

УДК 787.6 (477)

Павленко Леся Олександрівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв,
pavlenko.lesia.o@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА: ХІХ – початок ХХ століття

Мета роботи полягає в дослідженні історичної ретроспективи теоретичних наукових розвідок та власне самого бандурного виконавства в ХІХ – на початку ХХ ст. **Методологія** полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, історико-логічного, аналітичного та культурологічного методів у аналізі та систематизації теоретичних узагальнень щодо розвитку бандурного виконавства, а також визначенні соціокультурних та мистецьких передумов формування нової моделі бандуриста – концертного виконавця. **Наукова новизна** роботи полягає в комплексному розгляді теоретичних засад та культурних явищ у розвитку бандурного виконавства, що постає як цілісне художньо-музичне явище у перебігу свого розвитку в період ХІХ – початку ХХ ст. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що перші теоретичні дослідження бандурного (кобзарського) виконавства здійснювалися у межах фольклористичних та етнографічних досліджень народної культури українців; доведено, що під впливом творчої еліти та інтелігенції розпочався процес виходу кобзарства та бандурного виконавства на концертну естраду, що в подальшому сприяло професіоналізації виконавства.

Ключові слова: кобзарство, бандурне виконавство, фольклористика, професійність, бандурист-концертант.

Павленко Леся Олександрівна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

Теоретические исследования и развитие бандурного исполнительства в XIX – начале XX века

Цель работы заключается в исследовании исторической ретроспективы теоретических научных исследований и собственно бандурного исполнительства в XIX – начале XX в. **Методология** заключается в применении общего научного принципа объективности, историко-логического, аналитического и культурологического методов в анализе и систематизации теоретических обобщений становления бандурного исполнительства, а также в определении социокультурных и художественных предпосылок формирования новой модели бандуриста – концертного исполнителя. **Научная новизна** работы заключается в комплексном рассмотрении теоретических основ и культурных явлений в развитии бандурного исполнительства, что выступает как целостное художественно-музыкальное явление в ходе эволюции своего развития в XIX – начале XX ст. **Выводы.** В результате исследования установлено, что первые теоретические исследования бандурного (кобзарского) исполнительства осуществлялись в пределах фольклорных и этнографических исследований народной культуры украинцев; доказано, что под влиянием творческой элиты и интеллигенции начался процесс выхода кобзарства и бандурного исполнительства на концертную эстраду, что в дальнейшем способствовало профессионализации исполнительства.

Ключевые слова: кобзарство, бандурное исполнение, фольклористика, профессионализм, бандурист-концертант.

Pavlenko Lesya, PhD student of Kyiv National University of Culture and Arts

Theoretical research and development of bandura playing in the XIX -early XX century

The purpose of the study is retrospective historical and theoretical scientific studies and of the bandura performance as such in the XIX – early XX century. The **methodology** consists in applying the general principle of objectivity of scientific, historical, logical, analytical and cultural methods for the analysis and systematization of theoretical generalizations about the bandura performance formation and determining socio-cultural and artistic prerequisites of the development of a new model of bandura-concert performer. **Scientific novelty** lies in the integrated consideration of theoretical principles and cultural phenomena of the development of bandura performance, which appears as an integral artistic and musical phenomenon in its development evolution in the XIX – early XX century. **Conclusions.** The research has found that early theoretical studies of bandura (Kobzar) performance were carried out within the folkloristic and ethnographic studies of Ukrainian folk culture. It has proved that under the influence of the creative elite and intellectuals the process of kobza and bandura performance entrance into the concert stage began. It further contributed to the professionalization of performance.

Keywords: kobzarstvo, bandura performance, folklore, professionalism, bandura performer.

Актуальність теми дослідження. Бандурне мистецтво в своїй історичній генезі розвитку постає як синкретичне та поліфункціональне явище, що сягає традицій кобзарського виконавства. Традиційному кобзарству були притаманні акумулятивні властивості щодо світогляду, звичаїв, традицій, моральних норм суспільства, що й зумовили його специфічну роль. В дослідженні процесу еволюції бандурного виконавства як автентичного музичного явища української культури надзвичайно важливим є вивчення періоду ХІХ – початку ХХ ст., позначеного актуалізацією наукового і мистецького інтересу до бандурного виконавства.

Мета роботи полягає в дослідженні історичної ретроспективи теоретичних наукових розвідок та власне самого бандурного виконавства в ХІХ – на початку ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Підвищений інтерес до кобзарської пісенно-музичної спадщини спостерігається в ХІХ ст. в річищі актуалізації фольклористичних та етнографічних досліджень народної культури українців. Значна частина українських дослідників-етнографів та фольклористів займалися збиранням та записами українських дум та історичних пісень: В. Ломиковський, П. Лукашевич, М. Максимович, І. Срезневський, М. Цертелєв. Починаючи з ХІХ ст., думи викликали значний інтерес фольклористів, літературознавців (М. Возняк, С. Єфремов, К. Гуслистий, К. Данилко, М. Калиниченко, А. Кінько, Б. Кирдан, Ф. Колесса, О. Королевич, С. Мишанич, Г. Нудьга, П. Павлій, М. Плісецький, Н. Костенко, С. Грица, М. Дмитренко); музикознавців (М. Лисенко); історіографів (К. Грушевська, І. Матяш); культурологів (О. Грабович); мовознавців (П. Житецький, М. Рильський, О. Назарук, Л. Рак, Г. Халимоненко, Т. Воробйова) [1, 122].

Дослідник етномузичного інструментарію М. Хай з позицій сьогодення досить критично оцінює перші дослідження кобзарсько-бандурної спадщини, називаючи їх «зафілологізованими й заполітизованими», в яких до «розгляду семантичної сутності й виконавської специфіки зазвичай не доходило». Лише з появою перших експедиційних досліджень дум П. Мартиновича, К. Грушевської, К. Квітки, їх слухових транскрипцій М. Лисенка та фонографічних записів на валки Ф. Колесси став можливим аналіз музики та текстів з точки зору композиції, інтонаційності, ритмової типології [17, 96].

Окремо слід сказати про внесок у дослідження народної музичної спадщини українських письменників. Магістральним концептом кобзарства та особи кобзаря-виконавця, що акумулює філософсько-світоглядні імперативи, пронизана творчість Т. Шевченка, оскільки саме образ кобзаря втілював його індивідуальне авторське бачення народу. Т. Шевченко візуально закарбував в культурі образ кобзаря не лише як мандрівного незрячого сліпця-музиканта, але, насамперед, як виразника волелюбних ідей козацтва – воїна-месника і поета-філософа [7, 145-146].

Досить ґрунтовні знання в галузі народної творчості мала Леся Українка. Як зазначає Ю. Бобечко, займаючись від 1890 р. збиранням та записом текстів і мелодій народних пісень, письменниця надавала перевагу науковому підходу до вивчення музичного фольклору [2, 144].

Так само, як і Г. Хоткевич, О. Бородай, О. Сластїон, Леся Українка усвідомлювала всю важливість збереження та донесення до нащадків творчої музичної спадщини кобзарів, що вбачала робити можливим за допомоги записування кобзарсько-лірницького репертуару. Разом зі своїм чоловіком, відомим дослідником К. Квіткою, в 1908 р. Леся Українка взяла участь в етнографічній експедиції на Полтавщину. Під час якої на фонографічний апарат було записано низку мелодій та дум у виконанні кобзарів. Також, перебуваючи в Ялті, подружжя зробило записи репертуару кобзаря Г. Гончаренка.

Перші технічно виконані записи українських дум та історичних пісень з'являються на початку ХІХ ст. – істориком і етнографом В. Ломиковським перші записи пісенних та думових зразків творів було здійснено майже через тридцять років після руйнації Запорізької Січі. В 1814 р. фольклорним збиральництвом займався М. Цертелєв, а в 1836 р. П. Лукашевичем було записано і видано збірник українських і галицьких пісень. У 1833 р. майбутній філолог-славїст І. Срезневський, вчителюючи в заможній родині на Катеринославщині, зробив записи дум та історичних пісень від кобзарів, які протягом наступних п'яти років публікував на сторінках «Запорожской старины» [13, 83].

Повноцінні занотовування текстів і мелодій дум належать класикові української музики М. Лисенкові. Це запис дум «Про Хведора Безродного» та «Про бідну вдову» від видатного кобзаря ХІХ ст. Остапа Вересая, дума «Хмельницький та Барабаш» від Павла Братиці. Найширше зібрання дум з науковими коментарями, підготовлене за зробленими на Придніпрянщині фонографічними записами на початку ХХ ст., було здійснене академіком Ф. Колессою.

Окреслюючи загальний стан зацікавленості й розвитку дослідження культурної та фольклористичної спадщини, Ф. Колесса звертав увагу на ключові моменти у формуванні нових наукових підходів. Зокрема, він констатував той факт, що в наприкінці ХІХ ст. відбувались активні пошуки методів вивчення фольклорної спадщини. Одним з головних і поширених на той час у фольклористиці став порівняльний метод, який набув застосування з приходом міграційної школи досліджень на зміну міфологічній. Прихильники міфологічної школи розглядали фольклор як середовище міфологічних уявлень людини про природу, оточуючий світ, релігійні почування і вірування. Згідно положень міфологічної школи мистецтво також перебувало в тісному зв'язку з релігією. Прогресивний крок щодо поєднання розвитку мистецтва з розвитком суспільства наукою було здійснено наприкінці ХІХ ст. Відтак постало розуміння того, що народна творчість еволюціонує складним шляхом від простих до більш складних форм, і в різних народів приблизно на однаковому ступені їх суспільного розвитку можуть з'являтися схожі за тематикою та образністю твори [10, 15].

М. Дмитренко в цілому підкреслював, що ХІХ століття стало епохою формування та найповнішою реалізацією різних наукових шкіл та фольклористики як наукової академічної дисципліни загалом [6, 5].

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. значно поштовхнулися дослідження слов'янського фольклору на основі зіставного методу. Сприяло цьому значне накопичення фольклорних музичних зразків в доробках дослідників М. Лисенка, Є. Ліньової, Ф. Бартоша, О.Кольберга, Ф. Кугача, Л. Яначека та ін. Важливу роль в цьому процесі також відіграло застосування фонографа, що прискорило музичний запис та сприяло аналізу мелодики і ритміки. В процесі порівняльних досліджень українська пісенність посіла значне місце в роботах закордонних фольклористів – Л. Куби, К. Мошинського, Б. Бартока, Й. Поммера.

Надзвичайне зацікавлення музичною спадщиною кобзарів (що інколи теж було даниною тогочасній моді) часто призводило до переродження автентичного бандурного співу та музики, що в подальшому призвело до поступового формування бандуриста як концертного виконавця. З точки зору професіоналізації виконавства це було кроком вперед, але, разом з тим, народне мистецтво поступово згасало. Так, відомий фольклорист К. Квітка щодо кобзарів застерігав про перетворення манери їх співу під впливом інтелігенції і концертної естради. Водночас К. Квітка вважав за необхідне при вивченні музичної спадщини кобзарів звернення саме до носія традиційної професійної культури – народного музиканта-інструменталіста, занурившись в притаманну їм естетику та уникати привнесення інших, чужих культурних традицій. З цією метою ним була розроблена спеціальна програма для роботи з народними співцями-музикантами [9]. Такий підхід К. Квітки був історично зумовлений розвитком соціологічних тенденцій у порівняльному музикознавстві першої третини ХХ ст., що особливо яскраво виявилось у працях К. Закса та А. Шеффнера [12, 219].

Аналізуючи загалом феномен професіоналізму щодо народного музичного виконавства, зокрема кобзарського, А. Габрук слушно зазначає, що у часи побутування музичної практики кобзарства професійна діяльність виконавця-кобзаря не виходила за рамки традиції, але водночас повинна була своїм рівнем відповідати певним естетичним вимогам суспільства. З огляду на це дослідник поняття професійності тлумачить як результат розвитку людської особистості та як продукт інституту цієї професії та самої якості професійності загалом [3, 16].

Варто зазначити, що професійність виконавця оцінювалася не лише за критерієм запам'ятовування великої кількості готового тексту, складеного раніше, але й мистецтвом його належного творчого відтворення. Найвищий ступінь професіоналізму полягав в мистецтві побудови «свого» твору, коли кобзар чергував безперервно один вірш за іншим один супроводжуючи спів грою на інструменті. Відтак слухачами таке виконання сприймалося в нерозривній пісенно-музичній єдності [3, 17].

Серед основних способів кобзарського виконавства (або музикування), що були поширеними в кінці ХІХ – на початку ХХ століття в Україні, побутувало кілька різновидів, які відрізнялися регіональними особливостями та школами того часу. Характеризуючи способи тогочасного бандурного (чи пак кобзарського) виконавства С. Людкевич підкреслював, що спосіб керування інструментом справді різний на території України. Недосконалою і дещо спрIMITизованою він вважав гру чернігівських кобзарів, де бандуру розвертали кантом резонатора до себе та, притримуючи однією рукою гриф, двома пальцями іншої грали. В кращу сторону дослідник відзначав спосіб гри харківських виконавців, які розташовували інструмент посередині, нижньою частиною посередині та грали обома руками. Як середньої якості була оцінена Людкевичем гра кобзарів Полтавщини, які ставили бандуру боком та грали поперемінно різною рукою, ставлячи бандуру боком, причім ліва рука лиш від часу до часу виручає другу» [11, 182].

Особливості бандурного виконавства, сформовані у ХІХ ст., згідно з територіальним розміщенням кобзарських цехів, зосередилися в основному у трьох тодішніх губерніях України – Полтавській, Чернігівській та Харківській. Саме ці територіальні осередки стали основоположниками виконавських традицій, характерних для певного регіону стосовно типу інструментального супроводу та манери вокального виконавства репертуару з перевагою конкретних жанрів.

Для представників Харківської кобзарської школи (І. Кучугура-Кучеренко, Г. Гончаренко, С. Пасюга та ін.) характерною ознакою була особлива увага до інструментального супроводу та своєрідність вокальних рецитатив, де переважали пісенні ознаки (наспівність висхідної мелодичної лінії з початковим квартовим ходом, рухами мелодії по звуках тризвука тощо), а також широке використання різноманітних технічних прийомів виконання.

Чернігівська школа кобзарської гри (П. Древиченко, Т. Пархоменко, А. Шут) в якості своїх особливостей мала домінування сольного співу над музичним супроводом. Для неї був характерним великий початковий розспів вигуку, що поступово переходив до заплачки, орнаментально рецитованої. Лінія мелодії була складною, проте інструментальний супровід був деякою мірою спрощений: в ньому

була присутня прозора фактура і одноманітне повторення обмеженої кількості акордів, що звучали в моменти кульмінації рецитування та в кінці уступів.

Представники Полтавської школи (О. Кальний, М. Кравченко) в мистецтві кобзарської гри поєднували здобутки як харківської, так і чернігівської школи. При виконанні рецитації застосовували прийом зосередження вокальної мелодійної лінії межах верхнього тетраорду (тетраордна будова діатоніки) та орнаментальних хроматизмів.

Усі ці регіональні кобзарські школи спільні риси, що обумовлювалися соціальними та перцептивно-психологічними умовами розвитку бандурного мистецтва та також особливостями сформованого репертуару, що містив, як ми вже підкреслювали, переважно духовні пісні та пісні побутового, сатиричного або комічного змісту, відтак думи виконуються лише на прохання більш підготовленої публіки.

Об'єктивні соціальні умови не сприяли подальшому функціонуванню кобзарських корпорацій. Негативне ставлення з боку імперської влади Росії, урбанізація культури, що робила неактуальним їхній репертуар, примушувала народних співців поступово пристосовуватися до нових адекватних вимог часу. Важливим чинником впливу та функціональної визначеності кобзарської виконавської традиції, що неоднозначно сприймався з точки зору наукової оцінки в розвитку даного явища, була взаємодія з колами інтелігенції, яка на хвилі загального піднесення зацікавленістю «старовини» й культурної спадщини, звернула свою увагу й на кобзарське мистецтво.

Досліджуючи дане питання під таким кутом зору, науковці зазначали, що в просторі кобзарської культурної традиції її основні постулати перехресчувалися з ідеями та творчими пошуками української інтелігенції [16, 80].

Щодо бандурного виконавства межі XIX – XX ст. в даному контексті слід зазначити, що творча еліта та інтелігенція значною мірою сприяли всебічному вивченню кобзарства та бандурного виконавства, його популяризації та виходу на концертну естраду, розширенню існуючого репертуару та виконавських можливостей інструменту. Загалом такі тенденції поклали початок не лише певному науковому осмисленню кобзарсько-бандурної творчості, але й призвели до поступового переходу музикантів на професійний шлях виконавства, зменшуючи присутність народно-інструментальної традиції та манеру гри. Аналізуючи з позицій сьогодення, можна резюмувати, що так на початку XX ст. в розвитку бандурного виконавства відбувся значний еволюційний стрибок, обумовлений об'єктивними законами розвитку культурно-мистецького середовища, при цьому відбулася значною мірою втрата певних автентичних ознак традиційного виконавства, але й спостерігалось набуття нових характеристик, які були спрямовані на взірці академічного виконання.

Водночас у контексті розглядуваного питання відомий етнограф С. Грица зазначила, що репрезентація як колективної, так й індивідуальної народної творчості в нових сценічних формах порушує її автентичність та генетичний зв'язок з народним культурним ядром [5, 147]. Дедалі більше поширювані тенденції до переформатування та вдосконалення народно-музичного виконавства та епічної практики, що помітно активізувалася на початку XX ст., призвели частково до втрати традиційного епічного нарративу. Відбулася трансформація особи виконавця-музиканта з початку його виходу на велику сцену. Насамперед йдеться про психологізм творчої налаштованості, адже повністю змінилася стратегія всього виступу: якщо раніше співець-кобзар був своєрідним медіатором, зануреним в епічну розповідь, спрямовуючи її зацікавленій аудиторії як особисто пережиті події, то тепер він виступав артистом, що просто репрезентує публіці зразок виконання твору, навіть майстерного. Головну роль у цьому процесі починають відігравати такі індивідуальні здібності музиканта-виконавця, як тембр голосу, його сила, а також певна акторська майстерність і музична віртуозність, рівень володіння інструментом. Перевага віддавалася вже не епічно-думовому рецитуванню, а співу, відтак постало питання професійного вдосконалення інструментального супроводу виступу. Отже, епічна розповідь заміщувалася свідомою «грою для публіки», в якій втілювалося сюжетне розгортання твору. Відтак замість акцентованої когнітивної функції епосу перевага надавалася його репрезентативній функції [4, 116].

Розглядаючи дані аспекти трансформування кобзарства з точки зору культурологічного підходу, О. Різник також акцентував увагу на його якісних видозмінах та виокремлював нові ознаки цього явища, що супроводжується появою принципово нового типу кобзаря-концертанта [15, 23].

Посилення концертності у музичному виконавстві на межі XIX – XX ст., що торкнулося також і бандурного виконавства, було наслідком наростаючих соціокультурних і політичних змін, зумовлених настанням доби модерну, що в музичному аспекті позначилося становленням національного стилю, базованого на плюралізмі та домінуванні фольклорних чинників.

Така якісна зміна у кобзарсько-бандурному виконавстві стає зрозумілою і цілком логічною у розгляді її у культурологічній динаміці початку XX ст., характерною специфікою якої є поява нових типів художнього самовираження.

Замкнена система епосу, без наявних об'єктивних причин для її розвитку, спонукала шукати виходу в «грі» (у прямому й переносному значенні) – культивуванні та вдосконаленні національного інструменту кобзи-бандури, що колись був супутником епічної нарації. Таким чином, виникло самостійне народне інструментальне виконавство, що поступово проникло у виконавство професійне, адже прагнуло самовдосконалення через розширення інструментального репертуару; ним зацікавилися професійні композитори [4, 117].

Загалом слід відзначити, що ХІХ ст. привнесло до бандурної традиції виконання романтичний напрям, для якого були характерні імпровізація та пошук нових засобів художньої музичної виразності. До репертуару включалися твори танцювального, романсового типу, а також побутового, інколи іншоетнічні. Також на той час найбільш поширеними жанрами були варіації та програмні п'єси на основі фольклорного матеріалу. В даному контексті Н. Морозевич наголошує, що етап «синкретизму» бандурного виконавства формувався на основі психології «гуртово-товариського спілкування», а подальший розвиток репертуарної фольклорної «еклектики» йшов вже в напрямку пошуків академічного розвитку бандури та відповідну зміну репертуару й стилю виконання [14, 9].

На зламі ХІХ-ХХ ст., із започаткуванням модернізму, на думку І. Зінків, у музичній культурі актуалізувалося питання нового культурного синтезу – цитатності, стилізації, колажності. Тогочасне ж українське музичне мистецтво являло собою доволі складне поєднання постромантичних і модерністичних тенденцій, на тлі яких і відбувалося формування якісно нової бандурної творчості, започаткованої Г. Хоткевичем [8, 337].

Потягом перших десятиліть ХХ ст. в Україні було започатковано та створено низку творчих самодіяльних ансамблів та капел, що згодом перетворилися на професійні організації. Однією з перших в 1925 р. в Полтаві було засновано капелу бандуристів під керівництвом педагога і диригента В. Кабачка та за сприяння і допомоги теоретика бандурного мистецтва Г. Хоткевича. 1935 р. Київська і Полтавська капели об'єдналися у зразкову капелу бандуристів України.

В умовах радянської заідеологізованості та тиску, починаючи з 1930-х рр., традиційне кобзарство постійно зазнає утисків та нищення. Навіть створення численних псевдокобзарських самодіяльних товариств не виключає репресивних заходів до кобзарів з боку влади. Цензурне вихолощення репертуару, що відбулося протягом цього періоду, спричинило не тільки смислову переоцінку ціннісних критеріїв кобзарського виконавства. Традиційні музичні та пісенні твори замінюються політизованими творами в стилі радянського агітпропу з головною ідеєю прославляння партії. Відтак розпадається і занепадає низка провідних професійних колективів, зокрема капели бандуристів у Харкові, Києві, Миргороді, Полтаві.

Наукова новизна роботи полягає в комплексному розгляді теоретичних засад та культурних явищ у розвитку бандурного виконавства, що постає як цілісне художньо-музичне явище під час еволюції свого розвитку в ХІХ – на початку ХХ ст.

Висновки. В результаті дослідження встановлено, що перші теоретичні дослідження бандурного (кобзарського) виконавства здійснювалися в межах фольклористичних та етнографічних досліджень народної культури українців; доведено, що під впливом творчої еліти та інтелігенції розпочався процес виходу кобзарства та бандурного виконавства на концертну естраду, що в подальшому сприяло професіоналізації виконавства. Попри деструктивні обставини розвитку, протягом першої половини ХХ ст. розпочинається доволі потужний процес зародження та формування професійної школи бандурного мистецтва та академічної традиції виконавства, що витісняла аматорську.

Література

1. Беценко Т. П. Феноменологічна природа словесно-образної організації українських народних дум / Беценко Т. П. // Лінгвістичні дослідження: зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – 2014. – Вип. 37. – С.122–29.
2. Бобечко О. Ю. Місце і роль мистецької діяльності Лесі Українки в розвитку бандурного мистецтва в Україні / Бобечко О. Ю. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2014. – Випуск 20 (т.2). – С.243–247.
3. Габрук А. До питання професіоналізму в українській кобзарсько-лірницькій традиції / Габрук А. // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2007. – Вип. 7. – С.15–21.
4. Грица С. Думи в синтезі слова, музики та виконавства // Українські народні думи. У 5 т. Т. 1. Думи раннього козацького періоду / [за заг. ред. М. К. Дмитренка, С. Й. Грици; відп. ред. Г. А. Скрипник]. – К.: ІМФЕ НАН України, 2009. – С.33–118.
5. Грица С. Фольклор у просторі та часі / Грица С. – Тернопіль: Астон, 2000. – 228 с.
6. Дмитренко М. К. Українська фольклористика другої половини ХІХ століття: методологічний дискурс: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.07 / М. К. Дмитренко; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2006. – 36 с.

7. Єременко О. В. Історичні і літературні параметри кобзарства як культурологічного феномена: Шевченкова інтерпретація / О.В.Єременко // Київ і кияни у соціокультурному просторі ХІХ—ХХІ століть: Шевченкознавчий дискурс (до 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка) : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 29 трав. 2014 р., м. Київ. – К., 2014. – С. 142–148.
8. Зінків І. Бандурна творчість Гната Хоткевича: між традицією і модернізмом / І. Зінків // Педагогічна освіта: теорія і практика. – 2012. – Вип. 12. – С. 337–342.
9. Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності й побуту. – К.: Друк. У. А. Н., 1924. – 114 с. / Квітка К. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://elib.nplu.org/view.html?id=188>.
10. Людкевич С. Відродження бандури / Людкевич С. // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – С.182–184.
11. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Колесса Ф. М. – К.: Наукова думка, 1969. – 598 с.
12. Мацієвська В. Розвиток ідей Климента Квітки у сучасній комплексно-апробаційній та когнитивній методиці дослідження інструментальної музичної традиції / Мацієвська В. // Проблеми етномузикології. – 2014. – Вип. 9. – С. 218–225.
13. Мороз В. С. Д. І. Яворницький і кобзарі / Мороз В. С. // Наддніпрянська Україна: історичні процеси, події, постаті. – 2010. – Вип. 8. – С.82–89.
14. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Н. В. Морозевич; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2003. – 16 с.
15. Різник О. Кобзарське мистецтво у світі культурологічної прогностики /Різник О. // Матеріали наук. практик. конференції «Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток». – К., 1994. – С. 21–23.
16. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія /Ржевська М. – К.: Автограф, 2005. – 325 с.
17. Хай М. Й. Феномен кобзарства в літературній творчості Тараса Шевченка. Етноорганіфонічний контекст / Хай М. Й. // Слов'янський світ: зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2013. – Вип. 11. – С. 94–114.

References

1. Betsenko, T. (2011). Nature improvisational creation doom folk texts (linguistic aspects). *Narodna tvorchist' ta etnolohiya*, 6, 13–22 [in Ukrainian].
2. Bobechko, O.Y. (2014). Place and role of art in the development of Lesya Ukrainian bandura art in Ukraine. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*, 20, 243–247 [in Ukrainian].
3. Habruk, A. (2007). Question of professionalism in the Ukrainian tradition kobza-lirnytskyi. *Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi*, 7, 15–21 [in Ukrainian].
4. Hrytsa, S. (2009) Thinking in the synthesis of words, music and performance. *Ukrainian folk ballads*. In 5 t. T1. *Thinking young Cossack period*, (pp. C.33–118). К.: ІМФЕ НАН Украйны [in Ukrainian].
5. Hrytsa, S. (2000). *Folklore in space and time*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
6. Dmitrenko, M.K. (2006). *Ukrainian folklore second half of the nineteenth century: the methodological discourse*. Extended abstract of candidate's thesis. К. [in Ukrainian].
7. Eremenko, O. (2014) *Historical and literary settings kobza a cultural phenomenon: Shevchenko interpretation*. Kyiv i kyiany u sotsiokul'turnomu prostori KhIKh—KhKhI stolit': Shevchenkoznavchyy dyskurs (do 200-richchya vid dnya narodzhennya Tarasa Shevchenka) : mater. Vseukr. nauk.-prakt. konf., 29 trav. 2014 r., m. Kyiv, (pp. 142–148). Kyiv [in Ukrainian].
8. Zinkiv, I. (2012). *Bandura work Gnat Khotkevych: between tradition and modernity*. *Pedahohichna osvita: teoriya i praktyka*, 12, 337–342 [in Ukrainian].
9. Kvitka, K. (1924). *Professional singers and folk musicians in Ukraine: The experiment for their work and life*. К.: Друк. У. А. Н. Retrieved from <http://elib.nplu.org/view.html?id=188>. [in Ukrainian].
10. Lyudkevych, S. (2000). *Doslidzhennya, statti, retsenziyi, vystupy*, 2, 182–184. L'viv: Dyvosvit [in Ukrainian].
11. Kolessa, F. (1969). *Melodies of Ukrainian folk thoughts*. К.: Naukova dumka [in Ukrainian].
12. Matsiyevska, W. (2014). *Clement development ideas Flowers in modern complex-aprobation and cognitive research methods of instrumental musical tradition*. *Problemy etnomuzykoloohiyi*, 9, 218–225 [in Ukrainian].
13. Moroz, V.S. (2010). *D.I. Yavornytsky and minstrels*. *Naddnipyrians'ka Ukrayina: istorychni protsesy, podiyi, postati*, 8, 82–89 [in Ukrainian].
14. Morozovich, N.V. (2010). *Bandura art as a cultural heritage of our time: Extended abstract of candidate's thesis*. Odesa [in Ukrainian].
15. Riznik, O. (1994) *Cossack art world cultural prognostics*. *Materialy nauk. prakt. konferentsiyi «Kobzars'ko-lirnyts'ki tradytsiyi ta yikh suchasnyy rozvytok*, (pp. 21–23) [in Ukrainian].
16. Rzhavska, M. (2005). *At the turn times. Music Dnieper Ukraine in the first third of the XX century in the socio-cultural context of the era*. К.: Avtohrاف [in Ukrainian].
17. Khay, M. J. (2013) *Kobza phenomenon in the literary works of Taras Shevchenko*. *Etnoorhanofonichnyy kontekst*. *Slov'yans'kyu svit: zb. nauk. pr.*, 11, 94-114. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рыл's'koho НАН Украйны [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.08.2016 р.