, так і локальним фольклорним мелосом. У цьому контексті значущу роль відігравала сопілка, яка, залежно від території, могла бути як основним мелодичним інструментом, так і доповненням до скрипки.

Гуцульські троїсті музики (Івано-Франківщина, Буковина) формувалися переважно довкола скрипки, цимбалів і бубна, проте в окремих ансамблях сопілка (зокрема,

денцівка та флюяра) використовувалася для виконання швидких коломийкових награвань або віртуозних перегравань, що додавало звучанню гостроти та специфічної гуцульської орнаментики. Гуцульський стиль відзначався активним використанням рубатного ритму, дрібних мелізмів і перегравань на високих позиціях скрипки. У супроводі домінувала діатонічна система, а цимбали, на яких грали гуцули, створювали своєрідний «дзвінкий килим» у звуковій текстурі ансамблю.

На Бойківщині та Лемківщині виконавський стиль мав ліричніший характер, дещо стриманіші ритмічні структури та м'якішу артикуляцію. Сопілка в цих регіонах нерідко застосовувалася в сольних ліричних награваннях або для введення додаткових голосів у поліфонічній фактурі. Місцевий репертуар включав повільні коломийки, вальси та маршові мотиви, що часто виконувалися в ладово-гармонічних моделях, наближених до традиційної вокальної культури.

Троїсті музики Центральної України (Київщина, Полтавщина) характеризувалися рівномірною ритмічною організацією та більш структурованим мелодизмом. Виконання польок і козачків мало маршовий характер із чіткою ритмічною пульсацією. Сопілка тут частіше грала варіаційні форми, імпровізаційно доповнюючи основний мелодичний голос скрипки. В ансамблях Полтавщини, окрім традиційного триголосся, могли зустрічатися басоля або гармоніка, які збалансовували динаміку ансамблевого звучання.

Слобожанські музики (Харківщина) тяжіли до швидшого темпу та насиченішого звукового простору, що пояснюється синкретизмом традицій пограниччя. Тут, окрім скрипки, бубна і басолі, часто звучали гармошка та балалайкоподібні інструменти. Сопілка в слобожанському регіоні виконувала здебільшого функцію додаткового голосу, часто дублюючи верхню лінію або створюючи синкоповані імпровізації в межах ладової структури.

Поліська фольклорна традиція троїстої музики зберігала архаїчніші риси, що проявлялися у простих ритмічних формулах та модальних особливостях. Танцювальні жанри («Триндичка», «Краков'як») мали переважно розмірений ритмічний малюнок, а супровідний шар складався зі скрипки, бубна та басолі. Сопілка (іноді дуда чи ріг) виконувала протяжні мелодичні лінії, підкреслюючи специфічне звучання регіонального фольклору.

На Поділлі та Волині музична фольклорна традиція поєднувала польські впливи з місцевими народними інструментальними особливостями. Використання цимбалів наближало звучання до гуцульського стилю, водночас танцювальні ритми (полонез, мазурка) віддзеркалювали елементи польського музичного впливу. Сопілка в цих регіонах нерідко виконувала соло-партії в танцювальних жанрах або використовувалася як додатковий голос, що імпровізаційно інтерпретував основну мелодію скрипки. На початку XX століття в деяких селах Волині з'являлися капели з кількома скрипками та басами, що іноді включали нотовані аранжування, близькі до академічної музики. Роль сопілки у троїстих музиках України залежала від регіонального контексту: від домінування у сольних імпровізаційних партіях (Гуцульщина, Полісся) до дублюючих чи орнаментальних функцій (Бойківщина, Лемківщина, Слобожанщина). У кожному регіоні інструментальне триголосся мало специфічні особливості виконавського стилю, зумовлені локальними фольклорними традиціями, що формувалися внаслідок історичних і соціокультурних факторів.

Попри певні відмінності, усі народні ансамблі троїстих музик першої третини XX ст. мали спільну рису – вони були тісно пов'язані з народним побутом і грали живу, автентичну музику для людей. Їхня творчість ґрунтувалася на багатовіковій традиції та передавалася безпосередньо від майстра до учня. Це забезпечило спадкоємність стильових особливостей: характерні прийоми гри, підбір репертуару, навіть ладове відчуття – все зберігалось в конкретних місцевостях. Троїсті музики кожного села мали свою «марку» – пізнаваний стиль, який вирізняв їх серед інших. Прикладом пізнаваності стилю можуть слугувати троїсті музики з Диканьки – брати Павло і Михайло Чередники і Роман Дядюра, яких Іван Миколайчук привозив для зйомки епізоду у фільмі «Пропала грамота» [6]. Саме завдяки розмаїттю й самобутності регіональних стилів українська традиційна інструментальна музика першої третини XX століття була і залишається багатою і тембрально різнобарвною.

Висновок. Ансамблі троїстих музик зі своєю невимушеною виконавською манерою та розмаїтими регіональними стилями стали справжнім символом української народної музики, а їхня спадщина надихає сучасних виконавців на відродження та збереження традиції. Специфіка функціонування народних

ансамблів троїстих музик виводить їх на рівень феномена національної музичної культури у сучасному соціокультурному вимірі. Народні ансамблі троїстих музик у сьогодення демонструють стійкість і адаптивність до змін в умовах глобалізаційних процесів. Підтверджуючи свою унікальність і значущість, троїсті музики виступають чинником збереження культурної і національної ідентичності. У сучасному контексті троїсті музики набувають значення не лише як історичний феномен, а також як елемент культурної політики, спрямованої на збереження нематеріальної спадщини. Відродження фольклорних ансамблів, реконструкція традиційного репертуару, використання автентичних технік виконання є важливими аспектами збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів. Це свідчить про стійкість традиції та її здатність до адаптації у змінюваних соціокультурних умовах ХХІ століття.

У контексті глобалізаційних і регіональних процесів сучасності, коли відбувається активна транскордонна циркуляція фольклорних кодів, потребує оновлення підхід щодо дослідження народного мистецтва. Перспективним, на нашу думку, є перенесення аналітичного фокусу з ендегенних (від грец. *endon* – всередині) характеристик інструментів на їх екзогенне (лат. *exo* – зовнішній, лат. *genesis* – *першопричина*) побутування – у просторах культурної діаспори, транснаціональних колаборацій і креативних індустрій. Це дозволить не лише розширити уявлення про сучасне функціонування ансамблів троїстих музик, а й вибудувати нову парадигму їх дослідження як динамічного елемента глобального культурного ландшафту.

Література

1. Василенко З. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка. Київ : Наукова думка, 1972. 186 с.
2. Гуменюк А. Українські музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 241 с.
3. Гусак Р. Д. В. Лисенко та українські народні музичні інструменти. Музична україністика: сучасний вимір : збірник наукових статей. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / Ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. 440 с. : ілюст. С. 221–229.
4. Гусак Раїса Дмитрівна : біобібліографічний покажчик до 70-річчя від дня народження / Міністерство культури України, Київський

національний університет культури і мистецтв, Наукова бібліотека ; укладач О. О. Скаченко ; редколегія: М. М. Поплавський, Ю. І. Горбань, І. Л. Маловська, О. Ф. Омеляненко-Набіуліна. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2015. 103 с. : іл. (серія «Видатні постаті КНУКіМ». Вип. 2.).

5. Дрозда П. «Троїста музика» як різновид автентичного та самодіяльного народно-інструментального виконавства Західної України 1940–1980-х років. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України. 2008. № 4 (24). С. 27–34. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43578/04-Drozda.pdf?sequence=1> (дата звернення: 20.04.2025).

6. Левченко А. Остання музична династія Диканьки // Локальна історія: журнал, 25 січня 2023 року. URL : <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ostannia-muzichna-dinastiia-dikanki/>

7. Легенда про троїстих музик від Марії Ч. // Країна музики, 27.06.2014. URL: http://domisokal.blogspot.com/2014/06/blog-post_27.html (дата звернення: 20.04.2025).

8. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні [ред., передмова та прим. М. Щоголь]. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.

9. Пономаренко С. Музика крізь віки: «Троїсті музики». Україніка, жовтень, 2023 / Дніпропетровська обласна універсальна бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія. URL : <https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=43&idg=300> (дата звернення: 20.04.2025).

10. Попадюк В. І. (упоряд.). Троїсті музики: П'єси для ансамблю українських народних інструментів. Партитура. Київ : Музична Україна, 1990. 58 с.

11. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/SADOVENKO_MONOHRAFIa_2019.pdf (дата звернення: 20.04.2025).

12. Федун І. Й. Народноінструментальна ансамблева культура українських Карпат і Західного Полісся як вияв традиційного професіоналізму (XX – перші десятиліття ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2020. 298 с.

References

1. Vasylenko, Z. (1972). Fol'klorystychna diyal'nist' M. V. Lysenka (Folkloristic Activity of M. V. Lysenko). Kyiv: Scientific opinion. 186 s. [in Ukrainian].
2. Gumeniuk, A. (1967). Ukrayins'ki muzychni instrumenty (Ukrainian Musical Instruments). Kyiv: Scientific opinion. 241 s. [in Ukrainian].
3. Gusak, R. D. (2012). Lysenko ta ukrayins'ki narodni muzychni instrumenty. Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir: zbirnyk naukovykh statey (Lysenko And Ukrainian Folk Musical Instruments. Musical Ukrainian Studies: Modern

Dimension: Collection Of Scientific Articles). Issue 7: The Figure Of Mykola Lysenko In The European And National Historical And Cultural Context / Editor-compiler O. P. Kushniruk. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Music. 221–229 [in Ukrainian].

4. Husak, R. D. (2015). Raisa Dmytrivna Husak: A Bio-Bibliographic Guide to the 70th Anniversary of Her Birth. Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Scientific Library; compiled by O. O. Skachenko; editorial board: M. M. Poplavsky, Yu. I. Horban, I. L. Malovska, O. F. Omelianenko-Nabuulina. Kyiv: Publishing Center of KNUCA. 103 p., ill. (Series «Outstanding Figures of KNUCA». Issue 2) [in Ukrainian].

5. Drozda, P. (2008). «Troyista muzyka» yak riznovyd avtentychnoho ta samodiyal'noho narodno-instrumental'noho vykonavstva Zakhidnoyi Ukrayiny 1940–1980-kh rokiv («Troista Muzyka» As A Variety Of Authentic And Amateur Folk Instrumental Performance Of Western Ukraine in the 1940s–1980s) // Art Studies. Kyiv: IMFE NAS of Ukraine. 4 (24), 27–34. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43578/04-Drozda.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].

6. Levchenko, A. (2023). Ostannya muzychna dynastiya Dykan'ky (The Last Musical Dynasty of Dikanka) // Local History: Journal, January 25. URL : <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ostannia-muzichna-dinastiia-dikanki/>

7. Lehenda pro troyistych muzyk vid Mariyi Ch. (The Legend of the Troista Muzyka By Maria Ch. // Country of Music, 06/27/2014. URL : http://domisokal.blogspot.com/2014/06/blog-post_27.html [in Ukrainian].

8. Lysenko, M. V. (1955). Narodni muzychni instrumenty na Ukrayini [red., peredmovna ta prym. M.

Shchohol'] (Folk Musical Instruments In Ukraine [ed., preface and notes by M. Shchogol]). Kyiv: Art. 62 p. [in Ukrainian].

9. Ponomarenko, S. (2023). Muzyka kriz' viky: «Troyisti muzyky». Ukrainika (Music Through the Ages: «Troista Muzyka». Ukrainika) // Dnipropetrovsk Regional Universal Library named after. First Teachers of the Slavs Cyril and Methodius. URL : <https://www.lib.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=43&idg=300> [in Ukrainian].

10. Popadiuk, V. I. (Ed.). (1990). Troyisti muzyky: P'yesy dlya ansamblyu ukrayins'kykh narodnykh instrumentiv. Partytura (Troisti Musyky: Pieces for an Ensemble of Ukrainian Folk Instruments. Score). Kyiv: Musical Ukraine. 58 p. [in Ukrainian].

11. Sadoenko, S. M. (2019). Khronotopy aksiosfery ukrayins'koyi narodnoyi khudozhn'oyi kul'tury: Monohrafiya (Chronotopes Of The Axiosphere Of Ukrainian Folk Art Culture: Monograph). Kyiv. 356 p. URL : https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydanni-a/SADOENKO_MONOHRAFIYA_2019.pdf [in Ukrainian].

12. Fedun, I. Y. (2019). Folk Instrumental Ensemble Culture of the Ukrainian Carpathians and Western Polissia as a Manifestation of Traditional Professionalism (20th – Early 21st Centuries) (Candidate of Art History dissertation). Lviv. 328 p. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 29.04.2025
Отримано після доопрацювання 30.05.2025
Прийнято до друку 06.06.2025*