

МЕТОДОЛОГІЧНІ І МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ЕТНОІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВІ. ІСТОРІЯ – ІДЕОЛОГІЯ – МЕТОДОЛОГІЯ – МЕТОД

Сучасний рівень фіксації, атрибутування, нотування і науково-виконавської реконструкції унікальних зразків народних музичних інструментів та виконуваної на них народної інструментальної музики потребує застосування відповідних сучасних методологічних критеріїв дослідження, диференціювання та узагальнення досліджуваного предмета й, відповідно, аналітичних прийомів практичного їх утілення. Вирішення цієї проблеми у вітчизняному етноінструментознавстві на сьогодні перебуває на інтенсивній стадії формування.

Пропонована стаття ставить собі за мету історико-ідеологічне, методологічне та методичне обґрунтування проблематики вивчення складних питань виникнення, побутування та еволюції явищ і атрибутів традиційної музично-інструментальної культури українців як в умовах сучасного науково-теоретичного процесу, так і в царині вторинного виконавсько-реконструктивного функціонування.

Ключові слова: методологія, методика, дослідження народних музичних інструментів та народної інструментальної музики, етноорганологія, етноорганопонія, науково-виконавська реконструкція народної інструментальної музики.

Современный уровень фиксации, атрибутирования, нотной транскрипции и научно-исполнительской реконструкции уникальных образцов традиционных музыкальных инструментов и исполняемой на них народной инструментальной музыки нуждается в применении соответствующих современных методологических критериев исследования, дифференциации и обобщения исследуемого предмета и, соответственно, аналитических приемов их практического воплощения. Решение этой проблемы в отечественном этноинструментоведении пребывает сегодня на интенсивной стадии формирования.

Предлагаемая статья ставит перед собой задачу историко-идеологического, методологического и методического обоснования проблематики изучения сложных вопросов возникновения, бытования и эволюции явлений и атрибутов традиционной музыкально-инструментальной культуры украинцев как в условиях современного научно-теоретического процесса, так и на поприсе современного вторичного исполнительско-реконструктивного функционирования.

Ключевые слова: методология, методика, исследование традиционных музыкальных инструментов и народной инструментальной музыки, этноорганология, этноорганопония, научно-исполнительская реконструкция народной инструментальной музыки.

A current standard of recording, attributing, noting and research-performing reconstruction of unique patterns of folk musical instruments (FMIs), as well as of folk instrumental music (FIM) being executed on them, requires the application of appropriate modern methodological criteria of investigating, differentiating and generalizing of the subject under study and, respectively, of analytical ways of their practical realization. Solving the problem within the domestic ethnic instrument studies has been nowadays staying at the intensive formative stage.

The submitted article purposes to substantiate in relation to historical ideology, strategy, and methodology, the issues of learning complicated questions of appearance, existence, and evolution of phenomena and attributes of conventional musical-instrumental culture of the Ukrainians, both under the conditions of theoretical process and in the field of secondary performing and reconstructive functioning.

Keywords: methodology, methods, research of folk musical instruments (FMIs) and folk instrumental music (FIM), ethno-organology, ethno-organophony, research-performing reconstruction of FIM.

Історичні передумови

Необхідність фіксації, документування й узагальнення знань про традиційний музичний інструментарій виникла ще на найдавніших стадіях розвитку людства (наскельні зображення музейних інстру-

ментів первісних людей, виковні предмети, що їх сучасна археологія атрибує як музичні інструменти, скульптурні й іконографічні малюнки інструментів та музик, котрі на них грають тощо) [2; 4; 7; 10; 17; 19; 34; 46, с. 64–68; 67; 74, с. 129–130;

91, с. 598–599]. Однак якщо найперші методологічні підходи до проблеми генези, еволюції й побутування традиційних інструментів та музики, яку на них виконують були позбавлені конкретики форм і дефініцій, а найбільша дециця самих інструментів та інформації про них безслідно щезли (як наприклад, інструменти з дерева, що не збереглися в землі або були покладені, за звичаєм, у домовину їх власника / виконавця), то сучасна методологія має ґрунтуватися виключно на історично, науково аргументованих та експедиційно-польових засадах.

Історія та її незмінна супутниця ідеологія – основа методології. Тому методологічні підходи гуманітарних наук повинні базуватися виключно на основі правдивої, «усної» історії – фольклору, позаяк уся офіційна, «писана», історія завжди творилася шляхом кон'юнктурних міфологічних фальсифікацій на догоду вождям, князям, царям, королям, першим секретарям та президентам. Особливо недостовірними були підходи до функціонування та вивчення явищ традиційної культури в імперських державних утвореннях, де необхідність денаціоналізації цілих етносів та знеособлення індивіда вимагала створення механізмів нівелювання рис їх ідентичності з метою інспірації до узагальнених та запозичених уявлень про атрибути культури й побуту.

Зображення та предмети кам'яної епохи, іконографічні відомості середньовіччя та й, навіть, спотворені за принципом «точності до навпаки» писання перших придворних великодержавницьких істориків, інструментознавців (Соловйов, Погодін, Фамінцин, Привалов, польські та московські хроніки і реєстри, радянська історіографія тощо) [1; 6; 8; 20, с. 30–32, 47–52, 58–59; 68, с. 145–168; 69; 92] не могли дати об'єктивної картини з питань генези, еволюції, автентичності та автохтонності народних музичних інструментів (далі – НМІ) і народної інструментальної музики (далі – НІМ), адже, що більшою і могутнішою була імперія, то неадекватнішими методами вона послуговувалася у своїх паціфікаторських й окупаційних цілях. Водночас, що жорстокішими були репресії, то виразніше викристалізувалася природна функція сільської традиційної культури – фольклору – до самоідентифікації та самозбе-

реження. Цей діалектично вмотивований і суперечливий процес триває і нині, коли фольклорна автентика майже природно (хоч і далеко не завжди) відмирає, а руйнівна сила держави тільки посилюється.

Принципу історизму в науці ніхто ще не заперечив і заперечити ніколи не зможе. Проте історія завжди була нерозривно пов'язана з ідеологією, а відтак і з політикою. Наприклад, якщо кобзарів і лірників зібрали на з'їзд і розстріляли, загладивши в такий спосіб їхню традицію повністю, а носіїв інструментальної та співацької практик на більшій частині України виморили голодом, пришвидшивши, тим самим, їхній кінець літ щонайменше на 70 років, то це наука чи політика? Політика, звичайно, але чи має історія фольклористики замовчувати ці доленосні для свого предмета і неї самої факти? На жаль, багато-хто (О. Правдюк, А. Іваницький, І. Мацієвський та ін.) вважають, що це і є «найоб'єктивніший», тобто незалежний від аналізу причинно-наслідкових зв'язків, що детермінують етноетноорганологічні явища, підхід. А як же ж тоді з науковою істиною, методологією досліджень, етнічним звукоідеалом і, ширше, ментальністю нації?

Ідеологія

Суспільна історія, міфо-, теологія та філософія становлять засадничі підвалини, а всі разом – підґрунтя для методологічних основ кожного дослідження з гуманістики. І етноінструментознавство – не виняток. Думка про якусь його відрубність, незалежність від ідеології хибна й методологічно малоспроможна. Радше навпаки, етномузикологічні розвідки про народний спів і народну пісню, попри безпосередню прив'язаність до слова як носія головних ідеологем кожного конкретного історичного відтинку часу, зазнали значно менше нападок і репресій, аніж етноінструментознавство та пов'язане з ним кобзарознавство. А пристосовані до потреб придворного славословія гуслі та домри чи привезені в Україну на романтично-революційних гаслах гітари, мандоліни, гармошки діаметрально відрізнялися від первісного функційного призначення автентичного та автохтонного інструментарію в селянському побуті. Якщо перші змушені були лише прославляти та розвеселяти володарів, то другі – найадек-

ватніше відповідали функції бруталних московських частушок і по запровадженні в новий колгоспний соціалістичний побут ставали своєрідними символами «нового життя», а відтак, і головними руйнівниками традиційних форм інструментального музичення та їх інструментів, що автоматично оголошувалися анахронізмами та зняряддями «буржуазного націоналізму», з якими необхідно було нещадно боротися. А рештки фізично недонищеної традиційної культури штучно підмінили сурогатами «паралельної культури» (В. Нолл) – «художньої самодіяльності». Художньо-естетичні цінності, вивірені та успадковані віковими традиціями, при цьому не лише не брали до уваги, а навпаки, визнавали «примітивними», «застарілими». Утім, фольклорна естетика, як і академічне мистецтво, на відміну від їх сурогатів і «попси», – вічні.

За таких обставин етноінструментознавство в радянській Україні зупинилося на рівні М. Лисенка [31–32], В. Шухевича [79], Ф. Колесси [28–29]. Відомі праці Г. Хоткевича [69] і К. Квітки [21–27] були вилучені із широкого вжитку, а їх автори видворені за межі України (К. Квітка) та репресовані (Г. Хоткевич). Із цього доходимо висновку, що заклики до «незаідеологізованості» й «незаполітизованості», «наукової» (без урахування цих чинників) «об'єктивності» етноінструментознавчої науки, як нібито «політично нейтральної», вигідні лише її квазінародницьким опонентам традиційного інструменталізму – «андреєвцям», які на тлі штучно інспірованого пролеткультівського кічового домрово-балалайково-баянного буму, зайнявши природну нішу традиційних НМІ та НІМ, не лише не збираються її віддавати, а останнім часом значно активізували свою діяльність із закріплення згаданих інструментів-мутантів (вислів В. Кушпета) у навчальних планах музичних навчальних закладів України.

Фактично відбувся абсолютно некоректний щодо автентичної народно-інструментальної культури сюрреалістичний фарс – ненародні, вдосконалені, «народно-академічні» інструменти, на яких виконують класично-академічну авторську та «оброблену» до невпізнаності популярну / опопсовану музику, яка продовжує навіть в умовах жорстокої духовної й матеріальної кризи найінтенсивніше, по-

рівняно з іншими типами музичної культури, підтримувалися державою, а науково-виконавська реконструкція достеменно традиційних форм інструментальної музики, методика відтворення якої останніми роками відчутно пожвавилася, такої підтримки позбавлена. Інакше кажучи, інерційність «совкового» мислення, спрямована на винародовлення автентичних форм інструменталізму, «живе і перемагає», а новітні технології навчання / переймання традиційної музики і танців полишені на ентузіазм окремих осередків і осіб.

Незважаючи на більшість, дослідження науковців, зорієнтованих на сільську інструментальну автентичність упродовж советського періоду, зберігалися у спецхранах, а праці кон'юнктурно заполітизованого спрямування, навпаки, підтримували й популяризували. Ця практика триває і сьогодні: рукопис нещодавно виданої фундаментальної праці І. Мацієвського про інструменти гуцулів [34] понад 20 років шукав видавця, аж поки автор, завдяки власному кредитуванню (як, зрештою, і всі дослідники), не видав її у Вінниці, а наукоподібні праці Л. Черкаського та інших апологетів «андреєвського» інструментарію систематично друкували державним коштом. Унаслідок інерційності подібного «постсовкового» підходу в міському середовищі навчальних закладів та художньої самодіяльності підтримуються сприятливі умови для розвитку псевдонародницького руху «народно-академічного» інструменталізму, позбавленого елементарного науково-методологічного обґрунтування. Натомість дослідження автентичного напрямку, навпаки, інтенсивно продовжують нагромаджувати методологічні засади та методичні принципи досліджень, але державної підтримки позбавлені.

Необхідно, водночас, констатувати, що попит на музику автентичного стилю поступово зростає і, ця спроектована на автентичні та автохтонні засади достеменно традиційної естетики лінія поведінки сучасної молоді невдовзі складе серйозну конкуренцію псевдонародництву та українофобськи зорієнтованій «андреєвщині». Ніде у світі, окрім країн, уражених змішаним на псевдосоціалізмі великоімперським синдромом (СРСР, Китай тощо), нічого подібного не відбулося. Лише оста-

точний розпад імперій може зупинити наслідки цього катастрофічного занепадницького процесу й повернути його у природне лоно автентичної, справді народної естетики і, ширше, культури.

Методологія

Виходячи зі сказаного, в українському етноінструментознавстві історично та методологічно достовірними можуть вважатися лише дані і факти, почерпнуті з науково умотивованих джерел археології, що їх до наших днів донесла фольклорна традиція, науково обґрунтовані й життєво або експериментально підтверджені гіпотези, факти і явища народноінструментальної культури й, насамкінець, фактологічні дані експедиційних досліджень рудиментів традиції, що іще подекуди фрагментарно функціонує. У випадках повного зникнення традиції доцільно частково використовувати відомості етнографії, художньої літератури та архівів, що містять історично та етнографічно достовірні описи. Іконографічні, лінгвістичні (семантико-етимологічні) та історико-соціологічні, гіпотетичні, що не підтвердилися на практиці, відомості й джерела можна брати до уваги лише за умови їх співпадання з більш достовірними даними, аніж фантазія художника, «писаного» історика чи письменника.

Іще складнішою, аніж у дослідженнях інструментів, ситуація з методологією та методиками досліджень музики. Просто-лінійне застосування методів, запозичених із царини структурно-типологічних дослідів пісенної структури з тієї лише причини, що іншої не існує, на матеріалі НІМ дає або недостатньо ефективний, або ж просто жанрово і специфічно неприйнятний вислід. Вихід із цієї, по суті, тупикової ситуації окреслюється лише зараз, коли на зміну відомим ритмотипологічним методам, в основу яких покладено теорію ритмотипу складочислової структури пісенного вірша, прийшла вперше сформульована й запроваджена С. Грицю, методологічно й методично продуктивніша від попередньої, парадигматична методика аналізу структури музичної форми, яка, як з'ясувалося, виявилася значно ближчою і відповіднішою до специфіки структурно-типологічних розслідувань НІМ. Вона ж, водночас, здатна скласти належну структурно-типологіч-

ну основу для найбільш універсального, що лише починає розвиватися, етноорганічного (пов'язаного зі специфікою народно-інструментального виконавства) методу дослідження.

Окреслені проблеми недостатньо розвинутої історичної, методологічної та методичної бази українського етноінструментознавства призвели до значних викривлень, похибок або й до витворення відверто науково недостовірних і методологічно хибних тверджень, гіпотез і теорій. Найбільш неправдивими з них виявилися ті, що засновані на згадуваній політично заангажованій доктрині, яка вимагала наукоподібні домисли підганяти під необхідність великодержавницьких забаганок імператорського двору.

Найшкідливішою з них виявилася вигадана за вказівкою Петра I історична казка Соловйова-Погодіна про «Київську Русь як колыску трьох братніх народів». Знадобилося декілька століть, аби цю історичну фікцію, яка нанесла непоправної шкоди методології усіх гуманітарних наук у країнах, що потрапили до зони впливу Московської імперії, не лише розвінчати, але й розпочати реконструкцію достовірних даних їх історії, культури та науки. Розпочалася ця нелегка, але вкрай важлива справа, з мовно-лінгвістичних досліджень структури давньоукраїнської мови І. Франка [60, с. 64; 61, с. 230], М. Грушевського [14–15], І. Огієнка [43], Ю. Шереха-Шевельова [75, с. 395–396; 76, с. 590], В. Шевчука [57, с. 5–15], структурно-типологічних дослідів над структурою музичної епіки Ф. Колесси [28–29], К. Квітки [25–27], С. Грици [11–13] та інших.

У результаті цієї титанічної системної праці було розвіяно міт про нібито північне походження давньоруських билин [17–18; 56; 69]. Міт, який наклав більш ніж помітне історико-методологічне «кліше» на всю наукову гуманітаристику слов'янського світу і в тім числі на українське інструменто- та кобзарознавство. Це дало можливість не лише повернути давньоукраїнській билині / старині належне їй місце в історії та культурі, але й поставити «з голови на ноги» низку етноінструментознавчих питань генези, еволюції та науково-виконавської реконструкції давньоукраїнського інструментарію: гусел, гудка, старосвітської бандури,

кобзи, відновивши, тим самим, неперервність (а значить, і незнищенність) української епічної та музично-інструментальної традицій.

Якщо з методологічним осмисленням етноінструментознавчих дослідів спостерігаємо майже виключне превалювання заідеологізованих великодержавницьких тенденцій (відома теорія «запозичень», що майже повністю виключала автохтонне походження більшості НМІ українців, іконографічна, що знеособнювала й нівелювала їх конкретну суть тощо), то у виборі методів і класифікацій НМІ та НІМ спостерігалось істотне відставання від європейських здобутків етноорганології. Відповідно, якщо, скажімо, Г. Хоткевичу [69] вдалося критично оцінити наукоподібну методологічну доктрину того ж А. Фамінцина, то прогресивних класифікаційних поглядів західноєвропейських етноорганологів та зародків системно-етнофонічного методу в наукових розвідках М. Лисенка він, схоже, не помітив. Адже саме в лисенковому знаменитому рефераті про О. Вересая [31] вже цілком виразно окреслені всі критеріально-характеристичні вимоги, які аж І. Мацієвський згодом сформулював як ознаки / критерії системно-етнофонічного методу дослідження НМІ та НІМ, за якими один тип / різновид інструмента слід відрізнити від іншого, а саме: форма – конструкція – стрій – спосіб гри – репертуар – виконавська манера.

Наголосимо, що саме послуговування викривленими науково неспроможними методологічними критеріями, з одного боку, та нехтування щойно означеними – системно-етнофонічними, – з другого, призвело до тих фатальних методологічних похибок і збочень, які й тепер змушена виправляти послідовно зорієнтована етноорганологічна думка. Ідеться, зосібна, про непродуману й неприродну для народного інструментарію та виконуваної на ньому музики вимогу – «грати все» (Г. Хоткевич) [62; 70], що неодмінно покликало до життя невластиву для традиційного інструментарію вимогу щодо необхідності його «удосконалення» і пристосування до виконавських та музично-естетичних вимог європейської композиторської практики. Фантасмагоричність і збоченість цієї позиції неприродна, і не завжди художньо продуктивна навіть для

специфіки симфонічного та сценічного інструментарію («транскрипції» / «перекладення» з одного інструмента на інший, дозволу на які в композитора, зазвичай, ніхто не питає), а для народного – просто згубні! Вилучення будь-якої однієї ознаки з критеріальної низки системно-етнофонічного розгляду неминуче призводить до ліквідації первинного різновиду інструмента – виникає цілком новий інструмент (К. Вертков). Найрадикальніше і методологічно найвірніше із цього приводу висловився «ранній» Г. Хоткевич: «Но преподложим, ... что умная конструкция бандуры достигла возможности, не утратив диатонизма, достичь бандуру хроматической. Что получится тогда? Получится новый инструмент, а не украинская бандура» [70, с. 17], що не завадило, однак, йому дещо згодом виконати «заповіт» одіозного «удосконалювача» В. Андреева – зробити із українською бандурою те, що останній зробив з китайсько-московською балалайкою.

На жаль, у практиці советського і постсоветського «народно-академічного» інструменталізму утвердилася тенденція, коли «інструменти-мутанти» (у деякій науковій літературі – деривати, симулякри тощо) та виконуваний на них репертуар повністю втратили всі необхідні ознаки, а їх продовжують вперто називати «народними». Така методологічна «карусель», вочевидь, відбувається тому, що до «академічних» інструментів їх не прийняли, а з розряду «народних» не вивели. Мовляв, народне все стерпить, та й де воно – народне? Такий вульгарно-волюнтаристський підхід не лише спотворює, ображає, витісняє народний інструменталізм із законно належної йому культурної ніші, а й ставить у незручне становище власне «народно-академічну» галузь [37–42; 66].

За час, витрачений на винародовлення народної культури державно-адміністративним способом, місце винищеного предмета дослідження (традиційної музично-інструментальної культури) та витіснення його кітчеподібними сурогатами «псевдонародництва» («шароварна» художня самодіяльність, «народно-академічний» інструменталізм, самодіяльне і професійне псевдокобзарство тощо) поступово почали займати науково-дослідницькі (експедиційні, історико-теоретичні, аналітичні, виконавсько-реконструктивні)

форми утривалення (вислів С. Грици) традиційної музичної естетики. Останнім часом вони дедалі інтенсивніше проникають у товщу «масової культури»: фестивалі, конкурси, радіо, Інтернет, створюючи міцну альтернативу зашароваризованим, опопсованим та кічованим телепрограмам, куди (за винятком ДТРК «Культура») їм шлях, поки-що, заказаний.

Методи

Серед усіх, застосовуваних у етноінструментознавстві методів і методик, необхідно передусім назвати такі: історико-етноінструментознавчий, історико-соціологічний, іконографічний, лінгвістичний, герменевтичний, статистичний, експедиційних польових досліджень, експериментальний, порівняльний, структурно-типологічний, ергологічний, класифікаційний (окремо щодо НМІ та НІМ), етноорганологічний (системно-етнофонічний), етноорганофонічний / народно-інструментально-виконавський, етнопедagogічний, науково-виконавської реконструкції.

На основі цих випрацьованих етноінструментознавчою наукою та експериментальною практикою методів і методик упродовж минулого століття сформувалася логічно і науково обґрунтована система критеріїв визначення традиційності (автохтонності) НМІ та НІМ (за І. Мацієвським): *історико-побутовий, функційний, територіальний (загально-національний, регіональний, субрегіональний, локальний – М. Х.), соціальний, професійний, масовий та інші.*

Залежно від спрямування дослідження, необхідно враховувати пріоритетність певної групи згаданих критеріїв, а в окремих випадках, можливо, і розширювати чи звужувати оціночний засяг їх дії або вводити нові. Так, наприклад, у дослідженнях історико-етнографічного типу на перше місце виступають історико-побутовий, територіальний та соціальний чинники. А при визначенні автохтонності чи напливовості того чи того етноорганологічного явища в Україні реальніше оцінювати стан поширення і збереженості їх у визначеному ареалі дослідження [68, с. 145–170], спираючись, окрім зазначених трьох найголовніших ознак, ще й на специфічно етнографічні (форма функціонування, етнічне походження, авто-

хтоність чи напливовість, природне чи насильницьке запровадження), ергологічні (сфера виробництва, матеріал, місце і спосіб виготовлення, ергономічні виміри і розрахунки), власне етноорганологічні (форма, конструкція, спосіб гри) та етноорганофонічні (репертуар, його жанрово-стилістичні та виконавські особливості тощо).

У дослідженнях суто органологічного типу цілком природно такої пріоритетності набирають *ергологічні* (ті, що стосуються будови) та *ергономічні* (що описують виміри основних параметрів інструмента) характеристики; у структурно-типологічних розвідках, відповідно, – структурно-аналітичні; у етноорганофонічних – виконавські і тому подібне.

Характеризуючи сутність, ступінь застосування та, головне, результативність означеної методичної бази вітчизняного етноінструментознавства, варто зазначити, що за усіма переліченими параметрами мірило їх застосування та ефективності є дуже нерівномірним і не завжди в різних авторів однозначне.

Скажімо, якщо йдеться про історико-етноінструментознавчий, що досліджує етапи становлення етноінструментознавства як науки та внесок у неї окремих дослідників, метод, то в Україні донедавна він майже взагалі був відсутній. Окремі оцінки діяльності навіть таких маститих дослідників, як М. Лисенко, Ф. Колесса та К. Квітка, носили заледве принагідний та епізодичний характер. І лише етноорганологічна концепція Г. Хоткевича отримала хоча і не цілком однозначну та вичерпну характеристику, однак першою стала предметом серйозних наукових розглядів (Н. Супрун [53–54], В. Мішалов [35; 69, с. 448–452], І. Мацієвський [69, с. 432–443], К. Черемський [72], Б. Яремко [81], М. Хай [62; 67, с. 69–102; 68, с. 65–73], В. Осадча [44] та ін.). Етноорганологічна ж діяльність решти згаданих і багатьох не згаданих у запропонованій статті вчених-етноінструментознавців, попри декларативність і недовганість, висвітлено лише в нарисах монографії М. Хая [68, с. 33–90].

Історико-соціологічна методика – необхідна умова кожного етноорганологічного, структурно-типологічного чи етноорганофонічного дослідження. Вона вивчає соціальні зрізи та особливості функціону-

вання НМІ та НІМ у побуті народу. Соціальна та історична компонента розгляду пронизує більшість аспектів і особливостей функціонування НМІ та НІМ, конкретизує деталі їх побутування в часово-просторовому континуумі. Однак якщо історичні та соціальні характеристики народно-інструментальних сторін й окремих фактів побуту, висловлені в документах, експонатах і творах історичних архівів та музеїв, у творах художньої літератури, живопису, форм писемної творчості, володіють достатньою мірою фактологічної та белетристично-описової конкретики, то суто етноорганологічні описи нерідко хибують на семантично неточно висловлену означеність, необхідний рівень характеристик колористики звучання НМІ, що впливають з ергологічних його властивостей та етностильових барв виконуваної музики. Виняток становлять дослідження вчених-етноорганологів, які майстерно володіли словом, Г. Хоткевича і, особливо, К. Квітки, мова якого не просто «художня», а, так би мовити, «художньо-наукова», що містить необхідну наукову інформацію, не втрачаючи при цьому живого контакту з настроєм і колоритом певної етнофонічної ситуації, кожного конкретного виконавського дійства, композиції, прийому тощо.

Іконографічний метод в українському етноінструментознавстві застосовується як у дослідженнях інструментальних практик минулих епох, так і в сучасних їх обстеженнях та аналізах за скульптурними, фото-, відео- та образотворчими зображеннями інструмента й середовища його застосування. Якщо в минулому ця методика аналізує виключно образотворчі малюнки давньоісторичних періодів [55], включно із середньовіччям, то сучасні дослідники довіряють, здебільшого, лише окремим етнографічним та образотворчим малюнкам, які містять максимально достовірну етнографічну інформацію. Твори примітивного лубкового малярства таку інформацію містять лише найбільш узагальнено, що, за законами цього жанру, у процесі тиражування неодмінно змінює парадигму типологічних ознак інструмента, залежно від фантазії художника, яка не надто дбає про автентизм та достовірність етнографічного їх наповнення. Натомість новочасні методи фото-, відео- та медійної фіксації, зберігання та наукових

розслідувань якнайширше вживаються як на експедиційних, так і на, власне, атрибутивних та аналітичних стадіях дослідження [68, с. 22–23].

Лінгвістичними методами досліджують НМІ та НІМ за семантико-етимологічними та художньо-літературними описами, їх широко застосовують у структурно-типологічних вислідах інструментальних жанрів із строфічної будови, у семантико-етимологічних дослідках назв НМІ та їх структурних частин, художньо-літературних описах та характеристиках інструментарію, щодо реквізитів побуту та етнографічної обстановки народно-виконавських дійств за участю НМІ та НІМ. Однак, якщо художньо-белетристичні та етнографічні описи належно слугували, скажімо, етноорганологічним характеристикам та описам синкретичного народно-виконавського дійства, то етимологічні спроби ідентифікування того чи того різновиду інструмента відігравали здебільшого функцію «ведмежої послуги»: точності та ідентичності це не додає, радше заплутує суть справи (проблематика «кобзи-бандури», дуди-дудки-дудок-волинки, трембіт карпатського й поліського типів, бойківської та балканської гайди і т. ін.).

Герменевтичний метод витлумачує археологічні, історичні, етнографічні, літературні, архівні та інші етнокультурні джерела, що містять у собі відомості про народний інструментарій та його музику. Частина цього методу в сучасних етноорганологічних студіях зростає лише в царині витлумачення історичних, літературних та архівних джерел. Аналіз же музично-етноорганологічних та етноорганологічних відомостей містить здебільшого порівняльні зіставлення історичних та архівних відомостей з даними емпіричних дослідів сучасної наукової практики без застосування герменевтичних даних. В умовах зменшення ролі емпірико-експедиційних досліджень, спричинених процесом згасання традиції, значення герменевтики етнокультурних джерел невпинно зростає.

Статистичні методики нагромаджують та фіксують кількісні показники побутування, частотності збігів типів та різновидів НМІ, жанрів та структурних підрозділів НІМ, характерних способів і прийомів гри та виконання, виводять відсоткові співвідношення між ними. Їх якнайшир-

ше використовують майже у всіх методах і аспектах етноорганологічних досліджень: ергономічних вимірах, ергологічних описах та обрахунках, визначеннях системно-етнофонічних, структурно-типологічних, формотворчих та етноорганофонічних числових співвідношень тих чи тих складових наукового аналізу. Вони служать найфундаментальнішою, найпереконливішою та найбільш науково й фактологічно аргументованою базою кожного теоретичного дослідження.

Завдяки експедиційно-польовим методам дослідник записує, нагромаджує, атрибує й нотує музично-інтонаційний матеріал, фоно-, фото- та відеоархіви; атрибує, оцифровує і зберігає його для подальшого наукового опрацювання. Це забезпечує сучасний етноорганологічний процес свіжим польовим матеріалом, який у зіставленні з герменевтичними та історико-етнографічними записами попередніх стадій еволюції музично-інструментальної культури народу створюють найоб'єктивнішу картину етноорганологічних реалій тієї чи тієї зони обстеження. Незважаючи на дедалі більший ступінь зниження автентичної та етнографічної цінності нових експедиційних надходжень, саме вони дозволяють простежити динаміку нівеляційних процесів у традиційному інструменталізмі сучасної України [64–65; 82–83; 85–89].

Метод експерименту випробовує, перевіряє і нагромаджує досвід дослідника на прикладі власних та чужих спостережень за процесами виготовлення, побутового застосування і безпосередньої гри / виконання як в автентичних, так і у, власне, експериментальних умовах. Він пов'язаний, головню, з необхідністю практично впевнитися або перевірити достеменність факту, виконавського дійства, способу чи ступеня автентичності того чи того об'єкта народно-інструментального обстеження, визначити мірило інтенсивності та стабільності функціонування в сучасному побуті тощо. Доконче необхідний експеримент також за умов недостатнього або сумнівного нагромадження фактологічного, інтонаційного та, власне, етноорганофонічного матеріалу з метою його теоретичного вивчення та узагальнення.

Порівняльний метод зіставляє й аналізує схожі та антиномічні типи інструментів, явищ і жанрів, їх особливості та озна-

ки, визначаючи, у такий спосіб, ступінь структурно-типологічної спорідненості або віддаленості досліджуваного інструмента / явища з порівнюваним. Порівняльне зіставлення – один з найстаріших, найбільш вивірених та переконливих методичних підходів, що склав серйозну конкуренцію менш достовірним і таким, які не виправдали перевірки часом. Наприклад, на противагу відомій теорії запозичень, сучасні порівняльні (компаративістичні) дослідження висувують теорію синхронного виникнення типологічно схожих явищ у найвіддаленіших і позбавлених елементарних контактів між собою куточках світу. Етноорганологічні компаративістські студії подають чи не найпереконливіші відомості на користь цієї теорії (народні аерофони, дрімба, традиції і практики музично-інструментальної епіки тощо).

Системно-етнофонічний метод групує, систематизує, аналізує та узагальнює відомості щодо характеристик досліджуваних типів, видів, різновидів НМІ, жанрів, угруповань, типів, варіантів та інваріантів НІМ з метою з'ясування їх характерності для даного регіону / субрегіону, середовища / осередку, виконавця / гурта тощо [33]. Особливістю його застосування є органічний і нерозривний зв'язок між дослідженням інструментів та виконуваною на них музикою. Відтак у дослідженнях етноорганологічного типу завжди домінуватимуть ергологічні та, власне, етноінструментознавчі (системно-етнофонічні) аспекти дослідження, а при дослідженні специфіки та структури НІМ – жанрово-класифікаційна, структурно-типологічна та етноорганофонічна методики.

Етноорганофонічний / народно-інструментально-виконавський метод вивчає, аналізує та узагальнює виконавські форми і манери традиційного інструменталізму, характеризує специфіку виконавських прийомів та особливостей того чи того регіону, субрегіону, локального осередку, виконавця або інструментального гурта. Належить до нещодавно сформульованих (К. Квітка, В. Гошовський, І. Мацієвський та ін.) і є чи не найпродуктивнішим та найзатребуванішим серед науковців, оскільки акцентує увагу не лише на заформалізованих та заструктуризованих аспектах народно-інструментальної музики, а передусім з'ясовує характеристичні ознаки у виконавських аспектах її «живо-

го» звучання. Водночас ця методика закладає теоретичні підвалини для вторинної науково-виконавської реконструкції НІМ [65, с. 35–39].

Етнопедагогічний метод фіксує, досліджує та готує для реконструктивного відтворення способи переймання / навчання автентичних інструментальних практик, вивчає їх конкретні звичаї, усні статuti, форми переймання, терміни навчання та оплати, стосунки на рівні «учитель»–«учень», індивідуальні й гуртові виконавські прийоми та шляхи / способи зберігання даних про НІМ та НІМ у пам'яті народу. Незважаючи на мінімальну розробленість і «непопулярність», дана методика є чи не найважливішою в умовах інтенсивного згасання традиційних етноінструментальних практик в Україні. Зосібна, її табуйовані (за головним принципом – «від зворотнього»), антиномічні, порівняно з «вченою» педагогікою, засади не лише характеристично акцентують відмінні від «академічної» музики риси і ознаки, але разом з етноорганіфонічним та структурно-типологічним методами становлять основу наймолодшої та найбільш необхідної в сучасних умовах науково-реконструктивної практики відтворення й утривалення «живого» звучання традиційної НІМ [65].

Методика науково-виконавської реконструкції на вторинно-фольклористичному рівні переймає, аналізує і максимально достовірно відтворює способи і манери виконання окремих музик-інструменталістів та інструментальних гуртів з метою їх вивчення, популяризації, утривалення власної сублімації та катарсису [65, с. 33–457]. Будучи чи не найновішим відгалуженням в українському етномузикознавстві (35 років у кобзарсько-лірницькій та співацько-гуртовій та понад 20 – у народно-інструментальній практиках), вона, услід за досить потужною методикою реконструкції вторинного пісенного виконавства, останнім часом істотно зміцнила свої позиції в класах індивідуальної гри на традиційних музичних інструментах (НМАУ ім. П. Чайковського, Рівненський і Київський університети культури) та в інструментальних капелах і гуртах, як-от: «Надобридень», «Буття», «Гуляйгород» (Київ), «Сільська музика» (Рівне), «Сіверські клейноди» (Чернігів), родинна капела Кондратенків (Львів) та інші.

Українська етноінструментознавча думка впродовж майже двох століть напружувала потужну методологічну та методичну базу. Якщо працям чужинців про українські НІМ дописенківського (А. Фамінцин, Н. Привалов, польські хроністи тощо) і вітчизняних учених-етноінструментознавців пізнього советського періодів (А. Гуменюк, Є. Бортник, Л. Черкаський та ін.) властиві наукоподібні, відірвані від достеменно етнографічного розгляду, методологічні підходи, зорієнтовані на «удосконалений» інструментарій художньо-самодіяльницького середовища, то дослідженням учених «етнографічного напрямку» (В. Шухевич, Ф. Колесса, В. Барвінський, Г. Хоткевич, К. Квітка, М. Грінченко, Б. Шейко, І. Шрамко, І. Мацієвський, Б. Водяний, Б. Яремко, Л. Кушлик, Р. Гусак, В. Кушпет, К. Черемський, Н. Ганудельова, В. Шостак, І. Федун, В. Ярмола, М. Хай та ін.) притаманні, власне, наукові, оперті на критичне переосмислення праць попередників та дані власної польової практики, методологічні принципи і засади.

Порівняно з методологією, конкретні методи дослідження НІМ та НІМ розвивалися значно інтенсивніше і продуктивніше. Завдяки цьому утворився великий розрив між ними, що поступово дедалі збільшувався. На сьогодні утворилася ситуація, коли маніпулювання методологічними принципами стає більш ніж очевидним, а методичний рівень етноорганіфонічних досліджень нестримно випереджає їх. За таких обставин нечисленні, методологічно неспроможні роботи набирають трагікомічного й квазінаукового відтінку, а науково аргументовані, навпаки, продовжують накопичувати методологічний та методичний потенціал, невпинно заглиблюючись в етнографічну, структурно-типологічну та етноорганіфонічну специфіку традиційних інструментальних практик. Як результат, напружувана ними науково-дослідницька база покликала до життя новітній, міцно опертий на неї, метод вторинної науково-виконавської реконструкції автентичної НІМ українців, що має на меті утривалити і передати наступним поколінням засади традиційної музично-інструментальної естетики в умовах її майже цілковитого й не завжди природного зникнення.

Джерела та література

1. Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. – Москва, 1997.
2. Барвінський В. Огляд історії української музики // Історія української культури. – [б. м.], 1937. – Зшиток XV.
3. Беларуская народная інструментальная музыка / фонозаписи, ред. і систематизація найгрышау, уступ. арт. і навук. камент. І. Дз. Назінай. – Мінск, 1989.
4. Бибииков А. С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. – Киев, 1981.
5. Благовещенский И. П. Заметки о народной инструментальной музыке // Музыкальная фольклористика. – Москва, 1986 – Вып. 3. – С. 279–288.
6. Бортник Є. О. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному // Музична Харківщина. – Харків, 1992. – С. 191–206.
7. Бюхер К. Работа и ритм. – Москва, 1923.
8. Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. – Ленинград, 1975.
9. Вертков К. А. К вопросу об украинской кобзе // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – Москва, 1973. – С. 275–284.
10. Грица С. Вступ до збірки «Українские народне наигрыши» / сост. В. Гуцал. – Москва, 1986.
11. Грица С. Класифікаційні засади в працях академіка Філарета Колесси в їх зустрічі з сучасною фольклористикою // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ – ХХ століття : зб. наукових праць та матеріалів. – Львів, 2005. – Вып. 5. – С. 194–196.
12. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. – Київ, 2015.
13. Грица С. Й. Філарет Михайлович Колесса. – Київ, 1962.
14. Грушевський М. Історія України-Руси. – Т. 1. – Київ, 1994.
15. Грушевський М. Як жив український народ. – Царгород, 1915.
16. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – Київ, 1967.
17. Давня історія України : у 2 кн. – Кн. 1. – Київ, 1994.
18. Данилов К. Древняя российская стихотворения. – Санкт-Петербург, 1878.
19. Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Москва, 1987. – Ч. 1. – С. 125–131.
20. Казаков Г. та ін. Плюралізм оцінок // Музика. – 1991. – № 1. – С. 14–15.
21. Квитка К. В. К изучению украинской народной инструментальной музыки // Квитка К. В. Избранные труды : в 2 т. – Т. 2. – Москва, 1973. – С. 251–273.
22. Квитка К. В. Несколько слов о русском гудке // Квитка К. В. Избранные труды : в 2 т. – Т. 2. – Москва, 1973. – С. 206–21.
23. Квитка К. В. Парная флейта // Квитка К. В. Избранные труды : в 2 т. – Т. 2. – Москва, 1973. – С. 218–250.
24. Квітка К. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка // Квітка К. Вибрані статті. – Ч. 2. – Київ, 1986. – С. 3–77.
25. Квітка К. До вивчення побуту лірників. – Київ, 1926.
26. Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності та побуту // ВУАН : зб. істор.-філол. відділу. – Київ, 1924. – № 13.
27. Квітка К. Епічні пісні // Квітка К. Вибрані статті. – Ч. 1. – Київ, 1985. – С. 15–41.
28. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – Київ, 1969.
29. Колесса Ф. М. Речитативні форми в українській поезії // Музикознавчі праці. – 1976. – С. 332–333.
30. Кошелев В. Скоморохи: инструментальный аспект // Вопросы инструментоведения. – Санкт-Петербург, 1993. – С. 64–66.
31. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень у виконанні кобзаря Вересая. – Київ, 1978.
32. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти. – Київ, 1995.
33. Мацевский И. В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. – Ленинград, 1983. – С. 54–63.
34. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. – Вінниця, 2012.
35. Мішалов В. «Музичні інструменти українського народу» Гната Хоткевича // Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1922. – С. 5–9.
36. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – Київ, 1995.
37. Нолл В. Паралельна культура в Україні в епоху сталінізму // Родовід. – 1993. – № 5. – С. 37–45.
38. Нолл В. Порівняльне дослідження мистецтва бардів з перспективи етномузикології // Родовід. – 1991. – № 2. – С. 37–40.
39. Нолл В. Старі сільські музиканти на Україні // Родовід. – 1990. – № 1. – С. 37–41.
40. Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. – 1995. – № 11. – С. 26–42.

41. *Нолл В.* Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. – 1993. – № 3. – С. 16–26.
42. *Нолл В.* Трансформація громадянського суспільства (Усна історія української селянської культури 1920–30 років). – Київ, 1999.
43. *Огієнко І.* Українська культура. – Київ, 1918. (Репринт).
44. *Осадча В.* Гнат Хоткевич і форми побутування традиційного інструментального виконавства на Харківщині // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Харків, 1998. – С. 133–140.
45. *Ошуркевич О.* Затрубили труби. – Луцьк, 1993.
46. *Пастернак Я.* Археологічні дослідження в Україні // Енциклопедія українознавства. – Т. 1. – Київ, 1993.
47. *Привалов Н. И.* Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа. Очерк их происхождения, появления на Руси и существования (домра, балалайка, лютня, кобза, бандура, бандурка, торбан, мандолина, гитара) // Известия СПб. Общества музыкальных собраний. – 1904–1905. – Вып. 4.
48. *Привалов Н. И.* Лира. Русский народный музыкальный инструмент. – Санкт-Петербург, 1905.
49. *Привалов Н. И.* Гудок. – Санкт-Петербург, 1855.
50. *Привалов Н. И.* Духовые инструменты русского народа (амбушурные). – Санкт-Петербург, 1907.
51. *Привалов Н. И.* Духовые инструменты русского народа (свистящие). – Санкт-Петербург, 1908.
52. *Пишербський З. Є.* Корбова ліра у Польщі // Родовід. – 1995. – № 11. – С. 43–56.
53. *Супрун Н. О.* Гнат Хоткевич-музикант: музично-теоретичне дослідження. – Рівне, 1997.
54. *Супрун Н. О.* Кобзарський збір 1902 року // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Харків, 1998. – С. 102–110.
55. *Тоцька Ірма.* Музики на малюваннях Софії Київської // Пам'ятки України. – 1995. – № 1. – С. 45–53.
56. *Тучков С. А.* О музыке российской // Записки Сергея Алексеевича Тучкова. – Санкт-Петербург, 1906.
57. Українські билини. Історико-літературне видання східно-слов'янського епосу / упорядкування, передмова, післяслово, примітки та обробка українських народних казок і легенд на билинні теми Валерія Шевчука. – Київ, 2003.
58. *Фаминцын А. С.* Домра и средние ей музыкальные инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара). – Санкт-Петербург, 1891.
59. *Фаминцын А. С.* Скоморохи на Руси. – Санкт-Петербург, 1889.
60. *Франко І.* Про музичну форму староруських пісень і віршів // *Франко І.* Вибрані статті про народну творчість. – Київ, 1955.
61. *Франко І.* Передне слово до «Студій над українськими народними піснями» // *Франко І.* Вибрані статті про народну творчість. – Київ, 1955.
62. *Хай М.* Бандура: від атрибуту традиції до деривату і «мистецтва». Роздуми щодо праці Г. Хоткевича «Бандура та її репертуар» // Хай М. Микола Будник і кобзарство. – Львів, 2015. – С. 69–81.
63. *Хай М.* Генеза українських билин та дум: від Івана Франка до Юрія Шереха-Шевельова // Іван Франко – європейський геній та національний мислитель. – Харків, 2011. – С. 54–65.
64. *Хай М.* Музика Бойківщини. – Київ, 2002.
65. *Хай М.* Українська інструментальна музика усної традиції. – Київ ; Дрогобич, 2011.
66. *Хай М.* Гармошковий кітч як руйнівник автохтонного українського інструментального стилю // Українське мистецтвознавство. – Київ, 2010. – Вип. 10. – С. 215–220.
67. *Хай М.* Микола Будник і кобзарство. – Львів, 2015.
68. *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Київ ; Дрогобич, 2011.
69. *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. – Харків, 2012.
70. *Хоткевич Г.* Бандура та її репертуар // Музична спадщина Гната Хоткевича. – Торонто ; Харків, 2009. – Вип. 3.
71. *Черемський К.* Повернення традиції. – Харків, 1999.
72. *Черемський К.* Гнат Хоткевич і традиційне кобзарство // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Харків, 1998. – С. 96–101.
73. *Черкаський Л. М.* Українські народні музичні інструменти. – Київ, 2003.
74. *Черныш А.* Флейта палеолитического времени // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. – Москва, 1955. – С. 129–130.
75. *Шевельов Ю.* Мої зустрічі з Романом Якобсоном // Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992 – 2002. – Київ, 2011.
76. *Шерех Ю.* Україна як Мезоєвроазія // Пороги Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології. – Харків, 1998. – Т. 1.
77. *Штеллин Я.* Известия о музыке в России // Музыкальное наследство : сб. матер. по истории музыкальной культуры в России. – Москва, 1935. – Вып. 1.

78. *Шута О.* Філарет Колесса – дослідник українських народних дум // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ – ХХ століття : зб. наукових праць та матеріалів. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 104–105.

79. *Шухевич В.* Гуцульщина. – Т. 3. – Верховина, 1999.

80. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. – Львів, 1998.

81. *Яремко Б.* Етноінструментознавча концепція Г. Хоткевича і сучасна музична етнопедagogіка // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Харків, 1998. – С. 110–116.

82. *Яремко Б.* Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997.

83. *Dahlig P.* Tradycje muzyczne repatriantów polskich z Jugosławii – instrumente i kapele // *Kolberg O.* Perkusor antropologii kultury. – Warszawa, 1995. – S. 129–139.

84. *Dahlig P.* On ukrainian-polish relationships in traditional music culture // Проблеми досліджень усної історії східноєвропейських сіл 1920–1940 років. – Черкаси, 1998. – С. 39.

85. *Kolberg O.* Pokucie. – Wrocław ; Poznań, 1962. – Т. 29. – Cz. 1; Wrocław ; Poznań, 1963. – Т. 30. – Cz. 2; Wrocław ; Poznań, 1963. – Т. 31. – Cz. 3; Wrocław ; Poznań, 1962. – Т. 32. – Cz. 4.

86. *Kolberg O.* Podole. – Poznań, 1994. – Т. 47.

87. *Kolberg O.* Hełmskie. – Wrocław ; Poznań, 1964. – Т. 33. – Cz. 1; Wrocław ; Poznań, 1964. – Т. 34. – Cz. 2.

88. *Kolberg O.* Wołyń. – Kraków, 1907. – Т. 36.

89. *Kolberg O.* Ruś Cherwona. – Wrocław ; Poznań, 1978. – Т. 57. – Cz. 2. – Zeszyt 1.

90. *Kolberg O.* Ruś Karpacka. – Wrocław ; Poznań, 1970. – Т. 54. – Cz. 1; Wrocław ; Poznań, 1971. – Т. 55. – Cz. 2.

91. *Moszyński K.* Kultura ludowa Słowian : in 2 t. – Warszawa, 1968. – Т. 2. Kultura duchowa. – Cz. 2.

92. *Staeplin J.* Nachrichten von der Musik in Russland // *Haygold M.* Beilagen zum neueränderten Russland. – Zweiter Theil. – Rigand Leipzig, 1770.

SUMMARY

In the course of almost two centuries, the Ukrainian ethnic instrument studies have gain a mighty methodological and systematical research basis. Unlike the methodology, concrete methods and principles of studying FMIs and FIM developed in a considerably intensive and efficient way. In the issue, there had been arisen a gap, which further enlarged.

Among numerous known ethnic instrument-researching methods, the author singles out the method of secondary research-performing reconstruction of the Ukrainian authentic FIM, which is called for protracting and passing down the principles of conventional musical-instrumental aesthetics of people under the conditions of its intensive disappearance and sinking into oblivion.

A brief enumeration of methods and techniques of researching FMIs and FIM taking recently hold in Ukraine, as well as lapidary annotations to them, which is explicated in the article, ought to have become the minimal research-methodical materials being highly necessary for young scholars-ethno-organologists, performers-reconstructors and a numerous cohort of their successors and appreciators.

To date, there has been emerging the situation in the Ukrainian ethno- and so-called *folk-academic* instrument studies, when manipulation of methodological principles of folk academicists is becoming apparent with a vengeance, while a methodological level of ethno-organological studies is irresistibly leaving them behind. Under the circumstances, scanty methodology-wise unsound works acquire a tragicomic and quasi-scientific undertone, while well-reasoned – on the contrary – proceed with accumulating their scientifically methodological and systematic potential with unremittingly immersion in ethnographic, structure typological and ethno-organophonic specificity of conventional instrumental practices. Consequently, the research basis, having acquired by them, called into being the newest, firmly leant on it, method of secondary scientifically performing reconstruction of the Ukrainian authentic FIM, aiming at protracting and passing down the principles of conventional musical-instrumental aesthetics under the conditions of its almost entire and not always natural disappearance. This is an objective and incessant process. Therefore, it is impossible to restrain it, as well as to subdue the processes of evolution, attenuation and levelling.

Keywords: methodology, methods, research of folk musical instruments (FMIs) and folk instrumental music (FIM), ethno-organology, ethno-organophony, research-performing reconstruction of FIM.