

УДК 7.03:782/785

**СПЕЦИФІКА ВИНИКНЕННЯ  
ТА ФОРМУВАННЯ НАРОДНОЇ  
МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ  
КУЛЬТУРИ ГАЛИЦЬКОГО  
РЕГІОНУ КАРПАТ**

*П.Ф. Круль, І.П. Теуту*

Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника

*Плідний розвиток культури Галицького регіону Карпат зумовлений популяризацією народних інструментів. Народно-музичне виконавство, як і фольклор загалом, поняття історичне. І його завдання полягає у з'ясуванні стадіальних відмін у структурі фольклору різних епох, реконструкції традиційно-фольклорного мислення шляхом морфологічного аналізу його часових і просторових нашарувань у межах кожного етносу, а також у історично-порівняльному аспекті.*

**Ключові слова:** фольклор, етнос, традиції, народно-виконавська культура, інструментальна музика.

Музична народна творчість на сучасному етапі розвитку стає предметом дедалі глибшого вивчення. Дана проблема недостатньо досліджена сучасною наукою. Складність її вивчення полягає перед усім у тому, що народне виконавство – це нефіксований компонент художньої творчості народу, методика дослідження якого ще зовсім не вироблена. Історико-соціологічне осмислення особливостей сучасного народно-виконавського процесу неможливе без ретроспективного та перспективного розгляду його еволюції, без перевірки й порівняння основних закономірностей його розвитку на конкретних прикладах взаємодії етнофонічних явищ з елементами професійного музичного виконавства.

Спроби наукового тлумачення питань духовності й менталітету українського народу, структури його традиційної культури зустрічаємо вже в давньоруських літопи-

сах, працях М. Грушевського, І. Огієнка, О. Воропая та деяких вчених української діаспори: Є. Онацького, О. Кульчицького, Б. Цимбалістого та ін. Філософське розуміння природи мистецтва взагалі й традиційного, зокрема, передбачає поряд із географічними врахування також соціально-економічного, психологічного й політичного чинників.

Кожна епоха створювала дедалі новіші форми й жанри музичного виконавства, здатні відтворювати характерні для неї явища й особливості матеріального та духовного світу. На ранніх стадіях суспільної організації музика служила головним чином лише засобом ритмізації та емоційного заохочення до рухів, виконуваних під час колективної роботи [2, с. 22–31, 186–258]. Роль мелодії тут другорядна. На першому плані виступають ритмічні засади, інколи зі застосуванням найпростіших ладоінтонаційних засобів художньої виразності (бурдонні, остинатні, гліссандоподібні фігурації, окремі вигуки, зойки тощо). У міру того, як удосконалювалися форми праці й дозволялися людям, ускладнюються і способи музичного відтворення художніх образів, духовних асоціацій, що виникали внаслідок переживань реальних життєвих колізій. Мелодія стає рівноправною, а нерідко й провідною щодо ритму. Поступово розширюються часові та жанрово-функціональні форми творення музичного образу. Паралельно відбувається процес відокремлення співаків і виконавців на музичних інструментах від трудового (танцювального) руху й закріплення за ними функцій музик-супроводжувачів. Подальші етапи еволюції музичного виконавства пов'язані з дедалі більшою індивідуалізацією всього музично-виконавського процесу, а разом із тим і поглиблення творчих, репродуктивних і перцептивних властивостей виконуваної музики: музика стає самостійним мистецтвом [4, с. 63–69].

Інструментальна музика є провідною галуззю музичного мистецтва, яка

пов'язана з народними звичаями та обрядами. Думка про те, що інструментальна музика виникла з потреби наслідування звучання людського голосу, спростовується сучасною наукою. Першопричиною виникнення інструментальної музики сучасна музична фольклористика вважає передусім особливості її природної специфіки (акустичні, темброві, техніко-виконавські), а потім засвідчує її синкретичний зв'язок з піснею-танцем та власне танцем, який без інструментального супроводу у переважній більшості народів майже неможливий. Інструментальна ж музика, як і вокальна, функціонує нерідко й поза синкретичними зв'язками, а це означає, що вона могла й виникнути поза ними. Адже перш ніж об'єднатись у синтетичний «ланцюг», кожна з ланок мала не лише виникнути, а бодай елементарно сформуватися.

Характерні особливості історичного розвитку фольклорно-виконавських традицій і фольклорного процесу посліпль (від примітивного до досконалого) найкраще простежуються на еволюції таких, найбільш яскраво виражених, компонентів народного музичного виконавства як народний інструментарій в інструментальному музикуванні [3, с. 276]. Саме ці фактори народного музичення, піддаючись впливові навколишнього середовища стають чітко визначеними й своєрідними виразниками (звуковими характеристиками) відповідних конкретних реалій життя людини (історичної формації, етносу, або, ще вужче, певного локального фольклорно-виконавського середовища). Особливо виразно відчуваємо наслідки згаданих впливів на процес виникнення та удосконалення народного музичного інструментарію.

Найпростіші з архаїчних інструментів (дримба, закриті повздовжні флейти, ідіо-, мембрано- та аерофонів) розповсюджені по ойкумені якнайширше, до того ж незалежно від міграційних та асиміляційних

процесів. Вони виникають і функціонують відповідно до побутових ознак свого практичного призначення: легкість у виготовленні й опануванні, камерність виконання, темброва й синтонічна наближеність їх звучання до природи вокального музикування, і виступають, головним чином, як чисто індивідуальні інструменти.

Інструменти середнього ступеню структурної та художньо-технічної «досконалості» (духові – сурми, трембіти, ріжки й деякі ударні – малий барабан, тулумбаси, гонги та ін.) виникають та побутують з потреби сигнальної чи ритуальної функції в специфічних осередках суспільної організації людей (військовий побут, пастуша культура, участь в окремих трудових процесах, обрядах, ритуалах, святах і т. п.). По ойкумені їх типи в різних модифікаціях побутують більш-менш рівномірно, оскільки потреба у властивих їм функціях присутня у всіх народів, особливо на ранніх стадіях творення суспільних формацій.

Продуктам найвищого ступеню еволюційного розвитку народного музичного інструментарію – інструментам найдосконалішим у технічному, структурному, а значить і в акустичному, тембровому та синтонічному відношеннях (більшість струнних, найбільш «досконали» аерофони й ударні), соціально-естетичну функцію котрих можна схарактеризувати як таку, що виникає з потреби колективного музичення, притаманний найвищий рівень структурно-технологічної довершеності й найбільшої наближеності їх звучання до «еталонів звуку» академічних типів інструментів та академічно-професійних прийомів гри на них.

Що стосується градації технічної, синтонічної, тембрової досконалості й поширення НМІ цієї групи по ойкумені, то їх різноманітність залежить головним чином від природно-географічних чинників, рівня суспільно-виробничих умов, специфічних художньо-естетичних запитів певних

етнічних спільностей людей, від політичних, міграційних та асиміляційних процесів, що відбуваються з даним етносом. Найбільш властиве народному інструментальному музикуванню є наслідування співу пташок, завивання вітру, голосів тваринного й рослинного світу, звучання дзвонів і дзвіночків та інших характерних інструментів і предметів побуту [9, с. 19–106]. Прийом імітування звуків живої та неживої природи при допомозі звучання НМІ й людського голосу – один із найулюбленіших і найрозповсюдженіших у народно-виконавському середовищі.

Музичне мистецтво як форма суспільної свідомості на всіх етапах свого розвитку відтворювало характерні особливості соціального устрою, національного характеру певного етносу в даному історичному проміжку часу. Суттєвою відмінністю між професійним та народним музичним виконавством є здатність професійної музики до стильового синтезу традицій минулого, оригінального трансформування їх під вимоги сучасного стилю й одночасно – до сміливих пошуків нових форм відтворення виконавського стилю «музики майбутнього». Провідним фактором тут виступає писемна індивідуальна творчість композиторів-професіоналів.

Безписемна (усна) народно-виконавська традиція володіє важливою для ідейно-стильового поступу спроможністю, спираючись на досягнення художніх традицій, відшліфованих виконавським досвідом минулих поколінь, критично відбираючи з нових стилістичних барв лише ті, котрі вже попередньо сприйняла й засвоїла народна художня свідомість, нерідко категорично відкидаючи серед них явища й прийоми антихудожні, неактуальні, випадкові. І робить вона це, здебільшого, значно рішучіше, ніж професійно-академічна.

Процес ідейно-стильової «кристалізації» у народно-виконавському середовищі проходить, однак, не автоматично. Він та-

кож не позбавлений складних пошуків та експериментів, трансформацій, збочень і відхилень. І все ж, виразові засоби народного мистецтва краще (в порівнянні з професійними) надаються для відтворення природних художньо-естетичних запитів народу [10, с. 120–121, 162–170; 12, с. 124–126; 6, с. 38–40, 77].

Причина зрозуміла – народне виконавство виникло й функціонує в самій гущі народу, існує лише для вдоволення його внутрішньої потреби – естетично осмислювати навколишній світ (а не для зовнішнього гедоністичного сприймання художніх вартостей світу), зрештою, виражає естетичні смаки й принципи якнайширших верств народу, тоді як професійно-академічне є більш опосередкованим, узагальненим способом осмислення явищ художнього життя [11, с. 173–181].

Спонтанне усне народне виконавство має здатність з граничною конкретністю й виразністю характеризувати внутрішній емоційно-психологічний стан окремих індивідуумів, акцентувати типові риси характеру цілих етносів (і ще ширше – епох), у той час як академічне, володіючи більш узагальненою стилістикою, на передній план висуває зовнішньо-технологічні чинники: вправність пальців, силу й красу звучання, різноманітність і довершеність інтонаційно-гармонічного мислення тощо. Через це народне найчастіше виступає конкретним показником і консервантом певного національного (регіонального) стилю, а професійно-академічне – основним рушієм технічного та образно-узагальненого начала в еволюції музичного стилю. Закономірності виникнення й еволюційного поступу народного виконавства органічно впливають із законів розвитку самої природи та суспільства, є логічним продовженням останніх у сфері народної традиційної культури.

Природна невимушеність і свобода, оригінальність, неповторність і непересічна при цьому художня цінність як вияви

органічного злиття природи з внутрішньо-психологічним станом і зовнішньою поведінкою людини, пронизують усі ланки фольклорного творчо-виконавського процесу: структуру мелосу, композицію, характерні риси виконавської манери, що загалом творить якісно й функціонально відмінний від академічного тип музичного мислення: народний музично-виконавський стиль.

Періодом, коли остаточно сформувалася матеріальна і духовна культура бойків, вважають кінець XVIII – початок XIX ст. Тоді умови життя сприяли консервації локальних відмінностей. Це і недавнє кріпосництво та існуючий «панщизняний» лад, які прив'язували селянина до певних місць і дуже обмежена комунікативність між місцевостями через бездоріжжя, й ті природні бар'єри, якими на той час були ріки, лісові масиви, болота та переважаюче натуральне приватне господарство. [8, с. 13–14].

Оскільки в цей період найвиразніше зацентувалась своєрідність господарки й культури краю, то саме він може служити чітким орієнтиром при визначенні етнографічної специфіки регіону.

Думки дослідників розходились при визначенні провідної галузі господарства на Бойківщині. За свідченням одних – це землеробство [8, с. 25–26, 42, 50], інших – тваринництво [8, с. 44, 108–109], тоді як по відношенню до Гуцульщини всі одноставно визначають пріоритет тваринництва (вівчарства).

У далекі часи інструментальну культуру бойків, як і в інших пастуших народів, живила пастуша культура, а в пізніші – міська. Інструментальна музика розвивалася разом з вокальною, вони доповнювали одна одну і кожна, за своїми специфічними законами й ознаками сприяли у такий спосіб формуванню в регіоні синтетичної традиції інструментального і вокального стилю.

Поряд із залежністю процесу форму-

вання характерних ознак і відмінностей у духовній культурі етнічних груп від географічного положення, особливостей їхньої матеріальної культури важливими стильовими детермінантами регіонального колориту є політичний фактор. Інструментальна музика галицьких та закарпатських бойків досить відмінні. Особливості впливу мелосу у закарпатських бойків (угорського, румунського, чеського, словацького) у галицьких – польського. Це вказує на те, що історико-політичний фактор більшою мірою, ніж територіальний, сприяв формуванню неоднорідних нашарувань в інструментальному фольклорі бойків, що в свою чергу, стало причиною формування на всій території регіону самобутніх локальних субдіалектів. Одночасно Карпатський хребет, який суттєво ускладнював комунікативні зв'язки між обома сторонами, відігравав роль своєрідного щита, який захищав галицьких бойків від проникнення в їхню культуру іншонаціональних елементів.

У наш час, спостерігаючи бурхливий розвиток народно-інструментального мистецтва у сусідніх державах, мимовільно приходимо до висновку про необхідність термінового розв'язання низки питань у галузі реконструкції та пропаганди українського народного музичного інструментарію. Потрібно уважніше підійти до вивчення, удосконалення та впровадження в музичну практику національних духових інструментів.

Спираючись на традиції пройдених щаблів розвитку, народне музичне виконавство на кожному з наступних етапів піддається щоразу новішим «поправкам на сучасність».

Формування регіонального стилю – це складний і багатогранний процес, підпорядкований етно-соціальним законам розвитку даного середовища й суспільства в цілому, а також специфічним законам функціонування народної музики в цьому середовищі. Найяскравіше їх дію мож-

на спостерігати в момент якісно нових «стрибків» у розвитку музичного мистецтва, коли в процесі професійного становлення воно, поступово звільняючись від первісних прикладних і культово-ритуальних функцій народно-виконавського середовища, набуває статусу стилістично й функційно-самостійного виду мистецтва.

Таким періодом в Україні було Середньовіччя – епоха активізації професійного мистецтва в процесі виникнення й розвитку міст. Про перші більш-менш чітко окреслені ознаки професіоналізації музичного побуту середньовічних прикарпатських міст можемо судити з даних про виникнення ремісничих цехів, серед яких є й музичні [11, с. 18–21; 13, с. 33–45]. Наприклад, у Самборі «перші цехи (ткацький, шевський і кравецький) існували вже на початку XV століття... У Самборі також жили й працювали пивовари, солодовники, винарі, годинникарі, цирульники, аптекарі, музиканти, милярі та інші, які не організовували цехів» [7, с. 642]. «У Львові музиканти об'єдналася в цех у 1580 р. Серед них були вокалісти й інструменталісти: органісти, бубністи, музиканти, що грали на духових інструментах мідної групи, – трубах-пузонах, дерев'яної – пищалках, шаламаях, струнних інструментах – цимбалах, скрипках та ін.» [13, с. 34].

Факт «співіснування» у Львівському цеху музикантів двох типів – сербської (народної) й італійської (професійної) музики свідчить не лише про соціальну й національну розмежованість музично-естетичних запитів міщан, а й про взаємини музикантів цих двох сфер. Розмежованість народного та професійного мистецтва в Середні віки ще не була так виразно окреслена як у наступних XVII–XIX ст., коли цьому процесові сприяло класове розмежування міського населення. Крім позитивного значення музичних цехів у становленні народно-музичного мистецтва усної традиції (збагачення новим інструментарієм, спеціальне навчання музикантів –

вихідців із народу у вчителів-музикантів, які були членами цехів), це явище мало й негативний бік. Залежність цехів від церкви, сваволі «італійської музики» нівелювала стиль репертуару й виконавських манер народних музик. В Україні це найвідчутніше відбилося на народній співацькій традиції, оскільки в православних церковних обрядах брали участь тільки співаки.

Крім того, народно-виконавська традиція піддавалася також жорсткому соціально-політичному й національному гніту. Так, «... на основі контракту, що його уклав у 1744 р. власник Ходорова Жевуський із орендарем Т. Лахмановичем, останньому надавалося право збирати в місті мито під час ярмарків і торгів... Навіть музику ніхто не смів собі найняти без його дозволу» [7, с. 348].

Важливим чинником розвитку й професіоналізації народної музики у бойків служили комунікативні (політичні, торговельні, культурні) зв'язки з сусідніми етнічними групами й народами: лемками, гуцулами, поляками, словаками, угорцями, румунами. «Це виглядає парадоксом, – писав З. Кодай, – але це істина: що більше в нас спільного з європейською, то краще розвивається наша власна... Національні риси в'януть від замкнутості, від браку освіти». Ці слова видатного угорського фольклориста ще більшою мірою стосуються культур слов'янських народів, що межують із західноєвропейською культурою, вплив якої помітно відбивається не лише на їх академічній, а й на усній музичній традиції.

Помітну роль у проникненні елементів західноєвропейської народної й професійної музики відігравали, зокрема, середньовічні замки.

Пошуки щодо з'ясування обставин занесення й побутування на Бойківщині назви «гайда» показали, що факти локалізації цієї лексеми, як і самих інструментів, що їй відповідають, у місцевостях, які оточують давньоруські й середньовічні прикарпатські фортеці – не випадкові.

До спеціально організованої М. Хаєм з цього питання експедиції у 1981 р. було відомо лише те, що ця широко вживана в Болгарії, Сербії, Хорватії й Словаччині назва волинки [14, с. 359, 363, 369, 371] розповсюджена в зоні бойківських сіл Довге, Старий і Новий Кропивники, Рибник, як назва великої (за аналогією з концертними оркестровими сопілками – тенорово-басовою) пищавки. Сліди ж самого інструменту майже стерлися, збереглася лише назва, спогади старожилів, фрагментарні факти її фіксації в народних оповіданнях, легендах, піснях, як наприклад:

«Як заграю в пищавочку, як заграю в гайду, то я тебе, моя мила, з воликами найду! Став Гаврило в гайду грати, Гаврилова сумувати: Ой, то так мій Гаврило грав, як на війноньку ся збирав».

У ході експедиції, здійсненої М. Хаєм у 1981 р., натраплено на сліди і зафотографовано два екземпляри гайд – великих пищавок довжиною близько 80 см з шістьма отворами. Визначено ареал поширення люксеми «гайда»: Довге, Старий і Новий Кропивники, Рибник, Добрівляни; Зубриця, Головське, Радич, Явора, Ісаї; Підгородці, Крушельниця.

В Уричі виявлено цілі сім'ї – центри виготовлення великих гайд, інструменти (свердла), які використовувалися при цьому. Найкращим доказом того, що саме Урич був головним центром виготовлення й розповсюдження гайд – великих пищавок по Бойківщині є те, що інструменти подібного типу збереглися до наших днів, тоді як у навколишніх селах вони зникали цілком.

Одна з версій, що виникла в ході експедицій і, без сумніву, заслуговує уваги й глибокого вивчення фольклористів, етнографів, істориків і археологів, пов'язана з розповсюдженням назви «гайда» (і, ймовірно, й самих інструментів) через урицький замок «Тустань», відомий тепер як пам'ятник давньоруської культури й архітектури. Вірогідність цієї гіпотези

підтверджує також факт виявлення аналогічного інструменту під такою ж назвою в експозиції музею, розміщеній в Олеському замку на Львівщині (дані дрогобицької збирачки фольклору Д. Верещинської). Якщо врахувати, що, починаючи з 1336 р. (перші згадки про Олеський замок), до XV ст. (час занепаду замку «Тустань»), обидві фортеці одночасно з фортифікаційною відігравали ще й активну роль у торговельних і культурних зв'язках Галицької Русі та Західної Європи (зокрема Угорщини), то факти знахідок ідентичних інструментів на території обох названих замків можуть здатися цілком закономірними. Можна, наприклад, допустити, що популярна в Західній Європі назва волинки потрапила на Бойківщину саме через замки і закріпилася за більш уживаними тут пищавками. Подібні факти в фольклористиці дуже типові.

Дані експедиції, здійсненої М. Хаєм у 1981 р., показали, що в Уричі та навколишніх селах «гайдою» називають лише велику за розміром різновидність пищавки. У міру віддалення від Урича ця назва переходить на середню та власне пищавку, а ще далі – вже відповідає своєму питомому носієві – волинці (козі, дуді). «Гайдами» називали інструменти сопілкового типу й на Лемківщині в Польщі на Підгаллі – «гайдицею» називалася ігрова трубка дуди-волинки [14, с. 384, 388, 400], а в Словаччині «гайда» – це маленький 15–29 см ідіоглотичний інструмент з 3–4 отворами в стінках з великим кларнетним язичком, розплющеним на дві половини. Інструменти типу волинки в Українських Карпатах відомі головним чином на Гуцульщині й Буковині, але «гайдами» їх там не називають. Про осередки побутування волинки на Бойківщині ні під характерним для них в межах української етнічної території назвами (коза, дуда, дудка), ні під назвою «гайда» достеменно нічого не відомо. Твердження ж З. Булика про буцімто характерність гайд-волинок для Бойківщини

видається сумнівним і фактологічно не підтвердженим [1, с. 116]. Причину присутності волинкоподібних інструментів у гуцулів та відсутності їх у бойків, слід очевидно, вбачати в безпосередньому контакті гуцулів з румунами і угорцями, а для бойків цей контакт був більш опосередкованим: через офіційні політичні міждержавні і міжетнічні зв'язки, торговельні й культурні взаємостосунки.

Матеріали експедиції 1983 р. розширили наші уявлення про розповсюдження «гайд» на села Тур'є (Старий Самбір), Нижнє Висоцьке, Лихобору (Турківський район). Тому можна зробити припущення, що в давнину ця назва активно побутувала якщо не на всій, то принаймні на більшості території регіону.

При картографуванні даних про ареали розповсюдження гайд-пищавок у сучасних бойківських селах легко помітити, що лінія їх найактивнішої локалізації: Лихобора – Нижнє Висоцьке – Явора – Ісаї – Старий і Новий Кропивники – Рибник – Довге збігається з лінією вигину «другого Руського путі» [5, с. 49], що пролягала з Руси через «Тустань» в Угорщину. Саме тут, на перехресті першого і другого руських путів (села Тур'є, Явора, Ісаї) спостерігаємо найбільшу частоту вживання назви «гайда» і найбільшу щільність побутування самих гайд-пищавок. На решті території регіону навіть гайди-пищавки пізніших типів називають просто пищавками.

Таким чином, торговельні й офіційні міждержавні зв'язки між середньовічними замками стали факторами зовнішнього впливу західноєвропейської культури на самобутнє мистецтво жителів Українських Карпат, а музичні цехи і професійно-академічна музична культура середньовічних міст культивувала цей вплив зсередини.

Дослідження сучасних рівнів функціонування реліктових явищ народної духовної культури здатні об'єктивно відтворити ступінь їх характерності для нової регіональної традиції в минулому. Найшвид-

ше відмирають найсуттєвіші 3-поміж цих явищ, які побутують в ареалах, що недостатньо виразно сформувалися. Залишаються ж у вже невідповідних їм сучасних умовах найхарактерніші релікти народної традиції, що локалізуються навколо найважливіших об'єктів свого розповсюдження. У співвідношенні з порівняно сучаснішими елементами народно-виконавської традиції вони визначають оригінальність, своєрідність духовної культури на якісно новому, сучасному етапі її розвитку.

### Література

1. Булик З. Назви народних музичних інструментів та їх деталей в мові населення Українських Карпат / З. Булик // *Мат. респ. наук. конф., присв. 50-ти річчю утворення СРСР. – Ужгород, 1972.* – 117 с.
2. Бюхер К. Работа и ритм / К. Бюхер. – М., 1923. – 325 с.
3. Ветров К. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. Ветров, Г. Благодатова, Э. Язовицкая. – М., 1975. – 399 с.
4. Горячева І. Жанрова класифікація української традиційної інструментальної музики / І. Горячева // *Народна творчість та етнографія.* – 1985. – № 3.
5. Гошко Ю. Сторінки історії бойківського краю / Ю. Гошко // *Бойківщина.* – К. : *Наук. думка,* 1983. – 304.
6. Земцовский И. О фольклоре, историзме и парадоксах / И. Земцовский // *Фольклор и композитор.* – М.; Л. : *Сов. композитор,* 1978. – 174 с.
7. Історія міст і сіл Української РСР: в 26 т. Львівська область. – К.: *Гол. Ред. УРЕ АН УРСР,* 1968. – 988 с.
8. Кирчів Р. Етнографічне дослідження Бойківщини / Р. Кирчів Р. – К. : *Наук. думка,* 1978. – 173 с.
9. Людкевич С. Дві проблеми розвитку звукозображальності / С. Людкевич / *Дослідження статті.* – К. : *Муз. Україна.* – 1976. – 106 с.
10. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ляшенко. – К. : *Муз. Україна,* 1973. – 350 с.
11. Правдюк О.А. Українська музична фольклористика / О.А. Правдюк. – К. : *Наук.*

- думка, 1978. – 328 с.
12. Сохор Л. Социология и музыкальная культура / Л. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л. : Сов. композитор, 1980. – Т. 1. – 296 с.
13. Фільц Б. Музичні цехи на Україні. (XVI–XIX ст.) // Укр. Музикознавство. – 1982. – № 17.
14. Chybinski A. O polskiej muzyce ludowej / Z pism A. Chybinskiego / Przygot. do druku L. Bielawski. – Warszawa : PWM, 1961. – Т. 2. – 539 с.

каждого этноса, а также в исторически-сравнительном аспекте.

**Ключевые слова:** фольклор, этнос, традиции, народно-исполнительская культура, инструментальная музыка.

**Krul P.F., Teutu I.P. SPECIFICITY OF RISE AND FORMING FOLK MUSIC PERFORMANCE CULTURE IN GALYCH REGION OF THE CARPATHIANS.** *Fruitful development of culture in Galych district of the Carpathians is caused by the popularization of folk instruments. Folk music performance as well as folklore in general is a historic notion. Its goal lies in the determination of phased differences in folklore structure of different ages, reconstruction of traditional and folklore thinking by means of morphological analysis of its time and territorial later developments within the limits of each ethnos and within historic comparative viewpoint.*

**Keywords:** folklore, ethnos, traditions, folk performance culture, instrumental music.

**Круль П.Ф., Теуту И.П. СПЕЦИФИКА ВОЗНИКНОВЕННЯ І ФОРМУВАННЯ НАРОДНОЇ МУЗИКАЛЬНО-ІСПОЛНИТЕЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧСЬКОГО РЕГІОНА КАРПАТ.** *Плодотворное развитие культуры Галичского региона Карпат обусловлено популяризацией народных инструментов. Народно-музыкальное исполнительство, как и фольклор вообще, понятие историческое. Его задача состоит у выяснении стадильных отличий в структуре фольклора разных эпох, реконструкции традиционно-фольклорного мышления путем морфологического анализа его временных и территориальных наслоений в пределах*