

Михайло Хай
(Київ)

РЕГІОНАЛІЗМ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ЯК ПЕРЕДУМОВА МЕЛОГЕОГРАФІЇ: МЕТОДОЛОГІЯ ТА СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГІЧНІ МЕТОДИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті розглянуто методологічні та методичні засади новаторської концепції структурно-типологічного аналізу, які ґрунтуються на системно-парадигматичному (мелічна, ритмічна, ладова, темпово-агогічна та етнофонічна парадигми) принципі дослідження структури танцювальної музики, спроможної, на відміну від відомої ритмотипологічної методики, на думку автора, успішно адаптуватися до специфіки структурного аналізу народної інструментальної музики (НІМ).

Ключові слова: регіоналізм НІМ, методологія структурно-типологічних досліджень, специфіка структури НІМ, парадигматична методика.

The article proposes an innovative concept of structural-typological analysis, based on the system-paradigmatic (melodic, rhythmic, modal, tempoagogic and ethnophonic paradigm) principle of studying the structure of dance composition, which, in the author's opinion, is capable to be successfully adapted to specific structure of the Folk Instrumental Music, unlike the well-known rhythm-typological methods.

Keywords: regionalism of the Folk Instrumental Music, structural-typological methodology, paradigm methods.

В статье предлагается новаторская концепция структурно-типологического анализа, основанная на системно-парадигматическом (мелическая, ритмическая, ладовая, темпо-агогическая и этнофоническая парадигмы) принципе исследования структуры танцевальной музыки, способном, по мнению автора, в отличие от известной ритмотипологической методики, быть успешно адаптированным к специфике анализа структуры народной инструментальной музыки (НИМ).

Ключевые слова: регионализм НИМ, методология структурно-типологических исследований, специфика структуры НИМ, парадигматическая методика.

Проблематика регіоналізму (музично-діалектної своєрідності) української народної інструментальної музики (НІМ) є однією з найголовніших у дослідженні її структурної, виконавської та стильової специфіки. Водночас питання структури традиційної інструментальної музики народів світу серед усіх етномузикологічних проблем чи не найслабше розроблені. Частково цієї проблематики торкалися М. Кондрацький та С. Мерчинський з приводу гуцульської НІМ [24; 25], І. Мацієвський – відносно інструментальної музики гуцулів та підляшуків [5–8], Б. Яремко щодо сопілкової музики Карпат [20–22], В. Ярмола – щодо поліської НІМ [23], З. Лисько [10–12] та автор цих рядків – на матеріалі усіх регіонів України [13–19] та ін.

Незважаючи на те що структурно-типологічні відміни регіональних та жанрово-

стилістичних ознак НІМ істотно акцентують її стильову, національну та субетнічну своєрідність, детермінуючи в такий спосіб решту (генетичних, еволюційних, виконавських, перцептивних) аспектів дослідження, критичне ставлення до питань не лише інструментального, а й народнопісенного регіоналізму в українській етномузикології існує (А. Іваницький та ін.). А проблема створення «Атласу музичних діалектів України» на основі ритмотипологічних дослідів структури пісенного вірша, попри всю системність та географічну їх розгалуженість, опинилася, по суті, у тупику саме через невідповідність методики дослідження, – фактично внаслідок підміни, власне музичної – мелотипологічної методи – лінгвістичною – ритмотипологічною (праці О. Мурзіної, Б. Луканюка, І. Клименко, В. Ковалюка, Ю. Рибачака та ін.). Постійні декларації щодо про-

дуктивності цієї методи у створенні згаданого «Атласу...» ось уже понад століття залишаються безрезультатними. Позірно ефектні модно-кольорові «мелоареалогічні» мапи, опубліковані останніми роками, насправді стосуються виключно типології складочислової ритміки пісенного вірша, залишаючи найголовніші питання музичної діалектології (мелічну, метроритмічну, що стосується ритміки мелодії, а не пісенного вірша, ладову, темпово-агогічну та етнофонічну парадигми творення) поза рамками аналізу [9]. Працюючи на науково малоспроможний космополітичний жупел «слов'янськості», подібна методика спрямована радше на віддалення, ніж на наближення прикінцевої, власне, мелогеографічної мети. Зрозуміло, що на врахування музично-діалектних даних із царини НІМ тут також годі сподіватися. І хоч в останнє десятиріччя помітно активізувалися дослідження, що поряд з «головною» компонентою структурно-типологічного аналізу розглядають також і передбачені «єдиною» методикою параметри мелотипу та ладової опорності, – відчутних зрушень у напрямі окреслення музичних діалектів України та їх порівняльних зіставлень із характеристиками відомих мовних діалектів не відбулося.

«Современное этномузыковедение на распутье – впервые и, судя по всему, не в последний раз... в трудах этномузыковедов разных стран очевидна методологическая неразбериха... Все реже появляются всесторонние этномузыковедческие исследования той или иной конкретной фольклорной традиции – этномузыкальное знание теряет последние связи с былой музыкальной фольклористикой» [3; 5]. Ці справедливі спостереження видатного етномузиколога і теоретика культури І. Земцовського, здавалося, мали б, щонайменше, застерегти представників «єдиноправильного методу». Необхідно нарешті зрозуміти – надмірність та сектантська обмеженість у кожній серйозній справі шкідливі й безперспективні.

Структурно-типологічні дослідження над парадигматикою структури НІМ [18, с. 326–483; 19, с. 48–457] показують, що ізомелі субетнічних відмінностей інструментального стилю в Україні найхарактерніше простежуються за контурами пограничних (кресових) стильових масивів етнічно-регіональної визначеності, котрі

у свою чергу найконтрастніше виявляються уздовж ліній географічних меридіанів. Мелогеографічні характеристики НІМ перебувають у щонайтиснішому діалектичному зв'язку з матеріально-господарськими (пастуша культура), духовно-релігійними (календарна обрядовість), історико-політичними (побутово-обрядова та рекреативно-відпочинкова музика) чинниками. Так, відчутна ладово-інтонаційна румунізація традиційної інструментальної культури історичних українських земель Бессарабії, Хотинщини, Буковини, буковинської, галицької і закарпатської Гуцульщини та марамороської зони Закарпаття сформуvala в означених зонах своєрідний анклав музично-діалектних особливостей, які, незважаючи на потужний вміст орієнтального елемента, не змогли до решти розмити основи автохтонного інтонаційного субстрату, хоч і витворили при цьому оригінальний, далекий як від занесеного румунськими пастухами («валахами») напливового румунського, так і від свого автохтонного, – один із найоригінальніших типів українського інструментального мелосу, що найхарактерніше вирізняється з-поміж інших музичних діалектів України, – гуцульський звукоідеал.

Бесарабсько-хотинській, буковинській та марамороській зонам румунсько-молдавського ритмоінтонаційного впливу, на відміну від самотніше виокремленої гуцульської, властиві не так рецепційні, що вростаються у автохтонний мелосубстрат і «продуктивно» взаємодіють з ним, як власне «напливові» стосунки, коли запозичений елемент повністю «господарює» у регіоні, не вступаючи з автохтонним у взаємодію ні на рівні рецепції / вростання, ні в площині жанрово-композиційних трансформацій.

Мадяризація зони закарпатсько-долинського музичного діалекту й словакізація та полонізація лемківської традиції поспіль (а надто пограничного великоберезнянсько-перечинського та порівняно глибшого свідницько-спіського її сегментів) спонукали до чи не найвідчутніших відхилень у мелодиці і, особливо, у чардашевій, а не коломийковій, як у решти карпатських регіонів, ритміці (за винятком зони лемківсько-надсянсько-бойківського та покутсько-буковинських погранич, куди чардашева ритмостилістика майже не дійшла).

Польські інтонаційні, ритмічні та етнофонічні вкраплення від Спішу через недоруйновану «Віслою» інструментальну практику Команчі аж до яскраво збереженої пограничної бойківсько-лемківської, так званої «боберської» традиції (захованої у т. ч. й на бойківсько-діаспорних землях Херсонщини), не залишили помітного сліду в автохтонному ритмоінтонаційному субстраті цього діалекту, істотно похитнувши його не так на рівні рецептивних інфлюсів, як через «вращення» польського (а також і угорського та словацького) репертуару в цілому, без жодних інтонаційно-метроритмічних змін.

Штучно й адміністративно інспіровані чинники «політичного русинства» на теренах Закарпаття та історичної Лемківщини, не менш політично спровокованого «тутейшизму» на Холмщині й Підляшші та «граматичної білорусизації» українських виконавських практик на маргінально-автохтонних українських теренах Берестейщини, Пінщини, Гомельщини чи не найслабше зацентрували відмінності сусідніх стилів, що дозволяє спостерегти тут радше «толеранцію» взаємовпливів, аніж агресію впливу / вторгнення.

Натомість, тотальна «гармошкізація», що охопила не лише східноукраїнську, але й усю полісько-волинську й значну частину решти центрально- та південно-українських стильових зон, суттєво відсунула автохтонний і автентичний інструментарій та властивий йому інтонаційний елемент зі сфери активного автохтонного побутування на маргінес жалюгідного виживання, завдавши в такий спосіб чи не найвідчутнішого удару по віками сформованому традиційному музично-інструментальному звукоідеалу більш ніж трьох чвертей етнічної території України.

Частка внутрішньо-регіонального «ожидовлення» українських складів традиційних (сільських) та міських і містечкових інструментальних ансамблів у майже всіх етнографічних регіонах (кларнетова та специфічно єврейська скрипкова стилістика) була незначною, пов'язаною, головню, з елементами співпраці музик-автохтонів з яскравими представниками клезмерських капел і навпаки. Натомість підміна традиційно-скрипкових складів «малим духовим оркестром», що особливо позначилася на стані збереженості центрально- і східноподільської інструментальних

практик, майже докорінно змінила ситуацію у цьому регіоні не на користь українського, а радше напливового – єврейського – етнічного звукоідеалу.

«Популярність» напливово-кічевих «Ойр», «Карапетів», «Сербіянок» і частушок з ненормативною словесною лексикою у люмпенізованому, схильному до бездумних гульбищ (а не природних автохтонних ритуально-обрядових дійств) середовищі, свідчить не так про спорідненість їх мелосу з автохтонним, як радше про малокультурність і люмпенізованість самого середовища. Невміння відрізнити «свого» елемента навіть у «одомашненому чужому» і, навпаки, визнавати за «своє» цілком структурно чужорідне – це та фатальна помилка, що позбавила московитів етнічного стрижня й тепер ще загрозливіше нависає над нашою, колись органічною і здатною до самоочищення етнокulturурою. Танцювально-інструментальна традиція найбільш мобільно і чутливо реагує на ці процеси. Тому саме їй належить роль «індикатора» на чистоту традиційного стилю у сучасному надміру глобалізованому, десакралізованому й декультурізованому світі.

Перелічені історико-політичні чинники, що відчутно формували як конструктивну (розмаїття і збагачення), так і руйнівну (нівеляційну) компоненти традиційного інструменталізму українців упродовж двох останніх століть, слід віднести до системи відмінностей на мапі музично-інструментальних діалектів України, яка, гадаємо, невдовзі, завдяки застосуванню перспективної (парадигматичної) методики структурної типології українського традиційного інструменталізму, може цілком бути створена вже навіть на представленому в нотному матеріалі добірки української НІМ монографії-збірника «Українська інструментальна музика усної традиції», яка нещодавно побачила світ. А з виходом «Регіональної антології українського музичного фолкльору» та повної «Хрестоматії української інструментальної музики усної традиції» з демонстрацією транскрипцій основного масиву записів вірогідність і точність такої мапи / атласу має щонайменше подвоїтися.

Питання музично-діалектної своєрідності української НІМ – це передусім питання визначеності спільностей і відмін у її структурі, а, отже, і тих чинників, що

їх детермінують. Якщо систему спільностей формують зазвичай більш узагальнені історико-політичні, географічні та соціально-побутові (наприклад господарські) фактори, то побудова структури її власне виконавських (композиційних, імпровізаційних, темброво-кolorистичних) лежить у площині радше фізіолого-психологічних стосунків. Інакше, інтонаційний модус мислення (звукоідеал етноспільноти) формується упродовж порівняно довшого періоду її побутування і засягає порівняно ширші ареали свого поширення, а реалізація його в конкретному звучанні залежить не так від загальних, як від конкретно-індивідуальних форм втілення.

Наведені методологічні ракурси й аспекти етноорганіфонічних досліджень мають бути забезпечені відповідними й ефективними методами структурно-типологічного аналізу. Скепсис, що існує довкола проблеми типологічних досліджень структури НІМ невинуватий з двох міркувань: а) структура і лише структура будь-якого явища (у т. ч. і традиційної НІМ) є єдиним чинником, здатним пролити світло на його генетичну, семантичну та, ширше, характерну природу; б) структурні й лише структурні параметри НІМ складають головну систему координат, за якою можуть бути проаналізовані особливості та ознаки її як характерного явища традиційної культур етносу чи субетносу. Наприклад, так зване «розширення» типових меж структури періоду, що нібито мали б «збивати танцівників з ритму» у традиційному спонтанному дійстві, доречніше вважати не банальними помилками / «збиваннями» під час інструментальної гри без танцю, а звичайною нормою імпровізування як у процесі танцю, так і поза ним. Намагатися «компенсувати» ці епізоди, що випали з «ідеально квадратної структури» [23, с. 123–137], дослідникам НІМ не випадає, позаяк народному музиці це жодного комфорту чи дискомфорту не створює, а принципи розуміння природного функціонування танцювальної НІМ порушує. Така органіка спонтанного етнофонічного дійства: що на сцені «збивання», те в традиції – норма! Будь-яка квадратність і регламентованість композиції і, ширше, форми йому глибоко чужа. Більше того, саме цією ненормованною особливістю фольклору й детермінуються згадані «збивання» та «розширення».

Проблема продуктивності застосування того чи того типу структурно-типологічної методики до аналізу мелогографічної своєрідності традиційної музики останнім часом набирає дедалі більшої гостроти як з причини малоефективності відомої теорії «пісенних типів», що ґрунтується на методиці досліджень складочислової ритміки пісенного вірша, так і на її ще більшій непридатності до аналізу структури НІМ. Навіть помітне поживлення останнім часом інтересу пісенних ритмотипологів до передбачених у межах їх методики мелотипологічних та опорно-ладових розглядів не може ліквідувати тієї прірви між ритмо- та мелотипологічними аспектами досліджень, що утворилася в минулому сторіччі внаслідок надмірного захоплення ритмотипологією вірша (що, по суті, є проблемою більш філологічною, ніж музикознавчою) при повному ігноруванні музичної (мелогографічної) проблематики розглядів.

Можна частково погодитися з пафосом Ю. Рибак, висловленим цьогоріч на ювілейній колессівській конференції у Львові, щодо можливості дійти до прикінцевої мети шляхом різних методичних підходів. Але якщо зважити на надто нерівні сили й інертність мислення в оточенні затятих ритмотипологів, то перспектива такої ідилії виглядає вельми примарною. З цього погляду парадигматична методика структурно-типологічних досліджень, запропонована С. Грицю, незважаючи на малочисельність поки що її послідовників, уявляється значно перспективнішою і продуктивнішою, оскільки може бути в однаковій мірі ефективною як для пісенного, так і для інструментального мелосу. Якщо до цього додати, що найсучасніші спроби адаптувати цю методику до найрізноманітніших аспектів і жанрів структурно-типологічних досліджень, то її комплексна універсальність стає дедалі більше очевидною.

Так, за лінією горизонталі аналітично-координатної мережі / «рамки» структурно-парадигматичного розгляду уважний читач вирізнить не лише найбільш узагальнену модель мелоритмоконтуру одного «найголовнішого» періоду широкоформатної інструментальної композиції, але й варіаційні видозміни різних її тематичних та композиційних епізодів, що нерідко посутньо різняться й виглядають

значно «важливішими» від самих лише ритмоструктурних параметрів форми, наприклад: інтонаційний контур (ІК: зачин – ЗЧ, розгін –РЗ), формула серединної (ФСК) та прикінцевої (ФПК) каденцій; ритміка (РС) реальної або ж уявної складочислової строфіки; ритмоструктура мелодії (МТР); ладова тенденція (ЛТ); темпоагогіка (ТА) та етнофонічні особливості (ЕФО).

За вертикаллю цієї ж системи координат, маємо змогу спостерігати динаміку змінності моно- та політематичної структури кожної композиційної форми у всьому розмаїтті її інтонаційної (мелічної), ритмоструктурної (строфічно-астрофічної) та метроритмічної (ритміки мелодії), ладової, темпово-агогічної та етнофонічної (народно-виконавської) парадигм та, найголовніше, типологію форми в її тематичному і композиційному розрізах та всіх тематично й варіаційно найрозгалуженіших відмінах. Композиційна схема тематичних епізодів складається з рондоподібних чергувань основних мелоритмотипів та їх різновидів, що демонструють, з одного боку, стабільну інтонаційну спільність, а з другого, – максимальний ступінь варіювання та «щільності» парадигматичного споріднення, наприклад: Вступ «на міру» – А – ПА – Б – ПБ – В – ПВ – Б₁ – ПБ₁ – А₁ – ПА₁ – А₂ – ПА₂ – В₁ – ПВ₁ – Г – ПГ – В₂ – ПВ₂ – Г₁ – ПГ₁ – А₃ – ПА₃ – Д – Д₁ – А₄ – ПА₄ – Г₂ – Кода. Узагальнений алгоритм процесу визначення музично-діалектних характеристик особливостей структури НІМ того чи іншого регіону виводиться за сумою кожного з перелічених її інгредієнтів, а вислід підсумовується за домінантністю найхарактернішого з них.

Перипетії інтонаційного контуру відтворюються за допомогою умовних діакритичних знаків, що позначають у цифровому вигляді інтерваліку інтонаційного контуру мелодії (32354[^]2) з подвоєннями (1[^]) чи багаторазово рецитованими повтореннями окремих звуків (2/5[^]11). Мікромелізматика позначається двічі зменшеними цифрами перед основною нотою (VII) або після неї (121212), а мікроальтерація – загальноприйнятими діакритичними позначеннями. Решта особливостей передається відомими знаками європейської нотної системи, адаптованими під специфіку традиційної НІМ.

Таким чином, етноорганіфонічна методика структурно-типологічного аналізу НІМ, побудована на принципі парадигматичних відмін низки періодів / варіантів, сподіваємось, стане основою для подальших плідних пошуків в окресленому напрямі. До новаційних відносимо також системно і послідовно застосований до зразків народної інструментальної музики усього українського етнографічного масиву принцип наскрізного транскрибування великомасштабних композицій, застосований у монографіях-збірниках автора «Музика Бойківщини» (2002) та «Українська інструментальна музика усної традиції» (2011). Тут слід наголосити, що ми не поділяємо думки тих дослідників НІМ, які вважають достатнім для структурного її аналізу експонування лише одного-двох перших періодів композиції. Адже представлені їх фрагменти, наприклад у двох перших томах нового видання «Історії української музики» та в окремих статтях «Української музичної енциклопедії», що вийшли друком в ІМФЕ НАН України останніми роками, дають враження про їх композицію лишень таке, як перші строфи безсмертних «Гайдамаків» чи «Євгенія Онегіна» про обсяг та художні сфери названих поем Т. Шевченка та О. Пушкіна. Органіки й імпровізаційної розмаїтості, як найголовніших ознак великоформатних інструментальних полотен вони якраз і не відтворюють. Але якщо у виданнях підручкового та енциклопедичного зразка подібних скорочень годі уникнути, то в науково повноцінних і спеціальних нотних збірниках НІМ він має бути дотриманий беззастережно.

Характерною віссю координат визначеності регіональної специфіки української народної інструментальної музики є система спільностей її своєрідності, яка, як уже мовилося, найчілніше простежується за лініями географічних паралелей. Разом із відмінностями, що історично сформувалися головню за ізомелами географічних меридіанів, вона стала основою загальної системи утворення інструментальної складової музичних діалектів української етнічної території. З цього погляду, інструментальна музика Опілля Бойківського Підгір'я несе в собі значно більше спільностей з музикою центральної та східної зон Поділля (аж до Тального та Умані включно), плавно корелюючись

з наддніпрянсько-полтавським інструментально-танцювальним масивом (подільський інтегральний феномен), ніж музика іншої інтегруючої (волинсько-поліської) паралельно-географічної зони порівняно з музикою меридіально щодо неї розташованих подільської, наддніпрянської та південноукраїнської зон. Інакше, як уже мовилося, інтонаційно-стильові спільності української НІМ схильні до диференціювання за лініями географічних паралелей – із Заходу на Схід, – а відмінності, навпаки, – за меридіанами – з Півночі на Південь, де строката своєрідність південноукраїнських «субетнічних» спільнот, зітканих з діаспорних угруповань різних українських субетносів, майже всуціль розчиняється у не менш мінливому калейдоскопі міжсубетнічних та власне міжетнічних (іншонаціональних) взаємодій.

Окремим музично-стильовим анклавом, позначеним найконтрастнішими інтонаційно-ритмовими виявами, на який не поширюється загальноукраїнська система формування спільностей музично-інструментального стилю, є Карпати. Своєрідність інструментальної музики представлених тут етнографічних регіонів (Лемківщини, Бойківщини й Гуцульщини) та пограничних із ними підгірських (Бойківське Підгір'я, Надсяння, Опілля, Покуття, Буковина, Хотинщина і Бессарабія) і закарпатських (долинняни й мараморощі) традицій сформувалася за законами дифузійного впливу інтонаційних, ритмічних, ладових та етнофонічних парадигм творення, що тією чи іншою мірою видозмінювали автохтонний субстрат традиції. Ступінь цих видозмін настільки різний і неоднорідний, що в кожному окремому випадку вимагає ретельного й конкретизованого структурно-типологічного розгляду.

Підсумовуючи сказане, зауважимо, що сучасний стан мелогеографічних досліджень у царині НІМ підійшов до тієї межі, коли критична маса зафіксованого й частково опублікованого матеріалу виявляється цілком достатньою для з'ясування парадигматики основних ритмоінтонаційних типів, що складають основу модусів інтонаційного мислення найрельєфніше окреслених регіонів України: карпатського (мозаїчно диференційованого на окремі діалектні зони), поліського, подільського, наддніпрянського, полтавського тощо.

Якщо парадигматика (множинна розмаїтість варіантів) НІМ зони європейського впливу (Карпати і Передкарпаття) має здатність до якнайщільнішого ступеня виокремлення ритмомелотипів, що зумовлює подрібнення музичних діалектів та субдіалектів, то її щільність у зоні московського впливу (полісько-подільсько-наддніпрянсько-полтавський масив), навпаки, детермінує риси стилю, означеного найзагальнішими ритмомелотипологічними характеристиками. Системне обстеження основних жанрових угруповань української НІМ згаданих регіональних зон її побутування шляхом структурно-типологічних (парадигматичних) аналітичних розглядів спроможне окреслити головні характеристики музичних діалектів, які, як вже зараз можна сміливо стверджувати, злокалізовані значно ширше, ніж ознаки адекватних їм народнопісенних та мовленнєвих стилів.

Література

1. *Водяний Б.* Народна інструментальна музика Західного Поділля : дис. ... канд. мистецтвознав. – Л., 1994.
2. *Ганудельова Н. Г.* Традиційні аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження) : дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 2011.
3. *Земцовский И.* Апология слуха // Музыкальная академия. – 2002. – № 1. – С. 1–12.
4. *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина. – Вінниця, 2007.
5. *Мацевский И. В.* О подвижности и устойчивости структуры связи с импровизационностью // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972. – С. 299–339.
6. *Мацевский И. В.* Сюита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины // Славянский фольклор. – М., 1972. – С. 287–298.
7. *Мацевский И. В.* Гуцульские скрипичные композиции : дис. ... канд. искусствовед. – Л., 1970.
8. *Мацієвський І.* Жанрові угруповання української традиційної інструментальної музики. – Л., 2000.
9. Слов'янська мелогеографія. Кн. 1. Атлас // Проблеми етномузикології. – К., 2010. – Вип. 5.
10. Українські народні мелодії / зібрав і зредагував Зіновій Лисько. – Торонто; Нью Йорк, 1986. – Т. 8.
11. Українські народні мелодії / Зібрав і зредагував Зіновій Лисько. – Торонто; Нью Йорк, 1991. – Т. 9.

12. Українські народні мелодії / Зібрав і зредагував Зіновій Лисько. – Торонто ; Нью Йорк, 1994. – Т. 10.
13. *Хай М.* Музика Бойківщини. – К., 2002.
14. *Хай М.* Великі жанрові форми у народній музиці Бойківщини // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 1–2. – С. 31–38.
15. *Хай М.* Розгорнуті імпровізаційні форми в народному інструменталізмі бойків (у порівняльному зіставленні з іншими регіональними традиціями українців) // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Л., 2003. – С. 56–73.
16. *Хай М.* Весільно-обрядова інструментальна музика українців // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне, 2006. – Вип. VII. – С. 92–131.
17. *Хай М.* Українська інструментальна музика пастушої культури // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне, 2006. – Вип. VII. – С. 200–277.
18. *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). – Видання друге, виправлене і доповнене. – К. ; Дрогобич, 2011.
19. *Хай М.* Українська інструментальна музика усної традиції. – К. ; Дрогобич, 2011.
20. *Яремко Б. І.* Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 1995.
21. *Яремко Б.* Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997.
22. *Яремко Б.* Бойківська сопілкова музика. – Л., 1998.
23. *Ярмола В. С.* Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся (середовище – інструмент – виконавець – репертуар) : дис. ... канд. мистецтвознав. – Рівне, 2011.
24. *Kondracki M.* Muzyka Huculszczyzny. – Warszawa, 1935.
25. *Mierczyński S.* Muzyka Huculszczyzny. – Kraków, 1965.