

УДК 780.616.41:001.891.7

*Ігор Теуту*  
(Київ)

## УКРАЇНСЬКІ ЦИМБАЛИ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті розглянуто генезис та розвиток наукової думки, присвяченої цимбалам; проаналізовано положення, що є базовими для українського національного цимбалознавства.

**Ключові слова:** цимбали, наукові дослідження, українське національне цимбалознавство, виконавські традиції.

В статье рассматривается генезис и развитие научной мысли, посвященной цимбалам; анализируются базовые для украинского национального цимбаловедения положения.

**Ключевые слова:** цимбалы, научные исследования, украинское национальное цимбаловедение, исполнительские традиции.

The article deals with origin and further development of the scientific dulcimer-related thought. There is an analysis of points which are basic for the Ukrainian national science of dulcimer.

**Keywords:** dulcimer, research, Ukrainian national science of dulcimer, performing traditions.

Сучасний етап еволюції українського музикознавства позначений глибшим, ніж за радянської доби, вивченням різних сфер національної культури, водночас – поступом наукознавчих досліджень, зумовлених насамперед іманентною логікою розвитку музикознавчої науки – послідовним історичним формуванням її емпіричного, теоретичного, метатеоретичного щаблів. У цьому контексті дедалі активніше формується органологія (інструментознавство) як, власне, науковий напрям, на відміну від 1970–1980-х років, коли інструментознавчі праці здебільшого стосувалися сфери музичної педагогіки. Однією зі складових сучасної української органології є цимбалознавство – складне й багатогранне явище, що перебуває в процесі свого становлення. Його дефініції, межі, структура, якісні характеристики дотепер не визначені. Не існує розробок, у яких воно було б розглянуте як цілісне явище, що об'єднує в собі різноманітні знання про цимбали. Це передусім пов'язано з тим, що цимбали – інструмент, який стрімко розвивається й потребує підвищеного інтересу дослідників.

Наукове осмислення цимбального мистецтва як народної (автентичної), так і академічної виконавських традицій у музично-інструментальній культурі українців умовно можна поділити на три етапи.

*Перший етап:* відомості про цимбали та виконавців на цьому інструменті в наукових працях з інструментознавства, фольклористики, етнології, інших сфер народознавства, що були написані в другій половині XIX – першій половині XX ст. Друга половина XIX ст. характеризується поживанням вивчення національного інструментарію та традицій народно-інструментального виконавства. Адже одним із проявів європейського романтизму було повернення від абсолютного, властивого класицизму, до локального, національного, що виявилось в усіх сферах художньої культури, активному становленні народознавчих дисциплін. Не випадково саме в другій половині XIX ст. в Україні як наука вперше утвердилась етномузикологія. У рідичі відповідних тенденцій розвивалася й етноорганологія. Пріоритетне значення для дослідження цимбалів та їх місця у формуванні витоків народної музичної культури мали на початкових етапах становлення цимбалознавства праці А. Терещенка, А. Фамінцина, І. Забеліна, М. Лисенка, К. Квітки, Г. Хоткевича.

*Другий етап:* ґрунтовні наукові праці та статті просвітницького характеру 1960–1980-х років, присвячені здебільшого власне цимбалам – становленню академічної (О. Незовибатько, В. Рой, М. Лисенко-Дністровський, О. Білинський) та народної (автентичної) (А. Гуменюк, І. Шрамко, М. Хай) виконавських традицій гри на них.

*Третій (новітній) етап:* праці дослідників кінця XX – початку XXI ст. Серед них слід виділити дослідження Т. Барана (вивчення цимбалів типу «Шунда») та М. Хая (підтвердження автохтонності бурдонних цимбалів на бойківсько-лемківському просторі), положення яких є базовими для національного цимбалознавства, а також наукові здобутки учасників Світової асоціації цимбалістів, який відбувся 2001 року у Львові. Указані цимбалознавчі праці позначені широкою культурологічною спрямованістю, відтак мають значення для різних сфер мистецтвознавства, органології, є внеском в історіографію української духовної культури загалом.

Мета цієї статті полягає у виявленні й аналізі низки важливих для українського цимбалознавства положень різних досліджень кінця XIX – початку XXI ст., осмисленні їх значення для розвитку цього напрямку сучасної української органології.

Будучи фундатором українського музикознавства в цілому, М. Лисенко [7] стояв і біля джерел цимбалознавства. Він надавав вагомому значення самотності українських цимбалів та факту побутування багатьох їхніх різновидів у Західній Україні. Це характерно в контексті підвищеної уваги різних сфер тогочасної української гуманітарної науки – класичної історії, антропології, етнографії, фольклористики тощо – до дослідження специфічних національних рис українського народу, його культури, духовності та ментальності. Водночас така спрямованість досліджень М. Лисенка кореспондує із сучасними українознавчими студіями, зокрема органологічними, І. Зінків, М. Хая та ін. Описуючи будову і стрій українських цимбалів, він зазначав:

«По історичних розвідках цимбали були ще у XVI віці описані в Європі під назвою Psalteries, як інструмент трикутний з натягненими на ньому 13 бунтами струн почасти мідяних, почасти сталевих; по тих струнах грали, вдаряючи дерев'яними колотушками. Бунтами струн звуться рядки струн по парі, по три і більше, настроєні в один тон» [7, с. 51]. За описами М. Лисенка, «здавна колись струни на цимбали натягувались по одній (пізніше по дві, по три). Стрій – діатонічний, далі став хроматичний. Звуко-ряд – спочатку 3 октави, далі 4 октави. Грають, вдаряючи по струнах дерев'яними молоточками або колотушками... Вживаються переважно до супроводу других інструментів при танцях: скрипки, баса» [7, с. 51]. Останнє свідчення М. Лисенка вказує про використання цимбалів в ансамблевому музикуванні (так звана троїста музика, у західному регіоні – капела).

О. Фамінцин у праці «Гусли. Русский народный музыкальный инструмент» [11] поряд із розглядом побутування цимбалів у країнах Європи, Азії, на Малій Русі (у Центральній Україні), Галицькій Русі (у Галичині) та в інших народів – угорців, румунів, словаків, євреїв – описав удосконалений Й. Шундою інструмент [11, с. 131–132].

Активніше цікавитися українськими цимбалами дослідники почали у XX ст. Наприклад, К. Квітка в праці «Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту» [6], окрім детального опису життя, побуту та творчості кобзарів, лірників і старців-співців, порушував питання про необхідність вивчення цимбалів та інших інструментів українського народу, зазначаючи, що «давні стилі співу й гри професійних народних артистів гинуть значно швидше, ніж давні стилі в загальнім співі, при тім гинуть майже недосліджені, – ми не маємо, наприклад, жодного запису зразка п'єс українських дударів, цимбалістич, “троїстої музики”, не маємо й достатніх описів самих манірів гри на інструментах, окрім, хіба кобзи» [6, с. 5–6]. Отже, саме К. Квітці належить пріоритет в окресленні проблеми комплексного дослідження цимбалів в історії української музичної культури, яке лише на сучасному етапі починає здійснюватися. Це – один з типових «знаків» того часу: у науці початку XX ст. сформувалася низка ідей, теорій, наукових напрямів, що їх було розвинено в другій половині XX – на початку XXI ст.

Покликаючись на працю А. Терещенка «Быть русского народа» (С.Пб., 1848. – Ч. 1. – С. 506), К. Квітка порушував питання: «Чи цимбалістий б'є по струнах двома “бильцями” (чи може, одним бильцем), чи пальцями, надівши на них металеві наперстки?» [6, с. 88]. Тобто можна стверджувати, що в тогочасній виконавській традиції вже було декілька способів звуковидобування на цимбалах. Окрім того, цікавими є спостереження К. Квітки щодо строю цимбалів та способу тримання інструмента в різних місцевостях, сольної та ансамблевої манери виконання, характеру виконуваної музики, можливості супроводу співу цимбальним акомпанементом, національної належності цимбалістів (цигани, мадяри, українці, румуни, вірмени) та ін. Увесь цей матеріал – цінний для майбутніх досліджень національних та регіональних особливостей цимбального мистецтва, що нині вписуються в пріоритетні напрями мистецтвознавчої науки – регіоналістику та етномистецтвознавство.

Історію поширення цимбалів, зокрема в Україні, доволі цілісно відобразив видатний харківський музикант-виконавець, етнограф та літератор Г. Хоткевич. Його праця «Музичні інструменти українського народу» [13] визнана класичною у вітчизняній і зарубіжній етномузикології. Дослідження та опис будови інструмента, зробленого саме Г. Хоткевичем, сприяли подальшому включенню цимбалів до класифікаційної схеми музичних інструментів. Г. Хоткевич зазначав: «В Європі як поширений струнний інструмент бачимо цимбали вже у IX столітті, в Сан-Галлені; на тих цимбалах було 4–5 струн, і поодиноких, а не хорових» [13, с. 155]. Етнограф зараховував цимбали до розділу «струнові ударні». Крім того, дослідник зробив внесок у вивчення українських цимбалів, їх регіональних особливостей, доповнивши, таким чином, дослідження К. Квітки. Г. Хоткевич стверджував, що в Україні цимбали відомі з давніх

часів, особливо на Гуцульщині, де вони – «доконечний інструмент ансамблю» [13, с. 163] (етнограф описував конструкції саме гуцульських цимбалів).

Розглядаючи праці дослідників другої половини ХХ ст., присвячені цимбалам, слід зазначити, що поряд із ґрунтовними науковими розвідками сферу цимбалознавства поповнюють невеликі за обсягом статті здебільшого популярного характеру, що, утім, також заслуговують на увагу, адже в них часто трапляються ідеї, показові з погляду провідних тенденцій розвитку сучасного мистецтвознавства. Відтак вони часом отримують продовження в ґрунтовних наукових розробках. Приміром, автори таких статей звертаються до асиро-вавилонських і арабських попередників цимбалів, досліджують старовинне коріння цього інструмента, розмірковують про мовне походження назви, опрацьовують перші згадки про нього в друкованих джерелах та усній народній творчості, а також розглядають шляхи проникнення цимбалів на територію України. Саме такий «рух вглиб віків», звернення до історичного коріння явищ музичної культури, що сягає архаїчних часів, спостерігається в багатьох сучасних дослідженнях історії культури, приміром, І. Зінків вивчає бандуру, О. Олійник – арфу.

Неможливо оминати увагою статтю М. Лисенка-Дністровського «Цимбали» [8], у якій автор також порушив питання перших згадок про цимбали й зазначив, що вони з'явилися в Росії в ХVI ст. Покликаючись на працю І. Забеліна «Домашній быт русских царей в ХVI–ХVII столетиях», дослідник указував, що в Потішній палаті царя Михайла Федоровича разом з органними майстрами бували й цимбалісти – Томило Михайлов-Бесов, Мелентій Степанов, Андрій Андреев. Водночас, на думку М. Лисенка-Дністровського, «на територію України цимбали завезла українська молодь, що навчалась в університетах Німеччини, Франції, Італії, а також кочові циганські оркестри» [8, с. 54]. М. Лисенко-Дністровський вивчав концертні цимбали як технічно вдосконалений український народний інструмент, згадував його майстрів – І. Скляра, О. Незовибатька, П. Соломикіна, які досягли на той час значних успіхів у реконструкції цимбалів.

Думки щодо проникнення цимбалів на українські терени розвивав у статті «У цимбалоньки тнуть...» [4] О. Білінський. Він припускав, що цимбали могли потрапити на територію України трьома шляхами: з Угорщини – через Закарпаття на Гуцульщину, у Галичину, Правобережну Україну; циганами, які переселилися в ХV ст. до Польщі, а пізніше – на схід, тобто в Україну; з Білорусі, де їх у першій половині ХІІІ ст. могли поширити німецькі співаки-мінезингери. О. Білінський порушував також низку інших питань, частково розглянутих раніше згаданими авторами. Зокрема, він вивчав відмінності цимбалів та гусел: попри зовнішню схожість, дослідник визначив відмінності в будові та способах звуковидобування, а також зазначив, що цимбали «є предтечею чи не найдосконалішого із сучасних інструментів – роялю» [4, с. 49]. Автор також наголошував на широкому розповсюдженні ансамблевої гри (наявність цимбалів у складі троїстих музик), звертав увагу на характерну роль цимбалів у народному побуті. Важливим, на наш погляд, є те, що О. Білінський, хоч і зовсім стисло, але розглядав цимбали типу «Шунда» як інструмент, який з «певним вдосконаленням, зокрема радянськими майстрами, увійшов до складу професійних оркестрів народних інструментів» [4, с. 49].

Переважно практичну виконавську спрямованість має стаття «Новий стрій цимбалів» В. Роя [10]. У ній автор здійснив порівняльний аналіз строю цимбалів, що його зафіксував М. Лисенко, та цимбалів, які реконструював І. Скляр. Дослідник зазначив, що звукоряд цимбал-прима «переривається по місцю його розташування і складається з 5-ти зон» [10, с. 56], що є незручним для виконання гамоподібного й арпеджованого матеріалу та не сприяє легкості запам'ятовування музичного тексту виконавцем. Тому В. Рой запропонував увести новий стрій цимбалів, при якому «звукоряд складатиме єдину нерозривну зону» [10, с. 57], із різницею звучання на півтону, що значно полегшує опанування звукоряду. Також він пропонував певні конструктивні зміни інструмента, що дозволяють збільшити діапазон до трьох з по-

ловиною октав і за рахунок збільшення резонансного об'єму збагатити динаміку й темброву палітру інструмента.

Особливе місце в інструментознавчій літературі другої половини ХХ ст. посідають праці видатного цимбаліста, першого викладача класу цимбалів у Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського (з 1950-х рр.), диригента, ученого, заслуженого артиста УРСР О. Незовибатька. Окрім того, що він реконструював концертний зразок українських цимбалів і створив оркестрові зразки цих інструментів (прима, альт, бас), О. Незовибатька можна вважати засновником української академічної школи цимбального мистецтва. Серед його учнів відомі цимбалісти: М. Олейников, Д. Попічук, М. Щербань, І. Глушко, Р. Скира, А. Козиненко, В. Каптар. Багатогранність діяльності, педагогічний та виконавський досвід О. Незовибатька знайшли своє відображення в його працях дослідницького, методичного і просвітницького характеру, присвячених українським цимбалам – історії та органології інструмента, його виникненню й поширенню на території України та інших республік колишнього СРСР, репертуару, методиці навчання гри на ньому, питанням виконавської практики тощо. Найбільш значною є праця «Українські цимбали» [9], у якій узагальнено відомості з історії цимбалів, зокрема, про їх походження й розповсюдження у світі, побутування в культурах різних народів колишнього СРСР та в Україні. О. Незовибатько стверджував: «Пам'ятки культури 16–18 століть дають можливість простежити процес розвитку і удосконалення народних цимбалів: від вузько-об'ємного інструменту (з десятьма-дванадцятьма бунтами струн) до удосконаленого – з хроматичним строем (до сорока бунтів без повторних звуків)» [9, с. 21]. Він також систематизував відомості щодо походження й побутування народних цимбалів у різних регіонах України, їх будови, строю, особливостей автентичної виконавської традиції, матеріалів виготовлення, згадував про палички (пальцятки), розглядав принципи їх настроювання та звуковидобування.

Розвиваючи органологічний напрям дослідження, О. Незовибатько наголошував на неабиякій різноманітності конструктивних варіантів народних цимбалів у різних регіонах України, що характерно для народної творчості загалом. Він також не оминув увагою процес реконструкції народних цимбалів у повоєнні роки різними майстрами, зосібна ним самим. Дослідник детально описав усі види нової родини цимбалів, підкреслив їх виражальні можливості, порівняно з народними цимбалами. У контексті формування академічного цимбального виконавства О. Незовибатько виокремив напрями його розвитку – сольне й оркестрове (ансамблеве), указав на можливість використання цимбалів для супроводу хорового та сольного співу (чим підтвердив історичну спільність розвитку цимбалів і бандури), назвав традиційні ансамблі, до складу яких входять цимбали тощо.

О. Незовибатько не залишав поза увагою питання шкіл, методик гри на цимбалах, формування репертуару цимбаліста. На його думку, у зв'язку з недостатньою кількістю оригінального репертуару, написаного для цимбалів, провідне місце в репертуарі цимбаліста відведено як обробкам народних мелодій, так і перекладенням окремих фрагментів творів композиторів-класиків.

Серед дослідників українських традиційних цимбалів і гри на них слід виділити А. Гуменюка та І. Шрамка. Вони вивчали проблематику народної інструментальної творчості, загальні принципи автентичного інструментального виконавського мистецтва, особливості манери виконання в різних географічних регіонах України.

А. Гуменюк у книзі «Українські народні інструменти» [5] подав відомості про походження цимбалів, покликаючись на «Документи Богдана Хмельницького» (К., 1961. – С. 275) та «Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов» (М., 1931. – С. 32) А. Новосельського. Окрім історичних довідок про походження (за наведеними історичними джерелами – це ХVII ст.), розповсюдження та шляхи проникнення цимбалів на територію України, А. Гуменюк ґрунтовно розглядав оркестрові різновиди цимбалів конструкції І. Скляра та О. Незовибатька, подаючи їх де-

тальні описи, характеристики, відомості про стрій, характер звучання й виконавські манери, способи і прийоми звуковидобування. Однак він оминув увагою автентичні зразки цимбалів.

Натомість І. Шрамко, аналізуючи припущення А. Гуменюка щодо проникнення цимбалів на територію України, зазначав, що «вони не могли бути “занесені” як військовий трофей чи якийсь товар, а тільки з прийняттям того чи іншого культу, тої або іншої віри ввійти в життя народу» [14, с. 13]. Дослідник дійшов висновку, що «цимбали є органічним елементом культури слов'ян» [14, с. 14], а отже, їх походження й проникнення на українські території, імовірно, відбувалося значно раніше, ніж у XVII ст. Показовим тут є посилення культурологічної спрямованості в осмисленні процесів міграції цимбалів, що почала простежуватися в працях різного проблемно-тематичного спрямування в другій половині XX ст., особливо чітко розкрилася на сучасному етапі. Такий аспект виявляється в спостереженнях І. Шрамка щодо побутування цимбалів у різних районах Західної України. Автор також проаналізував особливості інструментів місцевої традиції, зазначив їх строї, описав ансамблі за участю цимбалів та їх функції в кожному регіоні, чим іще раз підтвердив думку про «оригінальний процес розвитку архетипу у слов'янському культурному середовищі» [14, с. 14].

Аналіз наукових розробок початку XXI ст. засвідчує посилення інтересу до цимбального мистецтва як народної, так і академічної виконавських традицій. Провідна роль у розвитку цимбалознавства на сучасному етапі належить двом ученим – М. Хаяу, який досліджує народну виконавську традицію, і Т. Барану, який вивчає академічну виконавську традицію. Зокрема, ідея І. Шрамка про побутування цимбалів на території України ще в архаїчні часи знайшла своє продовження й подальше наукове осмислення в працях М. Хая. Кульмінацією його наукових пошуків стала монографія «Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)» [12], у якій охарактеризовано процеси еволюції, становлення та формування інструментальної традиції українців, особливості етнографічних традицій музикування, манер виконання на народних інструментах, зокрема на цимбалах. Порівняно з працями попередніх дослідників народної виконавської традиції, М. Хай значно розширив джерельну базу, залучивши велику кількість матеріалів історичного, літературного, музикознавчого, іконографічного та іншого характеру. Новаторством названої праці є, зокрема, висунення гіпотези щодо автохтонного походження архаїчних бурдонних цимбалів на лемківсько-бойківському терені та їх поступове переростання в сучасну традицію гри на мелодичних цимбалах [12]. Ці дослідження М. Хай проводив, починаючи з 1969 року, коли по обидва боки Карпатського (Полонинського) хребта він відкрив бурдонно-гармонічні цимбали як один з найархаїчніших типів ансамблево-гармонічної втори. Перші публікації з цього питання побачили світ у 1988 році.

Водночас М. Хай порівняв фактуру цимбальної гри Наддніпрянщини й Бойківщини та Закарпаття, Гуцульщини й Західного Поділля; зіставив конструкційні параметри давніх (бурдонних) та пізніх мелодичних цимбалів, дослідив процес проникнення останніх на українські терени через мандрівні містечкові інструментальні капели; диференціював регіональні цимбальні традиції на рівні відмінностей (у строях, типах фактури й акомпанементу, модифікаціях інструментального складу), а також провів їх ідентифікацію на рівні спільного (темброво-колористичних ознак, прийомів гри, загально-етнічних характеристик мелосу).

Дисертація Т. Барана «Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи» [1] і підручник «Цимбали та музичний професіоналізм» [3] присвячено комплексному дослідженню концертних цимбалів системи «Шунда». Серед розробок Т. Барана також слід відзначити монографію «Світ цимбалів» [2], опубліковану чотирма мовами (українська, німецька, англійська, французька). Ці праці стали підсумком виконавського здобутку та методично-дослідницьких пошуків автора, увібрали в себе весь досвід Т. Барана як провідного дослідника й методиста в галузі цимбального мистецтва, значною мірою – досвід попередніх досліджень інших авторів.

Покликаючись на відомі європейські джерела, іконографічні матеріали (численні малюнки й фотографії), Т. Баран узагальнив етапи історичної еволюції та трансформації цимбалоподібних інструментів, їх будову й ергономіку звукоутворення. Він також обґрунтував місце названих інструментів у класифікації Горнбостеля – Закса, що є важливим для розгляду звукового образу цимбалів у зв'язку з основними способами звукоутворення на них.

Водночас Т. Баран детально проаналізував векторні теорії розповсюдження цимбалів у світі. Як і попередні дослідники, він здійснив спробу створити власну концепцію проникнення й поширення цимбалів на території України, не на декларативному рівні, а на основі поглибленого аналізу, стверджуючи, що українці надають цимбалам «знакового характеру одного з національних символів» [3, с. 5]. Вивчаючи географічний аспект цимбалознавства, учений створив власну теорію самостійності ономастичних груп цимбалоподібних інструментів.

Новаторською є диференціація Т. Бараном відмінностей етнотрадицій та визначення відповідних чотирьох різновидів цимбальної стилістики: «1) цигансько-угорська імпровізаційність *portando rubato*; 2) рапсодійність у поєднанні з танцювальністю румуно-молдавської стилістики; 3) маршова чіткість та пульсація татрансько-карпатського стилю; 4) індивідуалізація мелодичної партії цимбалів у гуцульській капелі» [3, с. 99].

Аспектом комплексних цимбалознавчих досліджень Т. Барана є розкриття виконавських питань. Розглядаючи цимбальне мистецтво як складову української академічної виконавської традиції ХХ ст., Т. Баран зупиняється на питаннях утвердження цимбального професіоналізму в Україні через аналіз творів (оригінальних та адаптованих), призначених для цимбального виконавства, зокрема створених представниками львівської й харківської композиторських шкіл. У цьому контексті він частково порушує питання мистецтва редагування адаптованих для цимбалів творів і здійснює спробу визначити завдання редактора. З огляду на те що до сьогодні бракує оригінального цимбального репертуару, названі питання – одні з найважливіших, потребують поглибленого вивчення. Учений також наводить таблицю позначень туше і штрихів для цимбалів, яку вважає результатом власного переосмислення й узагальнення розрізненої графіки цимбальних штрихів, виявленої в музичній літературі. Запропонована ним система – це перша в Україні спроба створити цілісну систему фіксації нотного матеріалу для цимбалів, що, безсумнівно, має позитивне значення для теоретичного аналізу цимбальної літератури й практичної виконавської діяльності. Значну увагу Т. Баран приділив технології нотифікації й мнемотехніці.

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо: цимбальне виконавське мистецтво в інструментальній практиці українського народу та академічній виконавській традиції – яскраве, багатогранне явище, один з національних символів, що бере активну участь у національному стилеутворенні, формуванні національно-специфічних рис стилю української культури. У контексті осмислення різними гуманітарними дисциплінами історичної глибини української культури цимбалознавство є науковою рефлексією, зокрема, над щільними зв'язками народної автотонної та академічної традицій цимбального мистецтва, розкриттям його в сучасній культурі як важливого чинника відновлення українських національних традицій. Відтак цимбалознавчі дослідження є важливою гранню сучасного осмислення українського музично-культурного процесу загалом.

Проте поглиблене комплексне вивчення цимбалознавчої проблематики лише починається. Уже започатковано важливі напрями цимбалознавчих досліджень, спрямовані на визначення класифікації інструмента, його органології, вивчення специфіки цимбального виконавства, генезису й історії розвитку інструмента, його міграції в контексті ширших соціокультурних процесів, зв'язку народної та академічної традицій у становленні цієї галузі української інструментальної культури тощо. Водночас поки що недослідженими зовсім або малодослідженими залишаються такі питання: місце цимбалів в еволюції музичного інструментарію; колективна й індивідуальна

соціально-історична функція цимбалів; порівняльний аналіз академічної та народної виконавських традицій; аналіз репертуару цимбалістів обох традицій; осмислення цимбального виконавства у світовій виконавській практиці тощо. Відтак цимбальне мистецтво потребує подальшого наукового осмислення, а цимбалознавство, таким чином, є актуальним і перспективним напрямом наукових музикознавчих досліджень. Спроби узагальнення наявного досвіду цимбалознавства в цьому контексті будуть мати евристичне значення для подальших досліджень із цієї проблематики й дадуть певний поштовх для їх розвитку.

1. Баран Т. Концертні цимбали: історико-теоретичні та методологічно-виконавський підходи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Тарас Михайлович Баран. – К., 2003. – 197 с.
2. Баран Т. Світ цимбалів : монографія / Тарас Баран. – Л. : Світ, 1999. – 88 с.
3. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм / Тарас Баран. – Л. : Афіша, 2008. – 224 с.
4. Білинський О. У цимбалоньки тнуть... / О. Білинський // Наука і суспільство. – 1984. – № 5. – С. 48–49.
5. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1967. – 243 с.
6. Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для дослідів їх діяльності й побуту / Климент Квітка. – К., 1924. – 114 с.
7. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / Микола Лисенко. – К., 1955. – 62 с.
8. Лисенко-Дністровський М. Цимбали / М. Лисенко-Дністровський // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 5. – С. 54–55.
9. Незовибатько О. Українські цимбали / Олександр Незовибатько. – К., 1976. – 56 с.
10. Рой В. Новий стрій цимбалів / В. Рой // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 5. – С. 55–57.
11. Фаминцын А. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент / А. Фаминцын. – С.Пб. : Типография императорской академии наук, 1890. – 135 с.
12. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : монографія. – К. ; Дрогобич, 2007. – 538 с.
13. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Гнат Хоткевич. – Х. : ДВУ, 1930. – 264 с.
14. Шрамко І. З історії цимбалів / І. Шрамко // Музика. – 1983. – № 6. – С. 13–14.

## SUMMARY

The submitted study presents the origin of scientific thought on dulcimer of the XIXth century through the present day. At the same time, it aims to comprehending the brilliant and multiform stratum of literary, educational and scientific sources which represent Ukrainian cembals of both authentic (folk) and academic performing traditions for the purpose of identifying a number of propositions which are basic for the Ukrainian national science of dulcimer, as well as the trends of probable future research.

The main object of the publication is shedding light on a role of source-study potential as a component of science of dulcimer in historical context and in general cultural environment of existence of this musical instrument.

The scientific understanding of place and role of dulcimer of both folk (authentic) performing tradition and academic orientation in Ukrainian musical and instrumental culture, following the principle of historicism, is differentiated into three phases: 1 –second half of the XIXth – first half of the XXth cc.; 2 –second half of the XXth c.; and 3 – and final years of the XXth c. till the present day – with each phase's identification and analysis of main points of the most important scientific works, namely A. Famintsyn, K. Kvitka, M. Lysenko, A. Humeniuk, I. Shramko, A. Nezovybatko, M. Khai, and T. Baran.

**Keywords:** dulcimer, scientific research, Ukrainian national dulcimer knowledge, performance traditions, evolution.