

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НІЖИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИКОЛИ
ГОГОЛЯ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

КЛАПЧУК ВАЛЕРІЯ МИКОЛАЇВНА

УДК 94:780.614.13:008](477)"17/20"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ СЕРЕДИНИ XVIII – ПОЧАТКУ
XXI СТ.: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР

Галузь знань 03 Гуманітарні науки

Спеціальність 032 Історія та археологія

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Клапчук В. М.

Науковий керівник –
Луняк Євген Миколайович,
доктор історичних наук, доцент

АНОТАЦІЯ

Кланчук В. М. Бандурне мистецтво України середини XVIII – початку XXI ст.: соціокультурний вимір. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 – Історія та археологія. Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ніжин, 2024.

Історія культури вважається одним з актуальних напрямків дослідження сучасної історичної науки. Використання методів та підходів дозволяє пізнати аспекти людської діяльності так чи інакше пов'язані з культурою.

Одне з базових явищ української музичної культури є бандурне мистецтво. З XVI ст. кобза та бандура стають частиною мистецького життя козаків. Виконавці на цих інструментах є хранителями, вісниками історичних подій та виступають праобразом сучасної преси. У XVII–XVIII ст. бандура входить до аристократичного життя, проникає в коло українських гетьманів. Кобза більш поширена серед сільського населення, а бандура – у містах. У другій половині XVIII ст. кобза та бандура обладнуються приструнками, що удосконалює музичний інструментарій. З цього часу кобза та бандура розвиваються різними шляхами. Якщо поступово занепадає мистецтво старців, то мистецтво бандуристів активно розвивається. У другій половині XX ст. традиційна мистецька ланка вийшла на академічний рівень, що визначило сучасний розвиток бандурного мистецтва.

Хронологічні межі дослідження охоплюють історію бандурного мистецтва з середини XVIII – початку XXI ст. Нижня межа роботи пов'язана з появою приструнків на бандурі та остаточним розмежуванням бандурного та кобзарського мистецтва. Верхня – із розквітом бандурного мистецтва не тільки в межах країни, але й за кордоном.

Теоретико-методологічні засади історії культури для дослідження бандурного мистецтва доповнено міждисциплінарними та спеціально-історичними методами.

Наукова новизна дослідження полягає у вивченні бандурного мистецтва протягом обраного хронологічного періоду. На основі цього в ході роботи одержано результати: уперше систематизовано історіографічну розробку теми дослідження; висвітлено на основі окремих прикладів створення і розвиток капел бандуристів у ХХ – на поч. ХХІ ст.; уперше досліджено історичну географію бандурних осередків; уперше проаналізовано та систематизовано періодизацію розвитку бандурного мистецтва в Україні; визначено перспективи розвитку бандурного мистецтва в контексті вітчизняного та зарубіжного досвіду.

Практичне значення дисертаційного дослідження полягає в можливості використання матеріалів під час проведення наукових розвідок із історіографії, історії України, краєзнавства, мистецтвознавства, музикознавства, культурології та при створенні відповідних узагальнюючих праць.

У першому розділі було виділено основні етапи і узагальнено наявну історіографію, систематизовано джерельну базу і виокремлено методологічні засади дослідження проблеми бандурного мистецтва.

У другому розділі представлені історичні та соціокультурні аспекти бандурного мистецтва, проаналізовано еволюцію бандури і кобзи ХVІ – ХVІІІ ст.; наведено періодизацію розвитку бандурного мистецтва; досліджено історичну географію бандурних осередків; уточнено створення та розвиток українських капел бандуристів у ХХ – на початку ХХІ ст.; наведено жанри та форми бандурного виконавства як важливі складові бандурного мистецтва. Серед визначних представників бандурного мистецтва було розглянуто персоналії тих, хто досяг певних висот у виконавській кар'єрі, зробив внесок у розвиток освіти та культури: В. Герасименко – бандурист, викладач, композитор, майстер-винахідник, творець бандури «Львів'янка», фундатор академічного бандурного виконавства Львівщини; А. Грицай – бандурист, викладач, композитор, фундатор академічного бандурного виконавства на Рівненщині; В. Ємець – бандурист, майстер, історик; Г. Ільченко – бандурист,

представник династії виконавців Харківщини; М. Теліга – бандурист, громадський діяч, представник бандурного мистецтва Кубані; Г. Хоткевич – бандурист, історик, мистецтвознавець, винахідник, композитор, автор методичного матеріалу.

Бандура – це унікальний та окремий від кобзи лютнеподібний інструмент, який має свою генезу, морфологію та характерний спосіб гри. У грі на цьому інструменті застосовується метод щипка.

У роботі запропонована періодизація розвитку бандурного мистецтва у контексті соціокультурного життя України під час різних політичних режимів (Речі Посполитої, Російської імперії, радянського режиму). Виражено причини появи, побутування бандури та досліджено історичний розвиток інструменту.

Діяльність визначних бандурних діячів дозволила виокремити такі бандурні осередки – Волинь, Галичина, Харківщина, Чернігівщина, Кубань. Кожен регіон вирізняється своїми особливостями гри на інструменті, репертуаром, манерою виконавства та культурним взаємопроникненням.

З-поміж численних бандурних колективів для дослідження були обрані дві капели: капела бандуристів ім. Т. Шевченка та Національна заслужена капела бандуристів України імені Георгія Майбороди. На прикладі цих колективів прослідковуємо вплив історичних подій на їх розвиток. Незважаючи на складні воєнні та повоєнні часи, учасники капели змогли зберегти та примножити культурні традиції у бандурному виконавстві та продемонструвати унікальний український репертуар зарубіжній публіці.

Сольне виконавство займає першість серед форм бандурного мистецтва, як найбільш популярне. Серед ансамблевих форм поширеними вирізняються малі форми – дуети та тріо бандуристів, та великі – капели та ансамблі бандуристів. Як солісту, так і учаснику колективу необхідно виразно демонструвати інструментально-виконавську або вокальну майстерність, презентувати мистецтво співу та гри, інтерпретувати музичний матеріал.

У третьому розділі досліджено сучасні тенденції розвитку бандурного мистецтва. Актуалізовано академічний розвиток бандурного мистецтва шляхом аналізу діяльності визначних діячів другої половини ХХ ст., розвитку мережі освітньо-мистецьких закладів, удосконалення музичного інструментарію. Головною подією в зміні морфології бандури став механізм переключення тональностей, що дозволив урізноманітнити оригінальний репертуар бандуриста.

Визначено перспективність розвитку бандурного мистецтва в контексті вітчизняного та зарубіжного досвіду. В Україні важливо надати державну підтримку у закупівлі нових інструментів та вдосконаленні вже існуючих. Також необхідно проводити різноманітні мистецькі імпрези для зацікавлення молодого покоління бандурою. Виконавці мають всі можливості для гідного представлення українського музичного інструмента за кордоном та його популяризації.

Досліджено роль бандурного мистецтва в представництві фестивально-конкурсного руху України та за кордоном. Кожен фестиваль або конкурс зберігає, примножує та продукує бандурне виконавство серед українських цінностей.

Отже, бандурне мистецтво здійснило чималий внесок в соціокультурну історію України.

Ключові слова: музичне мистецтво, бандурне мистецтво, кобзарське мистецтво, музичні інструменти, бандурні осередки, капела, думи, кобзарі, бандуристи, історіографія, фестивалі, конкурси, козацтво, соціокультурний простір, історія культури, музична культура, багатогалузева система.

SUMMARY

Klapchuk V. M. Bandura art of Ukraine of the middle of the 18th – beginning of the 21st century: socio-cultural dimension. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy, specialty 032 – History and archaeology. Nizhyn Mykola Gogol State University. Nizhyn, 2024.

History of culture is considered to be one of the relevant areas of research in modern historical science. The use of methods and approaches allows you to learn about aspects of human activity that are somehow related to culture.

One of the basic phenomena of Ukrainian musical culture is bandura art. From the 16th century kobza and bandura become part of the artistic life of the Cossacks. Performers on these instruments are custodians, harbingers of historical events and are the archetypes of the modern press. In the 17th–18th centuries bandura enters the aristocratic life, enters the circle of Ukrainian hetmans. Kobza is more common among the rural population, and bandura in cities. In the second half of the 18th century kobza and bandura are equipped with strings, which improves musical instruments. Since then, kobza and bandura have developed in different ways. If the art of elders gradually declines, the art of bandurists is actively developing. In the second half of the 20th century the traditional artistic link reaches the academic level, which determined the modern development of bandura art.

The chronological boundaries of the study cover the history of bandura art from the middle of the 18th to the beginning of the 21st century. The lower limit of the work is associated with the appearance strings of the bandura and the final separation of bandura and kobzar art. The upper limit is with the flourishing of bandura art not only within the country, but also abroad.

The theoretical and methodological foundations of cultural history for the study of bandura art are complemented by interdisciplinary and special-historical methods.

The scientific novelty of the study consists in the study of bandura art during the selected chronological period. Based on this, the results were obtained in the course of the work: for the first time, the historiographical development of the research topic was systematized; highlighted on the basis of individual examples of the creation and development of bandurists bands in the 20th century – at the beginning of 21st century; the historical geography of Bandur settlements was

investigated for the first time; the periodization of the development of bandura art in Ukraine was analyzed and systematized for the first time; the prospects for the development of bandura art in the context of domestic and foreign experience are determined.

The practical significance of the dissertation research will arise in the possibility of using the materials during scientific research in historiography, history of Ukraine, local history, art history, musicology, cultural studies, and in the creation of relevant summarizing works.

In the first chapter, the main stages were given and the available historiography was summarized, the source base was systematized, and the methodological institutions of researching the problems of bandur art were singled out.

The second chapter presents the historical and socio-cultural aspects of the development of bandura art from the 16th century to the beginning 21th century, the evolution of bandura and kobza of the 16th - 18th centuries was analyzed; the periodization of the development of bandura art is given; the historical geography of bandur settlements was traced; the creation and development of Ukrainian bands of bandurists in the 20th century – at the beginning of 21th century; the genres and forms of bandura performance are given as important components of bandura art. Among the prominent representatives of bandura art, the personalities of those who reached certain heights in their performing careers and contributed to the development of education and culture were considered: V. Gerasimenko – bandura player, teacher, composer, master inventor, creator of bandura «Lvivianka», founder of the academic bandur performance of Lviv Oblast; A. Hrytsai – bandurist, teacher, composer, founder of the academic bandur performance in the Rivne region; V. Yemets – bandurist, craftsman, historian; G. Ilchenko – bandurist, representative of the Kharkiv Oblast dynasty of performers; M. Teliga is a bandurist, public figure, representative of Kuban bandur art; G. Hotkevich is a bandur player, historian, art critic, inventor, composer, author of methodical material.

The bandura is a unique and separate lute-like instrument from the kobza, which has its own genesis, morphology and characteristic way of playing. This instrument is played using the pinch method.

The paper proposes a periodization of the development of bandura art in the context of the socio-cultural life of Ukraine during different political regimes (Commonwealth, Russian Empire, Soviet regime). The reasons for the appearance and existence of the bandura are expressed, and the historical development of the instrument is traced.

The activities of prominent bandura figures made it possible to single out bandura cells: Volyn, Halychyna, Kharkiv region, Chernigiv region, Kuban. Each region is distinguished by its own characteristics of playing the instrument, repertoire, manner of performance and cultural interpenetration.

Two chapels were chosen from among the numerous bandur ensembles for research: The Bandurists' chapel named after T. Shevchenko and the National Honored Bandurist Chapel of Ukraine named after Heorhiy Maiboroda. Using the example of these collectives, we trace the influence of historical events on their development. Despite the difficult war and post-war times, the members of the band were able to preserve and multiply cultural traditions in bandura performance and demonstrate the unique Ukrainian repertoire to a foreign audience.

Solo performance ranks first among the forms of bandura art, as the most popular. Among the ensemble forms, small forms – duets and trios of bandurists, and large ones - bands and ensembles of bandurists stand out. Both a soloist and a member of a collective must clearly demonstrate instrumental and performing or vocal skills, build the art of singing and playing, and interpret musical material.

The third chapter examines modern trends in the development of bandura art. The academic development of bandura art is updated through the analysis of the activities of prominent figures of the second half of the 20th century, the development of a network of educational and artistic institutions, and the improvement of musical instruments. The main event in the change of bandura

morphology was the mechanism of tonality switching, which made it possible to diversify the bandura player's original repertoire.

The perspective of the development of bandura art in the context of domestic and foreign experience is determined. In Ukraine, it is important to provide state support for the purchase of new tools and the improvement of existing ones. It is also necessary to hold various artistic events to interest the younger generation in bandura. The performers have all the opportunities for a decent presentation of the Ukrainian musical instrument abroad and its popularization.

The role of bandura art in the representation of the festival-competition movement in Ukraine and abroad is studied. Each festival or competition preserves, multiplies and produces bandura performance among Ukrainian values.

Thus, bandura art made a significant contribution to the socio-cultural history of Ukraine.

Keywords: musical art, bandura art, kobzar art, musical instruments, bandura centers, chapel, dums, kobzars, bandurists, historiography, festivals, competitions, Cossacks, socio-cultural space, cultural history, multi-branch system.

СПИСОК ПРАЦЬ В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у наукових фахових виданнях України

1. Клапчук В. Розвиток бандурного мистецтва в XVI–XVIII століттях. *Сіверянський літопис*. 2021. № 5 (161). С. 5-10.
2. Клапчук В. Кобза та бандура в Україні: регіональні аспекти. *Література та культура Полісся* / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. 2022. Вип. 107. Серія «Філологічні науки». № 21. С. 177-189.
3. Клапчук В. Кобзарство та бандурництво в Україні у вітчизняній історіографії другої половини XIX – початку XX ст. *Історія науки і біографістика*. 2023. Вип. 4. С. 229-247.
4. Клапчук В. Історичні шляхи розвитку кобзи та бандури: регіональні аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. 71. Том 2. С. 10-14.

Публікація у колективній монографії

5. Клапчук В. Особливості розвитку кобзарства та бандурництва в козацьку добу. Ad notam: Колективна монографія пам'яті Володимира Кривошеї (1958 – 2015). Київ: Вид. «КНТ». 2023. С. 160-169.

Публікації які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Клапчук В. Розвиток бандурного мистецтва у XVI–XVIII ст. *Батуринська старовина*. 2023. Вип. 9 (13). С. 54-58.
7. Клапчук В. Розвиток кобзи та бандури в Україні: історичний аспект. *Молодь і сучасні тренди наукової думки: збірник тез доповідей Всеукраїнської мультидисциплінарної науково-практичної інтернет-конференції, 01 березня 2023 року* / упоряд. Н. О. Івахно. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. 2023. С. 42-46.
8. Клапчук В. Вплив бандурного та кобзарського мистецтва на розвиток музичної культури України козацької доби. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наукових праць*. 2023. Випуск 32. С. 20-27.

Публікація у науково-популярному часописі

9. Клапчук В. Тріо «Львів'янки» та його внесок у розвиток і популяризацію української музичної культури. *Науково-популярний часопис для вчителів України та діаспори «Наш український дім»*. 2021. № 2. С. 68-73.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	18
1.1. Історіографія проблеми розвитку бандурного мистецтва.....	18
1.2. Джерельна база дослідження.....	54
1.3. Методологія дослідження.....	60
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА.....	65
2.1. Еволюція бандури та кобзи XVI – XVIII ст.....	65
2.2. Періодизація розвитку бандурного мистецтва в Україні.....	85
2.3. Історична географія бандурних осередків.	109
2.4. Створення та розвиток українських капел бандуристів у XX – на початку XXI ст.	135
2.5. Жанри та форми бандурного виконавства як важливі складові бандурного мистецтва.....	147
РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА.....	162
3.1. Академічний розвиток бандурного мистецтва.....	162
3.2. Перспективи розвитку бандурного мистецтва в контексті вітчизняного та зарубіжного досвіду.....	185
3.3. Роль бандурного мистецтва в представництві фестивально-конкурсного руху України та за кордоном.....	197
ВИСНОВКИ.....	212
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	218
ДОДАТКИ.....	267

ВСТУП

Актуальність дослідження. Однією з провідних тенденцій сучасності стало дослідження історії культури, як галузі історичної науки. Наукові пошуки навколо цієї тематики залучають комплекс підходів і методів, осмислюють предметне поле розвитку у міждисциплінарному контексті, взаємодії різних сфер суспільства, так чи інакше пов'язаних з культурою, яка є багатогалузевою системою. Бандурне мистецтво – це унікальне та самобутнє явище української культури, яке за час свого історичного розвитку пройшло через етапи становлення, розвитку, занепаду та відродження. У період раннього Нового часу традиційне музикування входить до козацького та гетьманського побуту, кобзарі та бандуристи сприймаються як вісники історичних подій, праобраз сучасної преси. В Новий час виконавці на традиційних музичних інструментах високо цінуються серед польської шляхти та при російському дворі. В Новітній час бандуристи асоціюються з продовжувачами минулих традицій, уособлюють творців сучасної виконавської майстерності та є візитівкою української музичної культури.

До кінця ХІХ ст. виконавець, тримаючи в руках як бандуру, так і кобзу, однаково міг називатися кобзарем. Це наслідок того, що після потрапляння бандури на українські землі вона почала змішуватися з кобзою, яка на той час вже побутувала. Так відбулося змішення понять «кобза» та «бандура». А оскільки і деякі бандуристи вели мандрівний спосіб виконавства, то їх за старою пам'яттю теж називали кобзарями.

Наразі маємо дослідження кобзарського та бандурного мистецтва (регіональний розвиток, сучасна виконавська практика, історичний аналіз тощо) [194; 151; 169; 502; 351; 297 та ін.]. Дані наукові розвідки розкривають бандурне мистецтво як самодостатнє явище української культурної традиції, яке надалі потребує детального вивчення.

Незважаючи на різні стадії, ця традиційна мистецька ланка залишається візитівкою української нації не тільки в межах країни, але й за кордоном.

Отже, саме бандурне мистецтво виконує роль явища, що зберігає, продукує й транслює як суспільні, так і національні цінності.

Актуальність дослідження полягає в тому, що зроблено спробу комплексно висвітлити розвиток бандурного мистецтва України середини XVIII – початку XXI ст. в соціокультурному вимірі. Очевидним є те, що проаналізувавши праці науковців зазначена проблема є недостатньо вивчена в історії України, що зумовило вибір теми дисертації. Нині в історичній науці відсутні цілісні наукові доробки, присвячені бандурному мистецтву зазначеного періоду в контексті соціокультурного виміру.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі історії України кафедри історії України Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя відповідно до плану науково-дослідної теми «Регіональна історія України: соціокультурний дискурс» (протокол № 8 від 02.01.2020 р.).

Об'єктом дослідження є особливості бандурного мистецтва України середини XVIII – початку XXI ст. у соціокультурному просторі.

Предметом дослідження є еволюція бандурного мистецтва, вплив на нього історико-культурних процесів, що позначилося на різновидах музичних інструментів, їх виконавських можливостях, способах гри та творчості виконавців.

Мета дослідження полягає у дослідженні бандурного мистецтва України середини XVIII – на початку XXI ст. у соціокультурному контексті як традиційної мистецької ланки, яка була частиною культурного та суспільного життя України.

Зазначена мета передбачає вирішення наступних **завдань:**

- проаналізувати стан історіографічної розробки теми, визначити специфіку та дослідити джерельну базу, вибрати методологічні підходи для вивчення бандурного мистецтва;
- висвітлити еволюцію бандури та кобзи XVI – XVIII ст.;

- сформулювати періодизацію розвитку бандурного мистецтва в Україні;
- простежити історичну географію бандурних осередків;
- розкрити створення та розвиток українських капел бандуристів у ХХ – на початку ХХІ ст.;
- дослідити жанри та форми бандурного виконавства як важливі складові бандурного мистецтва;
- простежити академічний розвиток бандурного мистецтва;
- проаналізувати перспективи розвитку бандурного мистецтва в контексті вітчизняного та зарубіжного досвіду;
- визначити роль бандурного мистецтва в представництві фестивально-конкурсного руху України та за кордоном.

Хронологічні межі дослідження охоплюють історію бандурного мистецтва з середини ХVІІІ – початку ХХІ ст. Нижня межа роботи пов'язана з появою приструнків на бандурі та остаточним розмежуванням бандурного та кобзарського мистецтва. Верхня – із розквітом бандурного мистецтва не тільки в межах країни, але й за кордоном.

Географічні межі дослідження охоплюють територію України в нинішніх її адміністративних межах, а також тих українських земель що наразі входять до складу Польщі та Російської Федерації (Холмщина, Підляшшя та Кубань). Ці межі були визначені діяльністю бандуристів та кобзарів. На території Холмщини та Підляшшя виконавці наймалися музикантами до панського двору. Випускники Глухівської співацької школи, окремі професіонали-виконавці залучалися до петербурзького двору, що також вплинуло на визначення географічних меж. Наприкінці ХІХ століття запорозькі козаки переміщуються на Кубань та поширюють там бандурне виконавство. У дослідженні розглядаємо регіональний аспект, виділяємо формування бандурних шкіл у різних регіонах.

Наукова новизна дослідження полягає у вивченні бандурного мистецтва України протягом обраного хронологічного періоду в соціокультурному вимірі. На основі цього в ході роботи одержано результати:

- уперше систематизовано історіографічну розробку теми дослідження;
- запропонований авторський підхід щодо періодизації розвитку бандурного мистецтва в Україні;
- висвітлено на основі окремих прикладів створення та розвиток капел бандуристів у ХХ – на початку ХХІ ст.;
- здійснено спробу дослідження історичної географії бандурних осередків;
- визначено перспективи розвитку бандурного мистецтва в контексті вітчизняного та зарубіжного досвіду.

Практичне значення дисертаційного дослідження полягає в можливості використання матеріалів під час проведення наукових розвідок із історіографії, історії України, краєзнавства, мистецтвознавства, музикознавства, культурології та під час створення відповідних узагальнюючих праць.

Особистий внесок здобувача. Наукові положення, висновки та пропозиції у дисертації сформульовані здобувачем та є його науковим доробком. Дисертаційна робота є самостійним дослідженням, яка містить авторське бачення та вирішення поставленого наукового завдання.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації відображені у доповідях та повідомленнях, зроблених на всеукраїнських і міжнародних наукових та науково-практичних конференціях, а саме: Всеукраїнська конференція «Жінка в боротьбі за Україну», приурочена до 100-річчя від дня народження активної учасниці дисидентського руху Лесі Коцюби (м. Ніжин, 18 березня 2021 р.); Конференція молодих науковців (м. Ніжин, 13–22 травня 2021 р.); XVII Батуринські читання (м. Батурин, 10–11 червня 2021 р.); Міжнародна конференція «Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні» (м. Ніжин, м. Конотоп, 15–17 вересня 2021 р.); Всеукраїнська

мультидисциплінарна науково-практична інтернет-конференція «Молодь і сучасні тренди наукових досліджень» (м. Ніжин, 1 березня 2023 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Четверті козацькі читання пам'яті Володимира Кривошеї» (м. Київ, 7 червня 2023 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «375-річчя Ніжинського полку Війська Запорозького» (м. Ніжин, 8–9 червня 2023 р.), II Всеукраїнська інтернет-конференція «Глухівські історико-філософські читання» (м. Глухів, 17 квітня 2024 р.).

Публікації. Результати дослідження висвітлені у 9 публікаціях: 4 з них у фахових виданнях України, 1 – у колективній монографії, 3 – у збірниках наукових праць та матеріалів конференцій, 1 – у науково-популярному часописі.

Структура роботи складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та літератури (532 позиції), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 317 сторінок, з них основна частина – 216 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми розвитку бандурного мистецтва

Бандурне мистецтво залишається одним із важливих питань історії нашої країни. Від побутування цієї мистецької ланки залежав соціально-культурний, національно-духовний, громадянський розвиток України. Дослідження бандурного мистецтва України середини XVIII – початку XXI ст. має на меті аналіз низки наукової літератури задля повного розуміння поставленої проблеми. Наукові джерела охоплюють праці вітчизняних та зарубіжних авторів, у яких розкриваються різні аспекти бандурного мистецтва.

Сьогодні представлено помітним розвитком бандурного мистецтва в Україні. Посідаючи вагоме місце в структурі історичної науки, пізнання культури має важливе значення для реконструкції загальнонаціональної історії. Бандурне мистецтво України середини XVIII – початку XXI ст. розкривається через вплив історичних подій на суспільні інтереси, соціокультурні процеси. Відомий історик М. Грушевський наголошує, що Україна пройшла через етапи гноблення та насадження іншими державами (Польща, Литва, Росія) на власні землі своїх політичних, суспільних, культурних поглядів [182, с. 3–4; 183].

Протягом останніх років українські науковці в дослідженнях бандурного мистецтва та під час вивчення соціокультурних процесів в історії України звертаються до аналізу історії культури. На думку українських мистецтвознавців В. Боканя та Л. Польового, «національна культура для українського народу це історичне відкриття, яке являє собою самодостатню структуру і визначає відповідну роль, місце і значення в історичному контексті» [150, с. 3]. Так, вітчизняні науковці Е. Кучменко та Б. Кучменко визначають, що «культура людства багата і багатогранна. Вона виникла на

стародавніх стадіях розвитку суспільства і нерозривно пов'язана з його історією /.../ Тому головне завдання культури — постійно сприяти духовному розвитку людини, усебічному розкриттю її талантів, здібностей /.../ Можна сказати, що людина — критерій культури...» [282, с. 19]

Дослідженням бандурного мистецтва в Україні займаються І. Зінків [237], В. Дутчак [201], Т. Слюсаренко [411], Л. Черкаський [484], Л. Мандзюк [309; 310], О. Бобечко [146; 148], Д. Губ'як [184], О. Ваврик [155], О. Герасименко [170; 171] та ін. Їхні праці стали основою теоретико-методологічних досліджень розвитку бандурного мистецтва в Україні.

Помітну роль в історії України відіграє бандурне мистецтво як частина різнобічної музичної культури. Однак, попри детальне висвітлення в низці наукових досліджень, бандурне мистецтво як частина соціокультурної історії не було комплексно проаналізоване в межах вибраного хронологічного проміжку.

У даному підрозділі виокремлено основні етапи, узагальнено наявну історіографічну базу дослідження проблематики.

Історіографію досліджень розвитку бандурного мистецтва умовно можна поділити на три етапи. Перший – «імперський» (хронологічно до 1917 р.), другий – «радянський» (1917 р. – 1991 р.), третій – «сучасний» (з 1991 р. до сьогодення).

За «імперського» етапу в полі зору дослідників були постаті кобзарів, бандуристів та лірників, особливості їхнього побуту, музичні інструменти, освітній простір, різноманіття репертуару. Публікації характеризуються джерелознавчим характером, описовістю, фактографічністю. Варто зауважити, що автори були їхніми сучасниками і часто особисто чи заочно знайомими.

За доби козаччини активно розвивалися мистецькі тенденції через професіоналізацію творчості музикантів. Саме в цей період в Україні значного поширення та популярності набуває інструментальна музика. За приклад можемо взяти Чернігівщину.

Першим вітчизняним науковцем, який зробив всебічне дослідження музичного інструментарію українців, зокрема кобзи і бандури, був М. Лисенко. Відкрив свої наукові розвідки працею «Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» (1873) [293]. Використовуючи репертуар О. Вересая як підґрунтя для досліджуваного матеріалу, М. Лисенко звертає увагу на його кобзу, її будову та стрій. У «Характеристиці...» автор спробував комплексним методом досягнути кобзарське мистецтво як унікальне явище світової музичної культури в тріаді його основних компонентів – музичного інструментарію (кобза-бандура), виконавця (кобзаря) та його репертуару.

У праці «Народні музичні інструменти на Україні» (1893) М. Лисенко більш детально описав кобзу О. Вересая, будову інструмента та зображення [292].

Далі вивченням кобзи і бандури займався видатний етнограф Ф. Колесса. Дослідник прив'язує походження кобзи-бандури до розвитку українських народних дум та музичної культури епохи Київської Русі. У роботі «Мелодії українських народних дум» (1969) [270] в окремому розділі аналізується музичний інструментарій (кобза-бандура й ліра). Погоджуючись з М. Лисенком та О. Фамінциним, Ф. Колесса відзначає про синонімічність назв одного й того ж самого інструменту. Також автор вказує про східне походження кобзи.

Розбираючи будову бандури, Ф. Колесса помічає зміну її форми в побутуванні в Україні та підсилення звучання шляхом додаткових струн на корпусі – т. зв. «приструнків» [270], появу яких, за О. Фамінциним, він датує другою половиною XVIII ст. Техніку гри вчений не досліджує, проте зупиняється на аналізі строїв бандур, зокрема інструмента Михайла Кравченка.

Зокрема, в фундаментальному дослідженні О. Фамінцина «Домра і схожі на неї інструменти: балалайка, кобза, бандура, торбан, гітара» (1891 р.) доводиться, що інструменти, які є національною гордістю українського та

інших народів світу, є запозиченими. Автор стверджує, що кобза була запозичена у народів Сходу, а бандура в англійців і що вона в Україні «витіснила і замістила собою /.../ древню кобзу, успадкувавши від останньої її ім'я» [452, с. 36]. З ним погоджуються М. Сумцов та Д. Яворницький, які зазначають, що слово «кобза» знайоме різним турко-татарським народам, угорцям [434, с. 634; 501, с. 96].

Описуючи творчість кобзарів за доби козаччини, Д. Яворницький коментує, що запорізька кобза – це складний інструмент, який має виняткову будову та містить 12 струн (6 струн та 6 приструнків) [501, с. 96]. Зважаючи на те, що кобза та бандура відігравали визначну роль в підтримці бойового духу козаків, збереженні національної історії, автор вкотре зауважує, що ці інструменти були найпопулярнішими серед козацької спільноти [501, с. 95–98]. Кобза, на думку науковця, високо цінувалась запорожцями та нерідко вони самі складали пісні та думи й брали до рук кобзу [503, с. 178].

З рукописів дослідника історії українського козацтва Д. Яворницького дізнаємося, бандура конструктивно та ж сама кобза, тільки вдосконалена, що робить її звучання, кращим і багатшим. Незважаючи на те, що кобза і бандура подібні за зовнішнім виглядом, ці інструменти різні як за походженням так і за способом гри на них. На кобзі струни притискаються як на гітарі та інших струнних щипкових інструментах, натомість на традиційній бандурі не застосовується метод вкорочення струн пальцями лівої руки.

Зокрема в розвідці «Запоріжжя в залишках старовини та переказах народу» перша частина (1888) Д. Яворницький згадує, що в приватній колекції О. Поля серед предметів козацької доби є бандури та картини, на яких зображено бандуристів. На одній з картин зображено групу з шести козаків, один з них грає на бандурі, а інший танцює перед ним в присядку. На іншій картині відтворено козака, який грає на бандурі з атрибутами його доби та віршованим написом внизу картини [499, с. 58–59]. Також в особистих речах І. Чуприни, що проживав в Новомосковську є картина із зображенням

запорожця з круглою восьмиструнною бандурою в руках [499, с. 73]. Картина також має внизу віршований напис, в якому згадується:

«Гей, бандуро моя золотая, коли б до тебе жинка молодая!

Скакала б співала аж до того лиха,

Що не один чумак би вицуравсь і грошей миха.

Бо я як заграю, то не один поскаче» [499, с. 74]

Так, серед предметів приватної колекції Г. Олексіїва є картина із зображенням бандуриста [499, с. 102–103]. Отже, бандура є популярним та елітарним інструментом серед козацької спільноти, вона зображувалась на народних картинах «Козак Мамай».

Так, в другій частині «Запоріжжя в залишках старовини та переказах народу» (1888) Д. Яворницький починає свою оповідь з розмови із нащадком козака, 116-річним І. Россолодою. Останній стверджував, що козацьке життя неможливе без танців та музики. І вкотре згадує велику кількість музичних інструментів, серед яких і кобзу, як інструмент, що мав велику популярність серед козаків, подаючи його характеристику [500, с. 15].

Вагомим дослідженням є праці українського етнографа, фольклориста М. Сумцова, які стосуються теми вивчення кобзарства [427; 432], інструментарію [430], персоналіїв [429], дослідження кобзарського репертуару [42; 428; 431; 433;]. Він є автором-укладачем програми зі збирання даних про кобзарів та лірників [435, с. 32–35]. У вступному слові до програми, автор детально, з посиланнями на П. Куліша, М. Костомарова, А. Метлинського та інших відомих вчених розкриває необхідність зібрання даних про кобзарів та лірників, особливостей їхнього репертуару. За цією програмою можна було всебічно зафіксувати їхнє життя та діяльність. До її змісту входили біографічні дані, мандрівки, місце постійного проживання, ставлення селян до виконавців, дані про вчителів з гри на інструменті та співу. Програма демонструє точну (за можливості) фіксацію запису пісень, замалювання чи фотографування та лірників.

Цей доробок М. Сумцова був першою спробою в українській етнологічній науці різнобічного дослідження побуту та творчості народних співців та музикантів.

Відомий етнограф О. Сластіон активно досліджував кобзарство. Малював портрети кобзарів, записував думи, збирав матеріали про кобзарів. Багато його вагомих досліджень було опубліковано в журналі «Рідний край» [40–41; 408]. У 1902 р. в журналі «Київська старовина» опублікував власні напрацювання про кобзаря М. Кравченка [407]. У 1961 р. вийшла книга з портретами кобзарів, яку малював О. Сластіон [385].

У статті М. Сперанського «Малоруська пісня в старовинних російських друкованих пісенниках» автором розкрито інтерес до української народної пісні, її популярність в кінці XVIII – на початку XIX ст. в російських виданнях пісень, відображено різноманіття українських народних пісень за характером та змістом і вказано, що пісенники збереглися в незначній кількості. Автор також додає список збірників, в яких містяться українські народні пісні [415].

М. Сперанський збирав інформацію про видатних кобзарів, яку вмістив у ґрунтовну статтю «Південно-російська пісня та сучасні її носії (з приводу бандуриста Т. М. Пархоменка)» (1904) [416]. Особисті зустрічі з виконавцем принесли вагому інформацію про особливість інструментарію, репертуар виконавця, який включав популярні думи, псалми, духовні вірші, сатиричні та інші пісні, інструментальні твори. Автор зазначає, що репертуар був доволі широкий, але він не вичерпує всього того, що знав Т. Пархоменко [416, с. 110]. У цій роботі автор аналізує роботу братств, класифікує пісні та думи, які були поширені в різних регіонах [416]. М. Сперанський відмічає, що відсутність попиту серед народу стала причиною витіснення дум із репертуару народно-професійних виконавців. Адже саме народ, як відзначив автор, був основним слухачем творчості кобзарів-бандуристів [416, с. 143]. Інша причина, яка впливає на неактуальність козацького епосу, була в економічних процесах в країні (урбанізація села, перехід до капіталістичної системи відносин тощо) [416, с. 143–144].

Відносно мало інформації міститься про прізвища та імена кобзарів і бандуристів доби козаччини. Проте, в праці В. Ястребова наявна цікава інформація про двох зрячих бандуристів XVIII ст. – Д. Бандурку та Г. Кобзаря [506].

Героїчний епос – частина народної культури, поетичне відображення національної ідеї, зразок творення державності, що залишає свій слід в кожному суспільстві і представлене в різноманітних формах. В українському фольклорі цю функцію виконують думи – епічні пісні, які описують історичні події XV–XVII ст. (татаро-турецька навала, польсько-литовський гніт, відвагу українських козаків).

Думи як частина кобзарського репертуару, активно потрапляють в поле наукових досліджень. Перша невеличка збірка українських народних дум записаних на Полтавщині (всього дев'ять) була вміщена в праці М. Цертелева «Досвід зборів старовинних малоросійських пісень» (1819) [476]. Далі в світ виходять збірки таких дослідників: М. Максимовича [305–307], І. Срезневського [417–419], В. Антоновича та М. Драгоманова [247].

У нескінченних мандрівках українськими землями Д. Яворницький збирав та вивчав етнографічні матеріали. В своїх розвідках вчений багато записав пісень та дум. Д. Яворницький стверджує, що українські думи та пісні за своїм глибоким драматизмом, поетичним наповненням займають першість серед зразків слов'янської творчості. Відвагу та впевненість дарували за доби козаччини кобзарі та бандуристи [501, с. 7–8]. Проте автор зауважує як змінився репертуар кобзаря. Якщо за козацтва кобзарі виконували історичні пісні та думи, то в XIX столітті кобзар виконує гумористичні пісні та танці, іноді вірші Сковороди та інше, що немає ґрунтового змісту [501, с. 98].

Перші кроки в історіографічному огляді праць, присвячених українським народним думам, були здійснені на початку XX ст. Так, в статті Є. Ткаченка-Петренка «Думи у виданнях та дослідженнях» (1907) уперше подано аналіз і систематизацію всіх на той час досліджень [440]. За хронологією автор розглянув праці про думи І. Срезневського,

М. Максимовича, П. Куліша, М. Костомарова та ін. Важливе наукове досягнення першого історіографічного дослідження виявляється в його практичному й довідковому значенні.

М. Халанський в статті «Малоруська дума про Байду» (1908) припустив, що пісня була запозичена з полуднево-слов'янської поезії і підкреслив, що цей твір не належить до історичних пісень [467].

Цінними для вивчення української народної пісенності стали доробки музично-етнографічної комісії, яка була організована при Етнографічному відділі Імператорського Товариства любителів природознавства, антропології та етнографії Московського університету на початку ХХ століття. За роки свого існування учасники комісії активно вивчали українську музичну культуру. Зокрема, записані пісні від виконавців Полтавської, Подольської та інших губерній [504, с. 8].

Члени УНТ (Українського Наукового Товариства) зібрали найбільшу кількість етнографічних матеріалів, присвячених народній пісенній творчості. Так, впродовж 1909–1910 рр. видавалася велика праця І. Єрофєєва «Українські думи і їх редакції» [220]. Автор у своїй статті керувався визначенням дум, сформульованим П. Житецьким, в основу якого входили такі основні ознаки: розповідний речитативний стиль, нерівномірність вірша, ліризм, реалістичність сюжету, домінуюча ідея – прагнення до свободи. Опираючись на це визначення, І. Єрофєєв виокремив думи з українського пісенного матеріалу, потім згрупував їх на історичні і побутові в хронологічному порядку з 1800 р. із зазначенням місця, де ця дума була складена. Автор констатував, що найбільша кількість дум належала Полтавській губернії, а потім відповідно Чернігівській, Харківській, Катеринославській, Київській. Шляхом аналізу текстів дум І. Єрофєєв довів, що народна творчість Чернігівщини відрізнялася більшим консерватизмом, ніж в Полтавській губернії.

А. Степович у розвідці «До питання про походження дум» аналізує статті «Думи» польського дослідника г. Ф. Равіти, що видані в літературно-

художньому щотижневику «Тигодник» (Варшава, 1890 р.) [423]. Автор заперечує думку Ф. Равіти, що «думи це зовсім не пісні, а декламація, речитатив, який за звучанням точно такий, як і в грецьких співців...» [423, с. 107]. А. Степович констатує, що думи засновані на римуванні.

Постать І. Франка відіграє важливе значення у дослідженнях української народної пісні та думознавства. У своїх працях автор використовує широку джерельну базу, історичні документи, написані різними мовами. Іван Франко застосовував до текстів дум критичний аналіз.

Серед великої кількості (понад 50) науково-етнографічних праць автора виділяються передусім фундаментальні «Студії над українськими народними піснями» [461]. У процесі аналізу пісенних творів науковець звернув увагу на зв'язок пісні з народом, його життям, історією, світоглядом. Кожна розвідка І. Франка була повноцінним окремим дослідженням. Він застосував історико-порівняльний метод, а також розглянув усі варіанти однієї пісні і намагався віднайти історичні причини її виникнення та побутування. До першого аналізу було взято два твори: пісня «Козак Плахта» [457] та «Пісня про Правду і Неправду» [459].

І. Франко займався думознавчими студіями на кшталт «Розбір думи про бурю на Чорнім морі» [460], «Нарис українсько-руської літератури» [458, с. 67–73]

Цінним джерелознавством вирізняються праці про кобзарів, адже автори були їхніми сучасниками і могли в історичної особи взяти інтерв'ю, що є джерелом наукової цінності. Так, особистість І. Гончаренка була частково розкрита в статті «Кобзарі Харківської губернії» дослідником П. Тіховським [437]. У ній автор описав свою зустріч з кобзарем стенографічним методом. Даючи короткі відомості про свою біографію, І. Гончаренко згадує свого учня П. Древкіна. П. Тіховський записав від кобзаря окремі думи, псалми, вірші. Автор відмічає, що кобзар знає деякі гумористичні пісні та танці. Також у роботі вчений аналізує творчість таких кобзарів, як Е. Удянський,

М. Демченко, скрипаля Н. Соломахи і коментує, що досить цікавим є перехід виконання псалмів від кобзарів до скрипалів та гармоністів.

У статті К. Ухача-Огоровича «Коденська книга і три бандуриста» (1882) відображено ставлення до бандуристів за часів гайдамаччини [451]. Зокрема, згадується про вирок «скарати на горло» трьом бандуристам – 2.01.1770 р. П. Скрыгу, бандурист з Остапова; 18.01.1770 р. М. Солового зять з с. Шаржипіль; 26.01.1770 р. В. Варченка зі Звенигородки [451, с. 164–165]. Усіх цих виконавців звинувачували у зв'язках з гайдамаками. Як зазначає автор, з придушенням гайдамаччини, знищенням Запорізької Січі змінилось ставлення українського народу до виконавців. На зміну думам люди надавали перевагу гумористичним і танцювальним пісням, що виконувались на лірі, а не на бандурі [451, с. 165].

Велика кількість досліджень присвячена постаті останнього кобзаря О. Вересая. Зокрема, в статті К. Ухача-Огоровича «Кобзар Остап Вересай, його думи і пісні» подано біографічні відомості, розкрито репертуарні особливості та додано тексти трьох дум – «Дума невольницька», «Дума про сестру й брата», «Дума про Йвася Коновченка». Автор ілюструє малюнком кобзу О. Вересая та описує з яких частин складався інструмент [450]. Особливу увагу К. Ухач-Огорович звертає на спосіб гри. Так на бандурі кобзар грає сидячи і тримаючи її в непрямому положенні. Натомість при виконанні танцювальних пісень тримає інструмент вертикально. А для посилення звучання виконавець застосовує накладку на вказівний палець з кісточкою (дерев'яна полоска з лози або горіха) [450, с. 282].

Лірники також виступали творцями за національну ідею і оповідачами історичних подій. К. Студинський в праці «Лірники» (1894) описує життя виконавців на лірі, організацію лірницьких шкіл та цехів з їх місцем розташування, мову лірників та подає словник галицьких та українських лірників [426]. В. Гнатюк у статті «Лірники, лірницькі пісні, молитви, слова і т. і. з повіту Бучацького» (1896) описав процес навчання лірників з оповідань

лірника Я. Златарського, додав словник короткий лірницької мови, тексти молитов та пісень [173].

Журнали також відображали новини в кобзарському та бандурному мистецтві. Зокрема, в журналі «Українське життя» згадується про бандуриста М. Токаревського, виступ якого на концерті в м. Острогожську було відмінено. На запитання розпорядника, що бунтівного несе в собі бандура, справник пояснив: «А Ви знаєте, що вони виробляли з цими бандурами в Києві?! ...» [402, с. 85].

Непересічною постаттю в культурному просторі України початку ХХ ст. є Г. Хоткевич. Це – відомий громадсько-політичний діяч, бандурист, історик, мистецтвознавець, етнограф. Г. Хоткевич пропагував кобзарське та бандурне мистецтво, активно сприяв залученню дослідників до збирання інформації про кобзарів та бандуристів. Серед численних статей та розвідок початку ХХ ст. чинне місце займає стаття «Кілька слів про українських бандуристів та лірників» (1903) [471]. Це дослідження стало результатом доповіді Г. Хоткевича на XII Археологічному з'їзді в Харкові, який відбувся 15–27 серпня 1902 р. та став визначною подією у просуванні бандурного мистецтва до громадськості. У своїй розвідці автор зробив короткий огляд розвитку кобзарського мистецтва в Україні, детально описав устрій бандури та ліри. Г. Хоткевич відзначив особливості репертуару та техніку гри кобзарів Полтавської, Чернігівської та Харківської губерній. Автор всіма шляхами закликав підтримувати народних виконавців [471]. Також Г. Хоткевич є автором робіт, виданих у першій половині ХХ століття, про аналіз українських музичних інструментів [470] та методичного посібника [472].

Другий період дослідження розвитку бандурного мистецтва в Україні та основних напрямків діяльності його окремих представників характеризується науковим узагальненням. Хронологічно займає період 1917–1991 рр. Його необхідно розділити на два історіографічні напрямки: перший – роботи радянських вчених; другий – роботи українських науковців поза СРСР.

Цікавою є збірка кобзарських дум, записаних безпосередньо від кобзарів: А. Никоненка з Полтавщини, О. Вересая, а також А. Шута та А. Бешка з Чернігівщини [199]. Грунтовною є збірка Ф. Колесси, де вміщені українські народні думи з поясненнями, нотами і портретами кобзарів. У передмові до збірника зазначається, що це спроба вперше «звести разом усі українські народні думи, вибираючи для кожної найкращий, найбільш типовий і по [можливості] повний варіант» [271, с. 5]. В одній з розділів книги йдеться про кобзарів-бандуристів – А. Никоненка, А. Шута, О. Вересая, І. Кравченко-Крюковського, Г. Гончаренка.

У ґрунтовному дослідженні Д. Ревуцького «Українські думи та пісні історичні» (1919) [389] подано теоретичні розвідки, а також вміщено 79 дум та історичних пісень. Автор досліджує походження, зміст та стиль народного епосу, творчість співців та музичний інструментарій.

Спроба дослідити історію української музики вміщена в доробку М. Грінченка «Історія української музики» (1922) [180]. У цій праці автор описує кобзу та бандуру, зауважуючи на цінність українського культурного музичного життя. Багатотомні дослідження історії української музики представлені в праці О. Шреєр-Ткаченко [495]. Автор докладно аналізує інструментальну музику періоду XIV – середини XIX ст., розглядає специфіку музичної освіти.

П. Клименко в статті «Козак-запорожець» (1926) [267] вказує, що народні картини «Козак-бандурист» чи «Козак Мамай» відігравали символічно-громадське значення і змальовували запорізько-січову організацію. Автор зазначає, що численний асортимент бандур зображений навколо «козака-запорожця» в різночасових його варіантах, вказує на унікальну мистецьку цінність в українській культурі [267 с. 465].

Історично проаналізоване музичне життя на Чернігівщині в другій половині XVIII – на початку XIX століття відбилося в статті К. Копержинського на сторінках Записок українського наукового товариства в Києві (1927) [273]. Автор доводить, що географічне положення області

впливає на особливості музичної культури. На Чернігівщині музичні цехи були дуже малочисельні, на відміну від інших регіонів. У XVIII ст. на перше місце виходять оркестри, які мають змогу робити гастролі [273, с. 85]. К. Копержинський стверджує, що в Глухівській школі відкритій у 1736 р. викладали гру на скрипці, гуслах та бандурі [273, с. 85]. Дослідник пояснює, що кріпацькі музичні оркестри та співочі капели були дуже популярні на Чернігівщині серед поміщиків та серед гетьманату [273, с. 87–88].

У «Записках історико-філологічного відділу УАН» (1928) [266] наводиться зміст грамоти цеху ковалів, бондарів, римарів і мелників, тесліг, пильщиків та музик м. Літок 1770 р. від ігумена Видубицького монастиря, що дає відомості про порядок цехів, їхні внутрішні правила. Відмічається, що учні братства повинні робити добрі та милосердні вчинки.

На сторінках «Етнографічного вісника» (1926) міститься стаття Ф. Сінгалевича про київських лірників [401]. У розвідці автор згадує про сімох лірників, які побутували влітку 1926 р. Це К. Радомський, Д. Максименко, К. Заєць, С. Зелінський, Д. Киселев, К. Москаленко, І. Мартиненко. Також він описав їхні короткі біографічні відомості.

Цінним науковим значенням радянського періоду вирізняються студії дослідниці К. Грушевської. Вона активно збирала та досліджувала думи, займалась їх аналізом. Зокрема в праці «Дума про пригоду на морі Поповича» (1926) [181] авторка визнає, що це був один з найулюбленіших творів у репертуарі кобзарів. К. Грушевська аналізує, в яких варіантах попередні дослідники записували думу. Авторка припускає, що ця дума можливо походить від двох дум – «Про Олексія Поповича» та «Про бурю» та наводить теорії походження думи «Про Олексія Поповича». Загалом це дослідження історії думи.

Важливою є праця К. Грушевської «Українські народні думи» (1927) [446], де авторкою написаний вступ та 13 текстів. Дослідниця визнає, що думи – це найкращий витвір народної творчості. У визначенні поняття авторка спирається на дослідження Ф. Колесси, який писав, що «думи – це мелодичний

речитатив із вільним ритмом і змінною формою імпровізації. Рецитація приладжена до синтактичного укладу слів у тексті, що виказує поділ на симетрично збудовані, але різновидні періоди, що не мають усталених відношень строфи» [270, с. 33]. К. Грушевська доводить, що «думи побудовані за вільною формою, виконуються методом імпровізації і належать до репертуару професійних співців» [446, с. 16]. Авторка намагається зібрати фактологічний думознавчий матеріал: про окремих збирачів, їхні методи збирання дум, аналізує їхні праці та подає окремі записи думових текстів [446, с. 16]. Таким чином, К. Грушевська проаналізувала всю історію дослідження дум до першої чвертини ХХ ст. та довела, що думи – це певний поетичний жанр народної поезії, якому властива своя природа та походження.

На сторінках «Етнографічного вісника» (1927) дослідники подають короткі біографічні відомості й репертуар кобзарів П. Кулика [162] та П. Ткаченка [376]. Ю. Виноградський відмічає, що П. Кулик майстерно володів вмінням виготовляти бандури. Т. Пащенко доводить, що П. Ткаченко знав відмінності у виконанні дум кобзарів з різних регіонів.

На сторінках «Первісного громадянства» (1929) А. Малинка робить наголос на житті та творчості кобзарів С. Власка та Д. Симоненка, подає тексти дум [308].

У центрі уваги радянських авторів були як думи, так і репертуар кобзарів та бандуристів. Один з перших вчених, хто досліджував думознавство, був М. Стельмах [421]. Автор за історико-тематичним принципом упорядкував унікальну, велику за форматом збірку дум, що складалася з 34 текстів із зазначенням походження, відомостей про те, хто, де і коли записував твір, скільки існує його варіантів тощо. До вибраних робіт про думи можна віднести працю В. Станіславського «Дума про Сорочинські події» (1924) [420], де дослідник описав походження твору, текст дум та монографію І. Цапенка «Питання розвитку героїчного епосу східних слов'ян» (1959) [475].

М. Плісецький зробив наголос на дослідженні природи походження дум, їх змісті, аналізі історичних пісень. Зокрема в розвідці «Дума та історичні

пісні» (1944) автор подає тексти 26 дум та 55 історичних пісень [382]. У праці «Про походження думи «Івась Коновченко»» (1961) [381] М. Плісецький наводить суперечки про історичну подію, що вміщена у думі про І. Коновченка.

Цінними науковим значенням в радянський період слугують наукові розвідки Г. Хоткевича. Ґрунтовним дослідженням є робота «Музичні інструменти українського народу» (1930) [470]. Серед поширених в Україні інструментів автор історично проаналізував походження кобзи та її назви, зробив комплексний аналіз будови кобзи, спираючись на народні картини. Г. Хоткевич наводить різні версії появи бандури на українських землях, показує стрій інструменту та способи гри на ньому. Це дослідження є вагомим в науковому арсеналі автора. Також окремі статті, присвячені кобзарському та бандурному мистецтву, висвітлені в журналах «Музика масам» [468; 473] та «Червоний шлях» [469].

Вартісним науковим значенням є праця М. Марченка «Історія української культури з найдавніших часів до середини XVII ст.» [314]. Це перша в радянській історіографії синтетична праця з питань історії української культури. Автор приділив значну увагу дослідженню природи українських народних дум та історичних пісень XVI – першої половини XVII ст. та братським школам в Україні. М. Марченко так визначає термін думи: «усні поетичні твори епічного характеру, в яких відображені визначальні сторінки історичного життя народу...» [314, с. 190]. На відміну від інших вчених, автор поділяє думи на дві головні групи: 1) думи про боротьбу з татарами і турками, тяжку неволю полонених козаків та мирного населення; 2) думи про героїку визвольної боротьби українського народу проти польської шляхти в XVII ст. [314, с. 194]. М. Марченко підсумовує своє дослідження, вказуючи що думи, відіграють визначне культурне та мистецьке значення в житті українського народу.

Ф. Лавров у розвідці «Творці та виконавці українського героїчного епосу» (1958) [287] доводить, що кобзарі й лірники відіграли значну роль у

суспільно-політичному й культурному житті українського народу. Автор дискутує про складну долю кобзарів, бандуристів, переслідування та постійну загрозу з боку влади. Ф. Лавров описує найголовніші правила організації цехів співців-кобзарів.

У ранньому дослідженні вчений поділяє кобзарів на творців та імпровізаторів. До першої категорії відносяться виконавці, які самі створюють музичні твори. До другої категорії кобзарі, які не складають твори, а запам'ятавши основну сюжетну схему думи чи пісні, при виконанні кожен раз дещо змінюють її [287, с. 69]. Автор акцентує увагу на тому, якими імпровізаційними здібностями та творчими підходами володіли кобзарі О. Вересай, М. Кравченко, Т. Пархоменко, І. Стрічка, А. Шут, І. Кравченко та ін.

Ф. Лавров стверджує, що у другій половині XIX ст. масова робітнича пісня починає входити до репертуару співців-кобзарів, натомість практика виконання кобзарем традиційного репертуару (думи, історичні пісні) не завершується і триває за радянського періоду.

Вартісним дослідженням українського кобзарства вирізняється праця Ф. Лаврова «Кобзарі» (1980) [286]. Праця має соціально-культурне та пізнавальне значення. На відміну від раннього дослідження, де Ф. Лавров виділив два типи кобзарів, у цій розвідці вчений поділяє кобзарів на три типи: кобзарі – носії й виконавці народної творчості; кобзарі імпровізатори; кобзарі – творці власних пісенних творів [286, с. 24]. Автор зазначає, що кобзарі за часів царизму нерідко зазнавали утисків і репресій [286, с. 30–38]. Характеризуючи кобзарів Запорізької Січі, дослідник виділяє творчість Д. Бандурки, Г. Кобзаря, П. Скрыги, В. Варченка, Г. Любистка та ін. [286, с. 52–64]. Описуючи кобзарів XIX – поч. XX ст., автор згадує мистецтво О. Вересая, І. Кравченка-Крюковського, Г. Гончаренка, Т. Пархоменка, М. Кравченка, Г. Кожушка [286, с. 68–149]. Ф. Лавров наголошує, що кобзарі виступали боронителями української землі від іноземних загарбників, уособлювали патріотизм, мужність та незламність духу. До радянського періоду автор

відносить імена таких кобзарів: І. Запорожченко, І. Кучугура-Кучеренко, Ф. Кушнерик, Є. Мовчан, П. Носач, П. Древченко, Є. Адамцевич, П. Гузь та ін. [286, с. 152–250]. Розвідка Ф. Лаврова – це результат вивчення автором історії кобзарства починаючи з XVI ст. та завершуючи радянським часом. Він не тільки подав головні віхи творчості кобзарів, але й довів, що українські народні думи – це унікальне явище народного епосу українців.

На відміну від Ф. Лаврова, К. Квітка в роботі «Вибрані праці» (1973) з фольклористичної точки зору аналізуючи інструментальне музичне мистецтво виділяє дві групи – сліпі співці-кобзарі і лірники та зрячі музиканти [253, с. 258]. Розділяючи думку багатьох дослідників, автор стверджує, що у XVIII ст. при дворах Росії та Польщі працювали бандуристи і торбаністи [253, с. 259].

Вивчаючи українську народну інструментальну музику та творчість професійних народних співців і музикантів, автор застосовує психологічний та соціологічний методи. К. Квітка наголошує, що записування мелодій дум повинно бути першочерговим заняттям українських етнографів-музикантів, адже цей жанр народного епосу дуже швидко забувається [253, с. 283]. Автор подає детальну програму вивчення творчості кобзарів і лірників у вигляді списку запитань, які необхідно поставити виконавцю [253, с. 289–315]. Вперше програма була надрукована 1924 р. [254].

Стисло про природу українських народних дум висвітлюється в праці М. Рильського «Героїчний епос українського народу» (1955) [392].

Одним із радянських вчених, який активно досліджував український інструментарій, був А. Гуменюк. У праці «Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри» (1959) [186] автор стверджує, що бандура відігравала значну роль у музичному й політичному житті українського народу, описує походження інструмента та називає персоналії виконавців, подає характеристику різних бандур. А. Гуменюк згадує ансамблі та капели бандуристів, спосіб їх комплектування та зразковим

колективом радянського періоду називає Державну заслужену капелу бандуристів УРСР під керівництвом О. Мінківського.

Велике пізнавальне і практичне значення має робота вченого «Українські народні музичні інструменти» (1967) [187]. Дослідник наголошує, що незважаючи на різні думки з приводу часу та місця виникнення кобзи і бандури, слід «враховувати історичні умови життя народу, особливості його праці, побуту, звичаї і естетичні запити» [187, с. 67]. Серед версій походження кобзи та бандури, автор наводить теорії О. Фамінцина та Г. Хоткевича. Незважаючи на ці протилежні думки, автор констатує, що кобзарі та бандуристи відіграли визначну роль у музичному і політичному житті українців. Коротко описуючи історію побутування кобзи і бандури, А. Гуменюк наголошує, що бандура отримала найбільший розвиток за радянського періоду [187, с. 81]. Дослідник описав та подав характеристику різних типів бандур [187, с. 83–99]. А. Гуменюк у монографії також аналізує оркестр як унікальний музичний колектив, процес становлення та розвитку різних українських оркестрів та досвід їхньої діяльності.

Цінним науковим значенням вирізняється праця І. Скляра. Так, у дослідженні «Київсько-харківська бандура» (1971) [405] автор детально описав два інструменти: київсько-харківську бандура без механізму перестроювання та з хроматичною перестройкою, додав фото та креслення та подав вправи, етюди, інструментальні та вокальні твори (упорядник П. Іванов).

На сторінках науково-методичного міжвідомчого щорічника «Українське музикознавство» (1971) зустрічаємо статтю про україно-польські музичні зв'язки XVI–XVII ст. від дослідниці Л. Корній [275]. Авторка зазначає, що українська і польська музичні культури тісно між собою пов'язані. Л. Корній наголошує, що відомості про музичну культуру України XVI–XVII ст. знаходимо в польських історичних джерелах того ж періоду. Великою популярністю в Польщі користувалися українські думи, які надихали польських поетів XVII ст. на створення модифікованого жанру

дум [275, с. 102]. Також Л. Корній відмічає бандуристів та лютнярів, які служили в польській королівській капелі [275, с. 103]. Думку про тісний зв'язок польської та української музичної культури поділяє О. Дей, який у своїй статті згадує українські думи, надруковані польською мовою [196].

До когорти радянських дослідників кобзарства можна віднести Б. Кирдана. Автор присвячує ряд своїх розвідок вивченню життя і творчості кобзарів і лірників, їхньому репертуару, аналізу попередніх праць про думи.

Зокрема, Б. Кирдан в окремих статтях цікавиться творчістю бандуриста М. Кравченка [255], аналізом дум [256] та фольклористичною діяльністю П. Мартиновича [257]. В одній з розвідок на прикладі найбільш популярної думи ХІХ – поч. ХХ ст. «Бідна вдова і три сини» [255] автор помічає варіативність виконання, що надає виразності та унікальності музичному матеріалу. Автор порівнює записи думи від кобзаря (1902, 1904, 1908 рр.), подає текст та вказує на відмінності в змісті.

Незважаючи на ідеологічне забарвлення монографічних студій Б. Кирдана «Українські народні думи (ХV – початку ХVІІ ст.)» (1962) [259] і «Український народний епос» (1965) [261] своєї наукової цінності вони не втратили. У своїй першій роботі вчений констатує: «Думи – це народні епічні та ліро-епічні твори, що їх виконують речитативом під акомпанемент бандури (кобзи) чи ліри; мають своєрідну художню форму (нерівноскладовість віршів, відсутність строф, використання загальних місць і т. ін.). За змістом думи поділяють на історичні, соціальні та сімейно-побутові. Частина з них – героїчного характеру. Основний пафос дум – оспівування військових подвигів українського народу в боротьбі за національне і соціальне визволення, а також проповідь здорової суспільної та сімейної моралі» [259, с. 7]. Проте у наступній науковій розвідці автор стверджує, що «...думи – епічний жанр української народної поезії» [261, с. 3].

Аналізуючи думи Б. Кирдан у монографії 1962 р. виокремив чотири тематичні групи: «1) думи про боротьбу з турецько-татарськими загарбниками; 2) думи про національно-визвольну боротьбу 1648–1654 років

3) думи про громадянську війну і соціалістичне будівництво; 4) соціальні та сімейно-побутові думи (виникли в різні періоди історії українського народу)» [259, с. 8–9]. Однак у монографії «Український народний епос» (1965) науковець від третього пункту відмовився [261, с. 3].

У передмові до видання «Українські народні думи» (1972) дослідник змінив свою думку: «Думи можна умовно класифікувати на історико-героїчні та соціально-побутові. Історико-героїчні думи містять дві тематичні групи: 1) думи про боротьбу з набігами турецьких султанів і кримських ханів; 2) думи про Національно-визвольну війну українського народу 1648–1654 років проти магнатської Польщі...» [260, с. 34].

Ще одна монографія автора присвячена збиральній та видавничій діяльності російських та українських фольклористів, історії складання та публікації збірників української народної поезії 1810–1850 рр., де думи займали своє національне та культурне значення [258].

Наступна студія дослідника, незважаючи на своє ідеологічне забарвлення, відіграє важливу роль у вивченні традиційного кобзарства. Так, у роботі «Народні співці-музиканти на Україні» (1980) [262] Б. Кирдан та А. Омельченко вивчили життя і творчість кобзарів і лірників, ґрунтовно аналізуючи ті дослідження, які були відомі на той час. Автори осмислюють репертуар та виконавські особливості співців-музикантів. Б. Кирдан та А. Омельченко, аналізуючи історію розвитку традиційного співу ХІХ – поч. ХХ ст., осмислюють у своїй роботі такі складові, як суспільне становище кобзарів, старцівські об'єднання, репертуар.

Унікальною розвідкою є стаття Г. Нудьги в журналі «Народна творчість та етнографія», яка має назву «Українські думи у Франції» [358]. Автор стверджує, що в історичних статтях та літературних творах французьких авторів ХVІІ–ХVІІІ ст. знаходимо згадки про українську пісню і музичну культуру українського народу [358, с. 77]. Слід відзначити, що українські пісні та думи активно обговорювались у французькому культурному суспільстві у ХІХ ст. Зокрема, думи було охарактеризовано як «найоригінальніший і

найбагатший жанр слов'янського народу» [358, с. 79]. Автор згадує твір «Український епос» письменника Рамбо, де французький поет подає переказ змісту десяти українських дум, біографію О. Вересая, згадує інших кобзарів і стверджує, що ці «рапсоди степу» мають великий вплив на слухачів [358, с. 80]. Також Г. Нудьга згадує про В. Тіссо, Л. Сішлера, А. Мільєна, які займались вивченням українського епосу. Отже, французька спільнота в XVII–XX ст. активно цікавилась народним епосом і створила перекладення 27 дум, що свідчить про світове культурне значення цього жанру мистецької творчості українців.

Аналізу творчої діяльності О. Вересая присвячена стаття О. Правдюка в журналі «Народна творчість та етнографія» (1978) [386]. Автор аналізує згадування про останнього кобзаря в статтях, розвідках та спогадах. О. Правдюк звернув увагу на відгуки українських мистецтвознавців щодо творчості О. Вересая, особливо М. Лисенка, який написав відомий реферат «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря О. Вересая», а також відгуки Ф. Колесси. О. Правдюк зазначає, що постать О. Вересая займає вагомe місце у розвитку кобзарських традицій.

Цікавою статтею є розвідка М. Плісецького в журналі «Народна творчість та етнографія» (1983) [380]. Автор осмислює згадки про калмиків в українській народній думі. Дума присвячена І. Богуну – видатній постаті у Визвольній війні 1648–1654 рр. Також у думі згадується про калмицьких князів, які брали активну участь у бойових діях в Україні на той час.

Вартісними дослідженнями поетичного епосу дум вирізняються праці Г. Нудьги. Так, автор у розвідці «Український поетичний епос (Думи)» (1971) [360] наслідуючи М. Цертелева підкреслив, що «..думи – уламки великого епосу, що вони відзначаються історизмом, мають велику естетичну цінність народних творів і засвідчують зрілість української мови; також він підтримував думку М. Цертелева про те, що наша мова – окрема мова, а не діалект» [360, с. 19]. Також автор ствердив думку про козацьке походження

епосу [360, с. 31–33]. Г. Нудьга цікавився дослідженнями дум у працях літературознавців, фольклористів, музикознавців. Вчений вивчив напрацювання закордонних дослідників про думи та кобзарів і бандуристів [357–359].

Важливою науковою розвідкою є перша захищена серед бандуристів дисертація А. Омельченка «Розвиток кобзарського мистецтва на Україні (радянський період)» [70]. Робота є цінним бандуризнавчим дослідженням з розвитку мистецтва бандуристів за радянського часу, де подано опис конструкції бандур І. Скляра та В. Герасименка, актуалізоване питання композиторської творчості для бандури 1950–1960 рр. У цій праці автор дослідив історію життя і творчість відомих кобзарів, проаналізував як змінювався й збагачувався репертуар від усної народної традиції до літературних джерел ХХ століття.

Ґрунтовною історичною працею є дисертація М. Прокопенка «Кобза та бандура: проблеми історії та реконструкції» [76]. Робота заснована на широкій джерельній базі та структурована як аналіз походження інструментів.

За радянського періоду видаються праці присвячені ансамблям та капелам бандуристів. Зокрема, у праці Л. Яценко «Державна заслужена капела бандуристів Української РСР» (1970) [507] вчений досліджує біографію колективу, вказує на головні аспекти його розвитку. Автор вказує, що незважаючи на складну ситуацію в післявоєнні роки, капела змогла зібратися та почати давати концерти і збирати велику аудиторію слухачів. Колектив бандуристів активно гастролює, скажімо, «...з 1918–1919 років, враховуючи діяльність як київського, так і полтавського відгалужень, Державна капела бандуристів дала близько восьми тисяч концертів, охопивши понад сім мільйонів слухачів» [507, с. 83]. Також є праці, в яких подана історія розвитку цієї ж капели в більш стислій формі [159; 422] та спогади з дня шанування капели [406]. Коротка історія розвитку капели бандуристів ім. Т. Шевченка також висвітлювалася в закордонних виданнях [33]. Творчий шлях капели бандуристів «Карпати» описує І. Бугаєвич та О. Вітенко [154].

Цікавою є праця Т. Марченко «Козаки-Мамаї» (1991) [315]. Свою розвідку авторка присвятила вивченню природи українських народних картин «Козаки-Мамаї», їх унікальності та неперевершеності. Т. Марченко дослідила символіку та семантику картин і прирівняла їх до народної пісні, адже «образ козака на наших картинах – то велична, викристалізована віками дума народу про свою сутність» [315, с. 13]. Детально авторка дослідила, з яких елементів скомпоновано картини. Вагоме місце займає зображення на картинах музичних інструментів – кобзи, бандури та торбана. Також Т. Марченко навела класифікацію картин типу «Козак-Мамай». Розвідка авторки займає вагоме місце в дослідженні природи українських народних картин «Козак-Мамай».

ЗМІ радянського періоду популяризують кобзарське та бандурне мистецтво на сторінках журналів та газет. У поле зору дослідників потрапляють ансамблі та капели бандуристів, персоналії виконавців, майстри музичного інструментарію. Зокрема ці питання висвітлюються в таких газетах: «Вечірній Київ» [132; 325], «Радянська культура» [175; 192; 323; 383; 441], «Культура і життя» [188; 291; 364], «Радянське мистецтво» [353], «Зоря» [140; 294], «Дзержинець» [141; 300], «Дніпровська правда» [157], «Комсомолец України» [156], «Час» [252], «Комуніст» [167], «Радянський хімік» [174], «Література і мистецтво» [221; 320], «Соціалістична культура» [231], «Вечірні повідомлення» [347], «Більшовик Полтавщини» [361], «Тембр» [365], «Літературна Україна» [490].

Українські дослідники поза СРСР у своїх роботах роблять акцент на тому, що бандура це національний символ та інструмент гордості українського народу. Так, у роботі У. Самчука «Живі струни. Бандура і бандуристи» (1976) [57] бандура постає об'єднуючою ланкою між українцями та емігрантами, а кобзарство – це особливість народу, яка володіє «силою відродження» в усі історичні часи і на різних континентах.

Автор застосовує історико-хронікальний, філософсько-естетичний, виконавський та репертуарний методи дослідження. Він не тільки

хронологічно та інформативно описав історію створення та діяльності Капели бандуристів ім. Т. Шевченка, але й свою роботу представив як своєрідну енциклопедію кобзарства минулого та сучасного України і діаспори.

Порівняно з іншими дослідженнями бандурного мистецтва, праця У. Самчука вирізняється системним підходом до визначення кобзарства як невід'ємної частини культури українців та засобом ідентифікації української нації по всьому світу.

Бандурист, історик та письменник В. Ємець у роботі «Кобза і кобзарі» (1923) [216] зауважує, що українська культура має великі духовні багатства, які викристалізувались у поєднанні з іншими культурами. Натомість українська музика має винятковий самостійний характер, який виявляється в народній пісні та думі. Робота написана за історико-хронологічним принципом.

В. Ємець називає кобзу інструментом пробудження національного почуття, що може бути застосований як самостійно, так і використовуватись для супроводу під час співу. Автор згадує кобзарів, наводить їхні біографічні дані, репертуар, описує братства та їхній устрій, відзначає відмінності етапів розвитку кобзарства. В. Ємець підкреслює, що на зміну сольній формі виконавства у ХХ ст. приходять ансамблева із навчанням письмової традиції.

Автор активно публікується в зарубіжних виданнях. Статті «Кобза-бандура», опубліковані в празькому виданні «Hudební výchova» (1922–1923), включають в себе вибрані уривки з виданої раніше книги [514–517]. В інших наукових доробках В. Ємець відтворює опис бандури [218–219] та аналізує діяльність відомого кобзаря О. Вересая, його репертуар [217; 518].

Дослідник кобзарського мистецтва П. Кононенко-Запорожець у своїй розвідці «Кобза і бандура» (1963) [272] стверджує, що кобза і бандура – це різні музичні інструменти. Автор дискутує, звідки походить назва «кобза» та «бандура». П. Кононенко-Запорожець розбирає терміни кобза та бандура з різних енциклопедій та дослідних матеріалів. Автор описує власну кобзу та як навчився грати на інструменті. Загалом автор зупиняється на персоналіях

кобзарів та лірників, музичних інструментах в Україні, наводить причини занепаду кобз і бандур та їх спорідненість з іншими інструментами, аналізує думи, пісні та голосіння. П. Кононенко-Запорожець проходить до висновку, що кобза і бандура – це здобуток української музичної культури.

Один з унікальних діячів, який поєднав основну роботу лікаря з виконавством на бандурі, був З. Штокалко. Він є автором статей про кобзарство [498], збірки п'єс для бандури [496] та «Кобзарського підручника» (1992) [497]. Остання праця має поділ на дві частини: теоретичну та практичну. У першій частині автор осмислює бандуру та її походження, подає об'єктивну думку про будову інструмента, спосіб гри, правила видобування звуку. З. Штокалко звертає увагу на кобзарську техніку та принципи хроматизації інструментів кобзарів. Автор подає численні корисні вправи для лівої і правої руки та список пісень, практика яких допомагає покращити виконавську техніку бандуриста. Оскільки, З. Штокалко був майстром у виконанні дум, то припускаємо, що застосування бандуристом практичних порад з «Кобзарського підручника» суттєво допомагало в опануванні думовим репертуаром.

Стисла історія розвитку капели бандуристів ім. Т. Шевченка також висвітлювалась в закордонному виданні у вигляді брошури [55].

Третій, новий період досліджень (з 1991-х рр.), обумовлюється активізацією вивчення мистецької діяльності бандуристів, кобзарів, бандурних колективів. Також помічаємо інтерес дослідників та суспільства до історії бандурного мистецтва та ролі його окремих представників.

Бандурне мистецтво є одним з ключових напрямків розвитку української культури. Специфіку розвитку бандурної гри, бандуристів-вокалістів, бандуристів-інструменталістів, бандурних колективів, майстрів народних інструментів згадують у більшості узагальнюючих праць. Однак власне завдання ми вбачаємо в аналізі фундаментальних робіт, присвячених вагомим аспектам бандурного мистецтва, його ролі в суспільному та соціокультурному значеннях.

Аспекти про думознавство та фольклор висвітлені також у багатотомних працях від С. Грицяя [178; 447]. Питанням еволюції та розвитку академічного бандурного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть присвячена також робота дослідниці І. Лісняк [295].

Дослідження регіонального розвитку кобзарського та бандурного мистецтва, представлене в працях О. Нирка «Кобзарство Кубані та Криму» [351], Л. Розсохи «Миргородські кобзарі й бандуристи» [394] та Т. Слюсаренко «Бандурне мистецтва в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ – поч. ХХІ ст.)» [411]. Окремі аспекти музичного життя Закарпаття 20–30-х рр. ХХ ст. висвітлено в монографії Т. Росул [396].

Важливими науковими розвідками є збірник статей М. Давидова «Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні» (1998) [191]. Одну зі своїх розвідок автор присвячує С. Баштану як фундатору бандурного академізму ХХ ст. Дослідник вважає його педагогом, виконавцем, методистом, який своєю працею виховав цілу плеяду професійних виконавців [191, с. 87–92].

Наступну статтю автор присвячує тенденціям розвитку народно-інструментального мистецтва, зазначаючи, що у ХХ ст. для бандури були написані оригінальні інструментальні твори, що бандура грає з різними складами оркестрів [191, с. 98]. Тобто бандура розкрила свої виконавські та технічні можливості від акомпануючої бандури до сольної [191, с. 98]. Окремі аспекти бандурного мистецтва висвітлені в монографіях М. Давидова [189]

К. Черемський у власному дослідженні «Повернення традиції. З історії нищення кобзарства» (1999) чітко окреслює поняття «кобзарство» і першим відокремлює термін «бандурництво» [479, с. 6]. На основі статистичних відомостей автор наводить дані про кількість народних співців на початку ХХ ст. та стверджує, що на початку Української революції становище кобзарства покращилося і більш активно почало проявлятися серед населення [479, с. 9–18]. Проте прихід більшовицької влади негативно вплинув на відродження

традиційного кобзарства та бандурництва та багато народних співців були знищені [479, с. 26–27]. К. Черемський визначає 1920–1930 рр. як час «юридичних обґрунтувань» переслідувань кобзарів та бандуристів [479, с. 31–58], а також час активного зростання кількості капел бандуристів [479, с. 150–156]. На основі зібраних матеріалів автор припускає, що кобзарський з'їзд 30-х років був розстріляний [479, с. 58–84]. Більш «м'якшими» дослідник називає переслідування бандуристів, починаючи з кінця 20-х рр. ХХ ст. [479, с. 84–86]. К. Черемський доходить висновку, що радянська влада намагалася не вдосконалити бандуру, а зробити її простим акомпануючим інструментом [479, с. 133–135]. Проаналізувавши детально історію кобзарського мистецтва, автор констатує, що доба незалежності України створює всі умови та перспективи для розквіту кобзарського мистецтва [479, с. 168].

У наступному ґрунтовному дослідженні К. Черемського «Шлях звичаю» (2002) увага присвячена національному епосу, широкому аналізу питань, пов'язаних із вивченням мистецтва кобзарів, бандуристів та лірників [480]. У праці автор осмислив суперечливі питання співвідношення кобзарства і бандурництва, «сліпецького» і «зрячого» традицій у природі «епічної співогри». К. Черемський стверджує, що «основою співогри незрячих кобзарів є внутрішній виспів, у бандурництві зрячих на перший план виходить гра» [480, с. 350]. Дослідник зауважує, що кобза і бандура «за конструкцією і способом видобування звуку залишалися цілком самостійними інструментами з власними виконавськими традиціями» [480, с. 38].

Користуючись широкою джерельною базою, автор осмислює кобзарство з музикознавчого, психологічного, філософського, педагогічного ракурсів. Задля вивчення природи українського народного епосу кобзарсько-лірницької співогри, К. Черемський звертається до побуту наших предків, аналізує їхні відчуття, утвердження, сприймання навколишнього світу.

Автор закликає вивчати епічні традиції українців, мистецтво кобзарів і лірників «не в окремих виявах, а як цілісну складову духовного організму українського суспільства», адже «епічний виспів пов'язував у єдину систему

минуле, сучасне і майбутнє», а в цих творах «закладена величезна сила, яка здатна відживлювати і виводити з духовних криз народну душу» [480, с. 361].

Варто зазначити, що К. Черемський у своєму дослідженні приділяє увагу Вустинським та Кахтинським книгам. Вони уособлювали зміст усних і писаних законів життя та побуту кобзарів. Аналізуючи книги, автор показав природу українського кобзарства, унікальність мистецтва співців-музикантів.

У 2006 р. було проведено конференцію «Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку». У межах заходу були розглянуті такі важливі питання як «Історіографія кобзарства», «Персоналії бандурної творчості: виконавці та композитори», «Музичний інструментарій», «Сучасний стан та перспективи розвитку бандурного мистецтва». Результатом роботи конференції стала збірка наукових праць, опублікованих в 2006 р. Серед них кілька публікацій було присвячено висвітленню певних аспектів бандурного мистецтва, зокрема в статті Л. Черкаського порушується питання ідентифікації «кобзи» та «бандури» [482], а в розвідках О. Беженар та Н. Павлової аналізується стан та перспективи розвитку бандурного мистецтва [139; 373].

Цікавою є брошура «Українська капеля бандуристів ім. Тараса Шевченка. Україна 6.VI. 1991 24 VI» [443]. Видання на основі великої кількості документів, фото, історичної інформації, всебічно та доступно висвітлює діяльність капелі бандуристів з часів її створення в 1918 р. до її гастрювання в США після еміграції учасників до цієї країни [443].

Вагоме дослідження, яке увібрало широку джерельну базу, представлене в монографії В. Кушпета і має назву «Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)» (2007) [285]. Книга демонструє сучасний погляд на унікальне явище української культури – діяльність мандрівних співців-музикантів. Дослідник застосував хронікальний, органологічний, історичний, порівняльний методи аналізу. В. Кушпет починає своє дослідження з вивчення музичного інструментарію співців-музикантів – кобзи, бандури, ліри та різних версій їх походження. Зокрема, автор зробив порівняльний аналіз кобзи

О. Вересая та зразків бандур XIX – поч. XX ст. за такими критеріями: конструкція, стрій та спосіб гри [285, с. 35–60]. В. Кушпет осмислив природу назв мандрівних співців-музик XIX – поч. XX ст., серед яких можна виділити такі терміни: кобзар, бандурист, бандуриста, бандурник, бандурщик, стихівничий, старець, жербак і т. д. [285, с. 111–130]. У межах дослідження автор виділяє «нищенську братію», до якої відніс «жебраків», «старців-стихівників» та «старців-виконавців» та описав їхню структуру та характер діяльності [285, с. 132]. З особливою увагою В. Кушпет прояснив природу старцівських організацій – об'єднання кобзарів, бандуристів та лірників, які були утворені по всій етнічній території України [285, с. 140–149]. Автор не оминув питання професійної мови старців та системи навчання [285, с. 167–196]. В. Кушпет дослідив репертуар співців-музикантів [285, с. 197–236]. Велику увагу вчений приділив аналізу «Устиянських книг» [285, с. 297–374]. Отже, В. Кушпет представив феномен старцівства в контексті європейської історії і показав його високі духовне значення в житті українців протягом кількох століть.

Вагомою історичною працею є монографія Є. Луняка [203], де зокрема представлений аналіз фольклористичних досліджень у творах французьких славістів, які активно вивчали козацький епос. Так, автором доведено, що французькі вчені пізнавали діяльність кобзарів та лірників та були особливо вражені творчістю цих виконавців. Як доводить Є. Луняк: «Між іншим, дослідник (Вогює), як перед тим Рамбо і Леже, підкреслює важливу роль кобзарів у народній українській культурі» [303, с. 630].

Важливою є монографія О. Перепелюк [377], де розкривається церковний спів у Київській єпархії XIX – поч. XX ст. У цій роботі детально вивчений процес навчання співу у духовних освітніх закладах, актуалізовані відомості про хористів та регентів. Ця робота несе наукове значення, адже дослідження церковного співу має значне духовне підґрунтя для культури України.

Великим науковим доробком вирізняються праці дослідника кобзарства та бандуриста Б. Жеплинського. У своїх розвідках автор досліджує творчі портрети кобзарів-бандуристів, діяльність численних аматорських та професійних капел бандуристів, мистецьке життя бандурних дуетів, тріо, квартетів та ансамблів бандуристів [226–228].

У 2000 р. Б. Жеплинським була видана праця «Коротка історія кобзарства в Україні» [230]. Дана робота представляє в хронологічному порядку історію розвитку кобзарства як унікального самобутнього явища української культури. Автор відмічає, що кобзарство зародилось ще в часи скоморохів за княжої доби [230, с. 6]. Кобзарство в Україні в XV–XVII ст. відоме побутуванням одночасно двох українських інструментів – кобзи та бандури. Б. Жеплинський відмічає, що кобза і бандура була невід’ємною частиною козацького побуту [230, с. 12]. Кобзарство у XVIII ст. автор асоціює з побутуванням музичних цехів. Кобзарство XIX – поч. XX ст. Б. Жеплинський характеризує творчістю багатьох кобзарів, але найвідомішим називає О. Вересая. Кобзарське мистецтво в період 1917–1939 рр. має більшу свободу для кобзарів і лірників, стає більш різноманітним їхній репертуар. Кобзарство 1945–1990 р. відкриває нові можливості для розвитку капел та ансамблів бандуристів. Формуються два способи гри – київський та харківський. Окрему увагу автор приділяє розвитку кобзарського мистецтва в західних областях України. Б. Жеплинський зазначає, що сучасне кобзарське мистецтво розвивається в двох напрямках: народно-фольклорному та сучасному – сценічно-академічному. Також автор подає творчі біографії кобзарів, бандуристів та популяризаторів кобзарства.

У 2011 р. Б. Жеплинським та Д. Ковальчук було видано енциклопедичний довідник «Українські кобзарі, бандуристи, лірники» [229]. Це ґрунтовне дослідження вмістило в собі інформацію про важливі аспекти мистецького життя музичних виконавців, майстрів народного інструментарію, деякі імена яких частково або зовсім не згадувалися в попередніх дослідженнях. Також в книзі «Коротка історія кобзарства в Україні» (2000) Б. Жеплинського вперше

видається ґрунтовний аналіз існування бандурного виконавства в західноукраїнських землях у ХХ ст. [230].

Відома етнографиня Г. Лозко в монографії «Українське народознавство» (2011) описує природу походження дум, їх характерні особливості та згадує ім'я О. Вересая як відомого кобзаря ХІХ ст. Автор подає аналіз народних музичних інструментів, в т. ч. кобзу і бандуру [301, с. 309–320].

Дослідник козацтва С. Лепявко в монографії «Чернігів: історія міста» представив детальний аналіз його історії від часів заснування до сьогодення. Автор наголосив на ролі музикантів для козацької влади, які «супроводжували козацький полк, тобто служили військовим оркестром» [290, с. 227]. Також автор звертає увагу на Чернігівський колегіум, який активно процвітав на початку ХVІІІ ст. С. Лепявко наголошує: «У колегіумі був також оркестр, а учнів навчали гри на музичних інструментах – флейті, скрипці, бандурі тощо. Відомо, що одного з музикантів колегіуму запросили грати при імператорському дворі» [290, с. 264]. Отже, автор доволі детально вивчає розвиток української культури на Чернігівщині.

Відомий дослідник Гетьманщини Т. Чухліб у своїй монографії «Гетьмани України: військо, політика, держава» досліджуючи діяльність політичного і державного діяча Д. Апостола, згадує, що «у Глухові функціонували поважні освітні установи, велика бібліотека, театр, хор, оркестр тощо» [489, с. 338].

В. Бондарчук у роботі «Історія народно-інструментального виконавства в Україні» (2013) довів, що музичне мистецтво – це невід'ємна складова суспільної організації [151]. Автор доводить, що музичний цех став осередком зародження ансамблевих форм виконавства. В. Бондарчук відокремлює кобзарів, представників автентичного напряму музикування, яке засноване на старосвітській традиції виконавства, та бандуристів – виконавців міських музичних осередків з ремісничою формою функціонування [151, с. 67]. Автор аналізує виконавські форми бандуристів-солістів та бандурних колективів, коротко репрезентує бандурництво з ХVІІ – поч. ХХ ст. Від ансамблевої

культури українського мистецтва відокремлює діяльність кобзарсько-лірницьких об'єднань та описує його концепцію побутування [151, с. 71–75].

Монографія В. Дутчак (2013) – це ґрунтовне дослідження бандурного мистецтва українського зарубіжжя ХХ – поч. ХХІ століття на основі широкої джерельної бази [201]. Авторка подала періодизацію розвитку бандурного мистецтва за кордоном, виявила передумови виникнення та специфіку діяльності бандурних осередків переселенців з України в різних країнах до періоду ХХ ст. Дослідниця висвітлила поєднання традиційного й нового в творчості бандуристів діаспори та показала освітянський напрямок діяльності виконавців. Слід зауважити, що монографія ґрунтується на історичному, соціокультурному, мистецтвознавчому, органологічному аналізах. Авторкою показані індивідуальні та колективні здобутки бандуристів у композиторській та виконавській творчості, діяльність майстрів бандуристів [201].

Загалом наукова спадщина В. Дутчак представлена в обсязі більше 100 статей. Головною проблематикою, яку досліджує автор є бандурне мистецтво діаспори [200; 203; 206; 208–211]. Проте поза увагою дослідниці не залишається аналіз сучасного бандурного виконавства [202; 204–205; 207].

Питанням становлення та розвитку музичної культури української діаспори та особливостей її розвитку у різних частинах світу присвячена монографія Г. Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» [250].

Серед послідовників видатних кобзарів вирізняється така ключова фігура, як М. Будник. Його діяльність відображена в монографії М. Хая «Микола Будник і кобзарство» (2015) [465]. Це історико-порівняльне дослідження, що створене на основі великої чисельності наукових фактів, літератури та інших першоджерельних матеріалів. Видання є унікальним поглядом на кобзарство та лірництво. Ґрунтуючись на досвіді панотця – цех-майстра Київського кобзарського цеху М. Будника та власних переконаннях – автор констатує думку про історичне значення кобзарських

практик в Україні, побутування музичних інструментів (гусел, автентичної бандури, вересаєвської кобзи, колісної ліри) та відповідного репертуару [465].

Дане видання є важливим для розуміння наукової точки зору про основи епічної й старцівської традиції українців. Також в розвідці міститься конструктивна критика автора в бік сучасного «академічного» бандурництва та нівелювання низки міфів про кобзарство [465].

Зі здобуттям Україною незалежності з'являється ряд дисертаційних досліджень, які стосуються аналізу бандурного мистецтва в історичному контексті, регіонального виконавства, різновидів бандурного виконавства. Так, робота С. Вишневської присвячена аналізу еволюції розвитку вокальної складової бандурного мистецтва як невід'ємної частини української культури [60].

Дисертація В. Дутчак розкриває питання композиторської та виконавської творчості для академічної бандури, актуалізує композиторську творчість для бандури 1970–1980-х років та здійснює її систематизацію, осмислює нові риси в оригінальних творах для бандури інструментального та вокально-інструментального жанрів тощо [64]. Наступне дослідження В. Дутчак подає аналіз історії бандурного мистецтва українського зарубіжжя Євразії, Америки, Австралії ХХ – поч. ХХІ ст. Також в дисертації охарактеризовано індивідуальні та колективні досягнення бандуристів у композиторській та виконавській творчості, діяльності майстрів діаспори, розвиток бандурних осередків та шкіл [63].

Дисертація Г. Матвіїва розкриває специфіку звукового образу сучасної бандури на основі авторського інструментально-виконавського підходу [68]. Робота М. Євгенєвої присвячена формуванню та розвитку бандурного мистецтва Тернопільщини впродовж його тривалої еволюції в загальнонаціональному контексті та зарубіжних культурно-мистецьких зв'язків [65]. Дисертація І. Панасюка досліджує процеси формування і розвитку київської школи професійно-академічного бандурництва [71].

Робота Т. Слюсаренко присвячена дослідженню академічного спрямування бандурного виконавства України як культурно-мистецького явища. Проаналізовано основні етапи розвитку бандурного виконавства. Досліджено педагогічну, виконавську діяльність, особливості репертуару солістів-бандуристів та бандурних колективів. Визначено порівняльну характеристику окремих ансамблів бандуристів. Виявлено особливості бандурного виконавства Слобідської України. Проаналізовано конкурсний рух та шляхи становлення і розвитку харківської бандурної школи [78].

Вивченню регіональних аспектів бандурного мистецтва присвячена дисертація О. Васюти, де обґрунтовано історико-культурологічний і мистецтвознавчий форми музичного мистецтва Чернігівщини [59]. Робота Н. Чернецької, де розкривається бандурне мистецтво музичної культури Волині ХХ – на початку ХХІ ст., також є цінним науковим дослідженням [80].

У своїй дисертації І. Дружба висвітлює інструментальну та вокально-інструментальну музику кінця ХХ – початку ХХІ століть шляхом аналізу новітніх виконавсько-виражальних засобів і прийомів [61].

До авторефератів слід віднести розвідки про бандурне та кобзарське мистецтва таких авторів: О. Дубас [62], С. Зуєв [66], Л. Мандзюк [67], О. Ніколенко [69], І. Панасюк [72], Л. Пасічняк [74], М. Підгорбунський [75], Т. Сідлецька [77], Т. Слюсаренко [78] та ін.

Сучасні наукові статті активно популяризують бандурне мистецтво, виступають єднальною ланкою між українським суспільством та культурою. Зокрема, можна виокремити публікації таких дослідників: О. Бистрицька [143], Н. Брояко [152], Н. Воронова [166], М. Гевко [168], Р. Гриньків [93], Д. Губ'як [184–185], І. Зінків [236; 238; 240–243], Т. Лазуркевич [288], І. Лісняк [296], С. Людкевич [304], Г. Матвіїв [316–317], В. Мішалов [330; 334; 337], Н. Морозевич [342], Л. Несмашна [348], О. Олексієнко [363], Л. Павленко [369–372], І. Панасюк [374], Л. Понікарова [384], О. Семенюченко [400], О.-К. Созанська [413],

Н. Супрун [436], М. Хай [462–463], С. Чабан-Чайка [477], Н. Чернецька [487–488] та ін.

Досліджуючи край Уманщини, І. Кривошея в статті відмічає, що у 1830 р. в Уманському повітовому василіанському училищі з-поміж основних предметів здійснювалося навчання учнів музиці [278, с. 98].

Американський дослідник В. Нолл активно досліджує кобзарство [354–355]. У статті «Паралельна культура в Україні в період сталінізму» [355] автор відмічає, що репресії за часів сталінізму можна поділити на три групи: 1) фізичне знищення; 2) загроза фізичної або психологічної розправи; 3) розвиток паралельної культури [355, с. 38]. Саме фізичне знищення торкнулося не тільки кобзарів і лірників, а й багатьох інших. Незважаючи на популярність ансамблів бандуристів в 20-х рр. ХХ ст., учасники цих колективів зазнають репресій у 30-х рр. ХХ ст. Розвиток паралельної культури був створений для того, щоб замінити репресовану культуру. На сторінках журналів починають з'являтися масові пісні і списки репертуару. Цей репертуар став основою для сільських ансамблів – музичних колективів, які були контрольовані партійними організаціями [355, с. 39]. Так, Державна капела бандуристів мала виконувати більше революційних і масових пісень, зменшуючи виконання українських пісень [355, с. 40]. Підсумовуючи, можна зазначити, що стаття В. Нолла показує дійсну застосовану політику більшовицької організації щодо українського культурного сектору.

Важливою є стаття В. Нолла «Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні» [354]. Автор зазначає, що українські кобзарі і лірники були носіями найважливіших символів сільського життя, а саме тих символів, які сьогодні називаються релігійними чи національними [354, с. 18]. В. Нолл відмічає, що репертуар бардів був унікальний та різноманітний: від релігійної музики, епосів до танцювальної музики та гумористичних пісень. Автор зауважує, що сліпі барди, кобзарі та лірники займали особливе місце в суспільній ієрархії села [354, с. 22]. Ситуація змінюється на початку 1920-х рр. Офіційна влада забороняє подорожувати і займатися своїм ремеслом на

шляхах [354, с. 25]. В. Нолл констатує, що барди, кобзарі та лірники – це унікальні виконавці з власними культурними цінностями та традиціями, які стали конкурентом тоталітарному режиму.

Грунтовною науковою цінністю відзначаються праці діаспорного бандуриста, дослідника кобзарства В. Мішалова. Він є автором низки статей про розвиток бандурництва видані у зарубіжному [520] та вітчизняних виданнях [327–330; 332–332; 334; 336; 338–340]. Велике значення має праця дослідника «Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті» (2013) [341]. Це наукове видання присвячене одній із важливих тем українського мистецтвознавства – феномену і розвитку виконавства на харківській бандурі. У дослідженні автор вивчає історіографію проблеми, осмислює особливості бандурного мистецтва на Слобожанщині. В. Мішалов аналізує формування ансамблевого виконавства на бандурі та феномен сценічного мистецтва. Автор визначив культурно-мистецькі здобутки виконавства на харківській бандурі як в Україні так і в діаспорі. Праця автора ґрунтується на історико-культурному та музикознавчому аналізах.

Бандурне та кобзарське мистецтво висвітлюється і за кордоном: «СВС» [128]; «ВВС» [130], «The Ukrainian Weekly» [512]; на сторінках закордонних веб-сайтів [121; 122; 129] та ін.

Історіографічний зріз представляють такі видання. Велику увагу заслуговують енциклопедії: «Українська музична енциклопедія» [444–445], «Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник» [229], «Полтавська Шевченкіана: Спроба обласної (крайової) Шевченківської енциклопедії» [397], «Енциклопедія історії України» [212]. Біобібліографічні нариси про кобзарів-полтавців, розстріляних і репресованих в 30-х рр. ХХ ст. [165] та про Платона та Іларіона Майбород, Л. Старицької-Черняхівської [169]. До цих видань також відноситься біографічний довідник «Мистецтво України» [318]. Методичними посібниками є такі видання: навчальний

посібник Н. Брояко [153], педагогічний репертуар для бандури, зібраний А. Грицаєм [179] та навчально-репертуарний посібник М. Сточанської [424].

Отже, історіографію досліджень бандурного мистецтва умовно поділено на три етапи. Перший – «імперський» (хронологічно до 1917 р.), другий – «радянський» (1917 р. – 1991 р.), третій – «сучасний» (з 1991 р. до сьогодні). На першому етапі увага дослідників зосереджується на постатях кобзарів та бандуристів, особливостях їхнього репертуару, організації освітнього процесу. Публікації відзначаються джерелознавчим характером, описовістю, фактографічністю. На другому етапі науковці досліджують репертуар кобзарів та бандуристів, укладають збірки українських народних дум та історичних пісень, аналізують постаті кобзарів та бандуристів, їхні музичні інструменти. Публікації характеризуються науковим узагальненням. На третьому етапі дослідники максимально розширюють наукове коло пошуку. Так, вони вивчають життя і творчість окремих виконавців та колективів, аналізують розвиток та побутування українських народних інструментів, вивчають бандурне виконавство представлене за кордоном. Публікації характеризуються вагогим науковим значенням.

1.2. Джерельна база дослідження

Дисертація передбачає виконання низки завдань із застосуванням комплексного та системного підходів – залучення різноманітних джерел за такими типами: писемних, зображальних, речових та їх систематизацію (за класифікацією Я. Калакури) [249, с. 96]. Систематизація має на меті об'єднати джерела, які різняться за видами, типами, хронологією та походженням, у систему взаємоподібних структурних елементів. Головна мета такого об'єднання – доповнення джерелами одне одного в процесі вивчення бандурного мистецтва середини XVIII – початку XXI ст. у контексті соціокультурного виміру. Відтак, використання широкої бази різноманітних джерел допомагає вивчити дану тематику.

У роботі використовувались матеріали таких вітчизняних архівосховищ: Центральний державний архів вищих органів та управління України, архів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Галузевий державний архів Служби безпеки України.

Залучені писемні, зображальні та речові джерела різних типів, віддзеркалюють чотири основні етапи розвитку бандурного мистецтва, які покладені в основу цього дослідження:

- становлення (XVI ст. – перша половина XVIII ст.);
- розвиток (середина XVIII ст. – поч. XX ст.);
- занепад (1920–1940 рр.);
- відродження (друга половина XX ст.).

Систематизація писемних джерел дозволяє виокремити їх за хронологічним принципом. Доцільність цього підходу зумовлена специфікою бандурного мистецтва, яке розвивається в дуалізмі площин простору та часу із впливом на українську культуру та суспільство, що знайшло своє відображення на формуванні джерельної бази дисертаційного дослідження. Систематизацією було виділено писемні джерела за походженням і згідно з хронологією періодів, а саме: період розвитку бандурного мистецтва під протекцією та у складі Московського царства та Російської імперії; радянський період; сучасний період.

Писемні джерела періоду розвитку бандурного мистецтва під протекцією та у складі Московського царства та Російської імперії. Їх складають опубліковані джерела, які визначаються вагомим науковим значенням, адже визнають, що кобза і бандура – це унікальні та самобутні музичні інструменти українського народу.

До них можемо віднести «Записки Південно-Західного відділу російського географічного товариства» [234], де подаються тексти і ноти дум та пісень О. Вересая та інших виконавців. До цієї підгрупи належить праця

А. Шафонського «Чернігівського намісництва топографічний опис» [491]. Поміж різнобічної інформації у роботі також сконцентровані дані про розвиток освіти на Чернігівщині та поширені музичні інструменти в цьому краї. Як згадує А. Шафонський, «вже з XVI ст. тут побутують такі музичні інструменти, як скрипка, гуслі, цимбали, бандура, кобза, дудки та волинки...» [491, с. 26].

До них відносимо літопис О. Рігельмана «Літописна розповідь про Малу Росію та її народу і козаків взагалі» [391].

Виокремлюються писемні джерела українського походження. Статті О. Сластіона в газеті «Рідний край» про записування українських дум та їх мелодії [37–39; 40–42]. Стаття В. Ломиковського про малоросійські повісті від сліпого рапсода Івана [302].

До писемних джерел польського походження відносимо працю польського хроніка А. Чарторийського «Словник польських слів, що означають музичні інструменти, які колись використовувалися у війську та підтримці миру» [510].

Також виокремлюються писемні джерела французького походження. До них відносимо працю французького славіста А. Рамбо «Україна та її історичні пісні, останні кобзарі» [525], де автором згадується враження від виступу останнього кобзаря О. Вересая. Також цим автором написана робота «Історія Росії від витоків до 1877 р.» [524], де знову стверджується важлива роль кобзарів в українському суспільстві як носіїв національної ідеї [524, с. 317]. До цієї підгрупи відноситься праця Л. Леже «Микола Гоголь» [519], де автор згадує кобзарів, зокрема, що й сам у 1874 р. «у Києві мав нагоду слухати одного з найвідоміших, можливо, останнього поміж них, Остапа Вересая» [519, с. 86–87]. Також слід згадати працю В. Тіссо, який у своїх етнографічних дослідженнях згадував такі слова, як «кобзар», «бандура», «чумаки», «хутір» [532], що пояснює зацікавленість французькими дослідниками культурою українців. До цієї підгрупи відноситься стаття М. Вогює «Мазепа – легенда та

історія» [511], де автор не тільки висвітлив діяльність визначного гетьмана, але й згадав значення кобзарів для української нації.

Писемні джерела радянського періоду демонструють широкий спектр досліджень, які вивчають природу функціонування та розвитку бандурного мистецтва, особливості ансамблевого бандурного виконавства.

Виокремлюються писемні джерела українського походження. До них відносимо мемуари В. Ємця «У золоте 50-річчя служби Україні. Про кобзарів-бандурників» [53], де оповідається авторами-оцевидцями про реальні події бандурного життя. Також слід згадати автобіографічну повість від Г. Ільченка [54], мемуари про гетьманські часи та організацію кобзарської школи від автора О. Войнаренка [51].

Також до цього періоду відноситься листування художника П. Мартиновича з етнографом В. Горленком про бандуриста Івана Крюковського, опубліковане в Записках історичної секції Всеукраїнської академії наук [312].

Сюди також зараховуємо роботу М. Фіндейзена «Нариси з історії музики Росії з найдавніших часів до кінця XVIII століття» [455]; статті у вітчизняних газетах та журналах: «Українська Нива» [29], «Вечірній Київ» [28; 49], «Прапор індустрії» [13], «Прапор юності» [45], «Радянська культура» [14; 18; 21; 24; 30], «Культура і життя» [33; 43], «Пролетарська правда» [15; 17], «Дзержинець» [47], «Дніпровська правда» [16], «Радянська Україна» [19; 27], «Радянська Житомирщина» [25; 32], «Радянський хімік» [35], «Вінницька правда» [20], «Звістки» [22], «Південна правда» [26], «Соціалістична Харківщина» [34], «Вечірні повідомлення» [48], «Червоний прапор» [36; 50], «Червоний гірник» [46], «Радянський прапор» [50] та ін.; статті в закордонному журналі «Бандура» (Нью-Йорк) [31; 44].

Виокремлюються писемні джерела польського походження. До цієї підгрупи зараховуємо працю Г. Рогуського «Музичний словник» [526] та збірник огляду історії музичних інструментів польського дослідника К. Сакса «Історія музичних інструментів» [527].

За своєю інформативністю джерела польського походження розвитку бандурного мистецтва не є однозначними. Так, джерело Г. Рогуського містить стислі дані щодо бандури та дає змогу скласти уявлення про побутування цього інструмента серед польської спільноти. Більш інформативним джерелом є видання К. Сакса «Історія музичних інструментів», де автор згадав про бандуру, як інструмент поширений територією України, що подібний до лютні із кишковими струнами [527, с. 236].

Писемні джерела сучасного періоду демонструють багатовекторні дослідження з розвитку кобзарського та бандурного мистецтва і формують підґрунтя для уособлення бандурного мистецтва як самобутнього та унікального явища української культури. Дослідження про бандурних виконавців дають уявлення про високу виконавську майстерність та популяризацію бандури серед молодого покоління.

Писемні джерела сучасного періоду.

Сюди відносяться мемуари у вигляді спогадів про власну бандурну творчість від А. Горняткевича [52].

До числа авторів, які досліджували бандурне мистецтво у вигляді статей у наукових періодичних виданнях, відносяться роботи: О. Бобечко [147], О. Васюти [158], Я. Данилюк [193], М. Євгенєвої [214], Г. Матвіїва [317], О. Нирка [350; 352] та інших.

Сюди відносяться статті: у вітчизняних журналах та газетах – «Молодий вчений» [223], «Кобзарськими стежинами» [232], «Київ» [399], «Рівне-ракурс» [23]; статті в закордонних журналах: «Бандура» (Нью-Йорк) [138; 448; 414; 483].

Новини бандурного мистецтва висвітлюються на сторінках закордонних інтернет-видань: «The Ukrainian Weekly» [123], «Nebraska Public Media» [124], «Masomb Daily» [125].

Речові джерела представлені бандурами, кобзою, торбаном та лірою з різних музеїв України: Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав», Сумського обласного краєзнавчого музею, Меморіального музею тоталітарних режимів «Територія терору», Кременецького

краєзнавчого музею, Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», Дніпропетровського національного історичного музею (Додаток А.1. – А.36).

Каталог музею кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» представлений різними музичними інструментами (бандура, кобза, ліра, лютня, торбан, домра, мандоліна, гуслі, цимбали, цитра, гусельки, гудки, саксофони, сопілка, бубен, банджо, гармонь, баян, акордеон, фісгармонь, рояль, піаніно, гітара, балалайка, арфа віолончель, скрипка, комуз, кларнет). Нашу увагу привернули бандури та кобза, які відмінні за будовою, кількістю струн та дизайном (Додаток А.1. – А.23).

До зображальних джерел варто віднести народні картини «Козак Мамай» та інші витвори мистецтва, на яких зображено музичні інструменти (кобзу або бандуру) або виконавця кобзаря чи бандуриста (Додаток Б).

Велике значення для аналізу морфології кобзи та бандури відіграли народні картини «Козак Мамай». Так, на них обов'язково зображено козака разом з кобзою або бандурою з елементами козацької доби в характерному для нього одязі.

До нашого дослідження були обрані картини з різних музеїв України: Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», Одеського художнього музею, Одеського історико-краєзнавчого музею, Національного музею Тараса Шевченка, Національного музею у Львові ім. А. Шептицького, Російського етнографічного музею, Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького (Додаток Б.1. – Б.12).

Отже, джерельна база дослідження складає багату палітру праць, у яких чільне місце відведене бандурному та кобзарському мистецтву. Обрані матеріали з вітчизняних архівосховищ демонструють історичні факти, пов'язані з бандурним мистецтвом. Проаналізовані речові джерела показали відмінність морфології та дизайну бандури. А народні картини «Козак Мамай» демонструють варіативність зображення українського народного інструмента залежно від часу, коли був створений художній витвір мистецтва.

1.3. Методологія дослідження

Методологічними засадами дисертаційного дослідження є сукупність принципів і методів наукового пізнання та залучення теорій, на основі яких було з'ясовано об'єкт і предмет дослідження, виокремлено його мету, сформульовано основні історичні процеси, досліджено їх взаємозв'язок. Основне явище, яке розглядається в дисертації, є бандурне мистецтво, а ключовим процесом – його розвиток в соціокультурному просторі України. Також у дисертаційному дослідженні було використано сукупність принципів, які дозволили сформулювати сутність дослідження та виявити характерні особливості бандурного мистецтва середини XVIII – початку XXI ст. через призму соціокультурного виміру. Дисертаційне дослідження пропонує цілісний аналіз на основі таких принципів наукового пізнання: історизму, наукової об'єктивності, багатофакторності, системності наукового пізнання, логічного та соціокультурного підходу

Принцип історизму передбачає дослідження подій, явищ і процесів в історичному контексті – розвиток бандурного мистецтва у вказаних географічних та хронологічних межах, його соціокультурні функції та місце в історії України.

Не менш важливим став *принцип наукової об'єктивності*. Він вимагає розуміння багатогранності та суперечливості будь-якого історичного явища, необхідність відкинути особисте ставлення до них. Цей принцип є важливим під час дослідження внутрішніх та зовнішніх чинників розвитку української традиції бандурного мистецтва, для запобігання ідеалізації, схематизації та уникнення стереотипів. Однак важливою є об'єктивна оцінка системи розвитку сучасного бандурного мистецтва.

Принцип всебічності та багатофакторності передбачає дослідження окремих явищ, тісно пов'язаних з іншими явищами та процесами. Застосування цього принципу дає можливість всебічно розглянути процеси, які відбувалися в Україні у вибраний нами хронологічний проміжок.

Принцип системності передбачає вивчення об'єкта дослідження як єдиної системи, елементи якої тісно пов'язані один з одним. Як зазначає Ростислав Балабан, «суспільні цінності є форматом функціонування суспільства. Вони визначають доцільність тієї чи іншої діяльності і напрям ініціатив у громаді...» [135, с. 89]. У дослідженні бандурного мистецтва виділяємо три щабелі цінностей. Перший – це місце бандурного мистецтва в загальноукраїнській музичній традиції від Нового часу до сучасності. Другий – це значення бандурного мистецтва для формування української культури. Третій – це інтегративно-комунікативне значення традицій бандурного мистецтва, яке проявляється в акумуляції і збереженні цієї форми самобутньої української культури, що об'єднує і згуртовує людей зі спільними інтересами та проявляється в різних мистецьких проєктах.

Логічний підхід використовувався у висновках та аналізі бандурного мистецтва як явища, що ґрунтується на традиції.

Соціокультурний підхід базується на основі єдності культури та соціальності, що обумовлює діяльність людини. Суспільство і культура розглядаються в їх цілісності, як єдина система. Відтак, бандурне мистецтво – це галузь української культури, яка несе ціннісні традиції. Як відмічає О. Михайлюк: «Культура розглядається насамперед з боку соціального, як невід'ємний аспект поведінки людини в групі, у суспільстві. У такий спосіб передбачається більш місткий контекст, у межах якого потрібно розглядати соціальні відносини: культура і соціум виступають як дві іпостасі єдиної функціонуючої, саморегульованої системи, що самозмінюється...» [321, с. 9]. Як зазначає Ю. Резник: «Соціокультурний підхід, що розуміється в соціально-науковому плані, передбачає в першу чергу виділення та комплексне вивчення інституційних та позаінституційних сторін соціального життя. При цьому культура розглядається як основна передумова або умова виникнення та існування інституційних (стандартизованих та нормативно узаконених) структур соціальної організації, а особистість – як передумова формування її позаінституційних структур» [390, с. 305–306].

Принципи наукового пізнання реалізовано в дисертаційному дослідженні за допомогою використання міждисциплінарних та спеціально-історичних методів.

Міждисциплінарні методи дослідження.

Згідно з *системно-структурним методом*, бандурне мистецтво середини XVIII – початку XXI ст. як систему, елементами якої є певні форми бандурного виконавства.

Як вказує Р. Балюк: «всі елементи вказаних систем пов'язані з іншими елементами, із всією системою, в тому числі із процесами у системі, зокрема з процесом передавання знань (традицією), внаслідок взаємодії традиції та інновації» [136, сс. 188, 192;].

Метод класифікації взаємодіє із системно-структурним методом. Як відмічає Ю. Чайковський: «класифікація є завданням систематики, що передбачає впорядкування множин об'єктів, які мають сутнісні подібності та включає в собі описовість об'єктів в сенсі їх сутнісних подібностей та відмінностей» [478, с. 557]. Як зазначає В. Шинкарук, «класифікація – багатоступінчастий, послідовний поділ обсягу поняття з метою систематизації, поглиблення і отримання нових знань щодо членів поділу» [264, с. 283].

Далі був використаний *метод абстрагування*. Це метод наукового пізнання, де є необхідним зосередження на суттєвих, найістотніших рисах, сторонах об'єкта дослідження. При цьому необхідно виключити все другорядне, одиничне та несуттєве. Проходячи шлях виділення загального, суттєвого, утворюються абстрактні поняття, які виділяють основну ознаку об'єкта дослідження, і це дає підставу дати повний його опис.

Методи аналізу та синтезу. Метод аналізу полягає в розчленуванні цілого на окремі складові частини – більш прості, виділення окремих властивостей, рис, зв'язків. Метод синтезу – це з'єднання окремих сторін, властивостей для розуміння цілого в його єдності.

Описовий метод поєднується з аналізом та синтезом досліджуваного матеріалу в логічному формуванні фактів та узагальнень.

Спеціально-історичні методи дослідження.

Порівняльний метод полягає в порівнянні явищ та процесів, виокремленні подібного та відмінного у їх змісті.

Типологічний метод базується на впорядкуванні і узагальненні історичних фактів, групуванні їх у типи на підставі властивих їм спільних ознак [235, с. 71].

Історично-генетичний метод полягає в поступовому розкритті властивостей, функцій і змін досліджуваного часу в процесі його історичного розвитку, тим самим наближаючи віддзеркалення реальної історії об'єкта. Метод дозволяє виявити основні закономірності розвитку бандурного мистецтва як певної традиції [456] у її розвитку та взаємодії з інновацією встановити формування у добу Великого князівства Литовського соціально-економічних, культурних, технологічних передумов розвитку кобзарського та бандурного мистецтва.

Отже, обрана нами методологія дослідження має на меті детально дослідити бандурне мистецтво середини XVIII – початку XXI ст. в контексті соціокультурного виміру.

Висновки до розділу. Здійснений нами історіографічний аналіз свідчить про фрагментарність вивчення розвитку бандурного мистецтва в Україні середини XVIII – початку XXI ст. На початку увага дослідників виключно концентрувалась на вивченні думового репертуару кобзаря, інструментарію та персоналіїв, що відіграло помітну роль у соціокультурному житті України. Попри великий інтерес сучасних науковців до вивчення різних аспектів бандурного мистецтва, потреба комплексного дослідження цієї традиційної мистецької ланки досі залишається актуальним завданням.

Вибір теоретико-методологічної бази дисертації визначався специфікою дослідження. Крім використання загальних і міждисциплінарних методів дослідження були задіяні спеціально-історичні методи пізнання.

Дослідження охоплює джерела різної видової приналежності задля вивчення бандурного мистецтва України середини XVIII – початку XXI ст. у контексті соціокультурного виміру та визначення його як унікального та самобутнього мистецтва української музичної культури.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Еволюція бандури і кобзи у XVI – XVIII ст.

Історія культури, як розділ історичної галузі, наразі є дуже актуальною. Питаннями походження інструментів, причин появи та «подорожі» від місця побутування до поширення на українській землі давно вже займається коло науковців. Історичні процеси розвитку бандури і кобзи, їх функціональна роль в Україні мають потребу та перспективи для детального вивчення. Ці інструменти мали найбільшу популярність, і серед населення вважались винятково українськими та склали образ української народної культури. Відтворення історії культури дає можливість прослідкувати взаємозв'язки та їх вплив на майбутнє формування музичного мистецтва.

Для з'ясування питання генези, морфології та типології бандури в Україні слід звернутися до праць зарубіжних та українських органологів, зокрема таких майстрів-бандуристів XIX – початку XXI століть, як О. Фамінцин [452], М. Лисенко [292–293], Ф. Колесса [270], В. Ємець [216], Г. Хоткевич [470], А. Гуменюк [187], Г. Ткаченко [438–439], З. Штокалко [497], К. Вертков [161], М. Хай [466], М. Прокопенко [76], Л. Черкаський [484], В. Кушпет [285].

Першим вченим, який дослідив кобзу і бандуру, став російський органолог О. Фамінцин. У своїй праці «Домра і споріднені з нею інструменти російського народу» (1891) [452] автор зазначає, що наприкінці XIX ст. слово «кобза» стало синонімом слова «бандура». Ця «двоїстість назви народного інструмента, поза сумнівом, вказує на те, що колись існувала відмінність між кобзою і бандурою, втрачена з плином часу» [452, с. 402]. Дві назви, як вважає автор, є не російськими, а іноземними, які походять із двох діаметрально протилежних центрів – східного і західного [452, с. 403]. Подвійна назва

інструмента могла з'явитися внаслідок заміни його старої назви (кобза) назвою більш удосконаленого нового інструмента – бандури.

О. Фамінцин є першим дослідником, який зібрав та систематизував широкий масив матеріалу – найдавніші писемні джерела про бандуру та різні за типами грифні інструменти зі схожими назвами. Він стверджував, що в європейській органології перші відомості про пандору (бандору) (*pandorra*, *bandoer*) містяться в роботі «*Syntagma musicum*» (1618) Міхаеля Преторіуса [523], який запевняв, що пандора виникла в Англії. Однак аналізуючи давні писемні згадки, О. Фамінцин вказав, що на межі XVI–XVII ст. пандора (бандора) не була популярним інструментом в Англії, на що вказує відсутність подібного слова в тогочасних англійських словниках. Схожу назву інструмента (*bandurgia*) знаходимо в іспано-франко-італійському словнику (1617) [522] з таким тлумаченням: «бандуррія – пандора, музичний інструмент» [452, с. 422]. В італійсько-іспанському словнику Францозіні (1645) [513] вчений віднайшов термін: «Бандуррія – пандора, струнний інструмент у формі цитари» [452, с. 422–423].

Як зрозуміло із загальнодоступних джерел, середньовічна іспанська бандурія – це невеликий лютнеподібний струнно-щипковий інструмент (як відзначає О. Фамінцин – дискантовий різновид цистри) [452, с. 424]. За твердженням І. Зінків, «вона мала грушоподібний корпус, коротку шийку з ладками і двома рівнобіжними плоскими деками, з'єднаними обечайкою. Струни були згруповані парами в хори (6–7), а кілкова коробка з шийкою утворювали майже пряму лінію» [237, с. 19–20].

Проаналізувавши італійські, іспанські, французькі та німецькі писемні джерела, О. Фамінцин доходить висновку, що інструмент, який «був винайдений в Англії і обійшов усю Європу ... відразу ж за своєю появою зник з ужитку», і що «цьому інструментові судилося стати народним інструментом малоросів» [452, с. 430]. Хоча учений зазначає, що відома йому українська бандура є достатньо відмінною від англійської пандори, вона була «запозиченням вже у пізніші часи найновішого західноєвропейського

винаходу» [452, с. 430]. Вчений коментує, що бандура потрапила на територію України через Польщу в XVI ст. в період польського панування під впливом європейських настроїв від італійських музикантів. Ця хвиля «принесла з собою ... різноманітні західноєвропейські музичні інструменти, з яких пандора і торбан встигли закорінитися в українському народі під назвою бандура і торбан» [452, с. 433].

Твердження О. Фамінцина про західну теорію проникнення бандури в Україну спростовує А. Совінський у «Словнику польських музикантів» [530, с. 412], який згадує про одного з виконавців ще на початку XV ст. – кобзаря Чурила галицько-руського походження, який був учасником капели Зигмунда I Старого в Кракові (за двірцевими документами 1480 року) [529, с. 19]. Польський дослідник Ф. Сярчинський, згадуючи капелу К. Зборовського у 1580-х рр., наводить відомості про українського бандуриста Войташка, якого А. Совінський називає «славним бандуристом» [530, с. 412]. Згідно з цими даними, польські дослідники припускають, що українським бандуристам (кобзарям) знайомі інструменти кобза і бандура щонайменше на 150 років раніше, ніж цей інструмент «винайшов» англійський майстер Дж. Розе у 1561 р.

Будова пандори (бандори) істотно відрізнялася від морфології української бандури. Корпус першої гітаро- а не лютнеподібний, на головці розміщуються кілки, струни групуються хорами. Всі ці особливості не мають втілення ні на українській кобзі, ні на бандурі. Корпус пандори (бандори) складався з двох плоских, паралельно біжучих дек, з'єднаних обечайкою, а не був видовбаний, як на бандурі, що вказує на більшу архаїчність останньої, ніж інструмент майстра Дж. Розе, який виготовив свій інструмент не раніше середини XV – поч. XVI ст. [346, с. 190]. Отже, можна дійти висновку, що західноєвропейська пандора (бандора) XVI ст. суттєво відрізнялася за будовою від української бандури. Однак, це не відкидає гіпотези про те, що пандора була попередницею бандури.

На думку О. Фамінцина, за своєю морфологією українська бандура кінця XIX ст. була подібною як до бандори, так і до лютні, відтак це схожі між собою інструменти (за кількістю струн, строем, обсягом звукоряду).

Відмінною рисою української бандури стали приструнки – короткі мелодичні струни, які закріплюються на верхній частині корпусу, авторство яких О. Фамінцин називає «винаходом малоросів» [452, с. 470]. Як відзначає І. Зінків, «їх кількість на інструментах другої половини XVIII–XIX ст. коливалася від 4 до 13» [237, с. 23]. Стрій приструнків був незмінним, вони ніколи не вкорочувалися, на відміну від басових струн. Однак на різних інструментах стрій приструнків відрізнявся. Як доводить І. Зінків, «групування струн парами у хори не засвідчене жодним іконографічним джерелом і відсутнє на традиційних бандурах. З цього випливає висновок, що вже у другій половині XIX ст. багатострунні бандури з приструнками мали плоский резонаторний корпус ... набагато плоскіший, ніж тогочасні європейські лютні, струни яких до того ж були двохоровими» [237, с. 23].

Отже, у своїй роботі «Домра і споріднені з нею інструменти російського народу» О. Фамінцин вперше дослідив ґрунтовний матеріал про термін «бандура» та різнотипні інструменти, які у різних країнах Європи мали схожі назви. Як відмічає І. Зінків, «...О. Фамінцин першим зробив пророче припущення, що іспанська лексема «бандурія» походить від південнослов'янської пандури-бандури і сванетської (грузинської) пандурі, а також від арабо-перського (точніше, персо-арабського) танбура, внаслідок довільного переміщення у лексемі звуків» [237, с. 25].

Отже, автор доходить висновку, що попередницею бандури був інструмент «бандора», яку винайшов англійський майстер Дж. Розе у 1561 р. Цей інструмент побутувавши в різних куточках Європи і не вкорінившись в жодному, досить швидко став традиційним інструментом українського народу. Проте О. Фамінцин не дав пояснення, як саме інструмент, за кілька десятиліть з'явившись в Україні, кардинально змінив свою морфологію – дві плоскі деки,

поєднані обечайкою, на довбаний корпус, принцип групування струн хорами і под.

Першим представником вітчизняної органології, який дослідив український інструментарій епічної традиції, став М. Лисенко. Опис «кобзи» або «бандури» автор подав у праці «Характеристика музичних особливостей дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» (1873) [293].

У своїй роботі М. Лисенко аналізує кобзу, змішує її з бандурою. Як вважає автор, кобза чи бандура «зовнішньою формою нагадує ... іспанську гітару. Інструмент цей ... походження дуже давнього, бо він схожий з інструментами східних народів, наприклад біною китайською чи індійською» [293, с. 17]. М. Лисенко робить припущення про подібність української бандури з бандорою (пандорою) грецьких рапсодів. Проте, як відзначають сучасні науковці, «пандора як грифний струнно-щипковий інструмент була запозиченим і нетиповим для давньогрецької традиції інструментом: грецькі рапсоди переважно користувалися лірами й кіфарами» [172, с. 10].

Автор, дотримуючись точки зору О. Фамінцина, у фундаментальному дослідженні стверджує, що бандура – це інструмент, що прийшов до України із Західної Європи в середині XVII ст. через Польщу від італійських виконавців [452]. Вона стала традиційним музичним інструментом в Україні, і, на думку Лисенка, пізніше витіснила з ужитку кобзу, як інструмент, що не був таким досконалим, як бандура.

У праці «Народні музичні інструменти на Україні», яка вийшла в світ в 1893 р., М. Лисенко більш детально описав кобзу О. Вересая, будову інструмента та подав зображення [292]. Розгорнуто аналізуючи морфологію, стрій і способи тримання інструмента (скісний та перпендикулярний), автор заглиблюється в питання приструнків, якими українська бандура була обладнана (за О. Рігельманом) лише наприкінці XVIII ст. Порівнявши кобзу О. Вересая з бандурою (за описом О. Рубця), автор дійшов висновку, що стрій приструнків (як і басів) не був однаковим і залежав від виконуваного

репертуару [293, с. 19]. Як доводить І. Зінків, «з цим пов'язане й суміщення на кобзі двох способів гри – лютневого і цитрового (псалтиревого) та двох способів тримання інструмента О. Вересаєм (з нахилом і перпендикулярно до тіла), що дає підстави зробити висновок про його перехідний тип – від лютне-до цитроподібного інструмента» [237, с. 27].

Продовжив вивчення кобзи і бандури визначний етнограф Ф. Колесса. Зокрема, походження української кобзи-бандури вчений пов'язував з розвитком українських народних дум, які брали свій початок з жанрів традиційної поховальної обрядової музики українців (плачами й голосіннями) та середньовічним билинним епосом епохи Київської Русі. У видатній праці «Мелодії українських народних дум» [270] музичному інструментарію (кобзі-бандурі й лірі) присвячено окремий розділ. Вперше робота була опублікована двома серіями в 1910–1913 рр. в «Матеріалах до української етнології» Наукового товариства ім. Шевченка. Підтримуючи теорію М. Лисенка та О. Фамінцина, Ф. Колесса відзначає, що обидві назви побутують в українській мовній спільноті як синоніми для визначення того самого інструмента, хоча в XVII–XVIII століттях «це були два окремі (за О. Рігельманом) інструменти – сільський і міський» [270, с. 59].

Учений підсумовує теорію О. Фамінцина та М. Лисенка й стверджує про походження та появи кобзи в інструментарії українців: «Кобза була відома ще половцям, відтак кримським татарам, від яких, за здогадами О. Фамінцина, перейняли її козаки. У XVI столітті вона була вже загальноживаним інструментом на Україні» [270, с. 59]. Оскільки відсутня інформація про стрій і вигляд давньої кобзи, «певне лише те, що це був інструмент типу лютні, схожий на теперішню кобзу-бандуру, що прийшла до нас з Заходу» [270, с. 59]. Англійська пандора XVI ст., пройшовши шлях із Західної Європи, з італійськими музикантами осіла в Польщі (приблизно у XVIII ст.), і з того часу під назвою бандури поширилася в Україні. Більш досконалий та елітарний інструмент з розмаїттям струн, бандура спочатку осіла по містах серед козацтва, а потім поширилася серед народних виконавців: «витіснивши давню

кобзу та перейнявши її назву, бандура на Україні стала любимим народним інструментом» [270, с. 59–60].

Також Ф. Колесса звертає увагу, що в Україні бандура дещо змінила свою морфологію і на дещі почали розташовуватися т. зв. «приструнки» [270, с. 60]. Погоджуючись із думкою О. Фамінцина, він відносить появу струн до другої половини XVIII ст. Також вчений аналізує строї бандур [270, с. 61–62], зокрема інструмент кобзаря М. Кравченка, який мав 5 довгих струн на 18 «приструнків» (Додаток В.9.).

Уперше з-поміж інших дослідників при вивченні кобзи й бандури Ф. Колесса акцентував увагу на існуванні різних виконавських стилів в українській епічній традиції [270, с. 61]. Так, стиль кобзаря М. Кравченка вчений характеризує як архаїчний, а Г. Гончаренка більш багатший та різноманітний [270, с. 61]. Також вчений зазначає, що відмінності у звукорядах інструментів, способів тримання, способів гри на них пояснюються існуванням різних регіональних шкіл бандурного виконавства [270, с. 62].

Відтак, автор не тільки подав характеристику кобзи й бандури, але й проаналізував бандурне виконавство з урахуванням індивідуально-стильових та регіональних особливостей.

Дослідник класичної органології ХХ ст. Г. Хоткевич обґрунтовує питання походження української кобзи і бандури у фундаментальній праці «Музичні інструменти українського народу» (1930) [470]. Це видання стало першою спробою комплексного аналізу українських музичних інструментів. Аналізуючи кобзу та бандуру, автор вказує на їх автохтонне походження, при цьому не обґрунтовує власне рішення: «Інструмент, що складається з резонатора, ручки й струн по ручці (типу лютні – моя правка) – це інструмент загальнолюдський і запозичення його однією групою народів від другої /.../ може відноситись до престарілих часів» [470, с. 86]. Однак головною відмінною рисою бандури Г. Хоткевич вважає наявність коротких струн по корпусу – т. зв. приструнків, авторство яких належить українцям: «...таким

чином /.../ бандура є чисто український винахід. Ніде й не від кого українці цього інструмента не позичали, й вигадали для себе самі» [470, с. 101].

Початок побутування етноніма «бандура» – питання досить дискусійне. У польській літературі знаходимо перше згадування датоване 1580 р. про Войташека, бандуриста К. Зборовського [528, с. 365]. В. Варгоцький (1609), характеризуючи музику при польських дворах, зазначає: «Музика стояла на чотирьох ганках: на першому – лише самі хлоп'ята, на другому – мануальна, тобто пандора, лютня, торба, арфа, цитара і т. д., біля них – клавіцимбали, на третьому – всіх духових інструментів різні види – поморт, пузан, корнет ...» [470, с. 102]. Б. Лінде описував бандуру як «рід лютні з короткою шийкою», тобто козацьку лютню. А відтак бандури найчастіше застосовували в Україні козаки, звідси бандурист – козак [470, с. 102]. Іконографія кінця XVII – поч. XVIII століть зображує інструмент, подібний за формою до бандури, але ще без приструнків. Такий інструмент бачили іноземці, які приїздили до Росії (Берхгольц, Беллерман) називаючи його «бандурою». Але Г. Хоткевич вказує, що це була ще кобза – нова назва інструмента (бандура) «вже була, а інструмент залишався ще кобзою» [470, с. 103]. Самі ж українські виконавці «називали свій інструмент бандурою, а себе бандуристами; таким чином, не тільки тепер, а й раніше один інструмент мав дві назви» [470, с. 103]. Органолог точно відмічає, що назва інструмента «бандура» виникла набагато раніше, ніж інструмент був обладнаний приструнками.

Розбираючи питання походження назви інструмента, Г. Хоткевич аналізує писемні джерела античного періоду (Ефроній, Піфагор, Поллукс), де пандура не була новим інструментом, а вважалася відомою з III ст. до н. е. і зустрічалася в різних транскрипціях: пандура, пандора, пандуріс, пандорос [470, с. 103].

Час виникнення приструнків на бандурі органолог з'ясовує, спираючись на аналіз народних картин «Козак Мамай». Відтак констатує про існування у XVIII ст. на кобзах приструнків. Також автор робить висновок, що у кінці

XVII–XIX ст. паралельно існувало два різновиди бандур – з приструнками й без них [470, с. 114].

Один з представників української органології А. Гуменюк аналізує кобзу (або бандуру) в праці «Українські народні музичні інструменти» (1967) [187]. Ці інструменти називає струнними, на яких звук видобувався щипком [187, с. 58].

Як зазначає І. Зінків, у наведеній роботі автор відносно походження, розвитку і побутування цих інструментів не розділяє кобзу і бандуру, а подає їх як єдиний музичний інструмент [237, с. 35]. Аналізуючи дві теорії походження інструментів – міграційний (О. Фамінцин) та автохтонний (Г. Хоткевич), А. Гуменюк вказує на нелогічність кожної з них, відтак «перша... не враховувала творчої ініціативи народу, зумовленої його життям і художніми потребами, віддавала перевагу запозиченням, а друга зовсім не визнавала запозичень» [187, с. 68]. Слід зазначити, що власної концепції походження, розвитку і побутування цього типу інструмента вчений не надає.

А. Гуменюк розділяє точку зору О. Фамінцина про бандуру як тип лютнеподібного інструмента з гусельним способом звуковибовування. Вчений погоджується з правдивим припущенням О. Фамінцина про те, «що козацькі рапсоди-співаки, створюючи новий потрібний їм інструмент, взяли від лютні загальну будову (кузов з грифом) і розташували на грифі басы. На кузов же перенесли струни гуслів і назвали їх приструнками...» [187, с. 73]. За концепцією А. Гуменюка, кобза або бандура містить в собі елементи як східної лютні, так і слов'янських гусел.

Учений вважає, що кобза стала автохтонним музичним інструментом та повсюдно поширеним серед населення України лише в кінці XVI – на поч. XVII ст., і відтак кобзарі «почали шукати для нього нову назву». Саме тоді «було звернено увагу на назви однотипних інструментів інших народів» [187, с. 73]. А оскільки кобза не лише була схожа на лютню, але й побудована на її основі, «між кобзою і бандурою у структурі великої різниці

не було» [187, с. 73], у зв'язку з чим «кобзу почали називати ще й бандурою» [187, с. 74].

А. Гуменюк зауважує, що сучасний розвиток бандури почався з часу діяльності видатного бандуриста Г. Хоткевича, а саме запроваджених ним конструктивних змін у традиційному інструменті – асиметричне зміщення шийки щодо корпусу, збільшення кількості струн і приструнків, часткова «хроматизація» звукоряду шляхом рухомих важелів і поріжків.

Отже, дослідник дотримується теорії О. Фамінцина про походження бандури від російських гусел, що засвідчує розташування приструнків на корпусі інструмента. А. Гуменюк заперечує можливість плектрового способу звуковидобування (теорія М. Лисенка та О. Фамінцина), вказуючи присутність на кобзі-бандурі тільки щипкового способу гри.

Варто відзначити студіювання представника російської органології К. Верткова, який присвятив наукову розвідку «До питання про українську кобзу» (1973) вивченню українського струнно-щипкового інструментарію [161]. Автор не лише дослідив писемні джерела, але й проаналізував інструментарій з української іконографії XVII–XIX ст., зокрема з українських народних картин «Козак Мамай» із зображенням кобзи.

Досліджуючи інструменти з картин, вперше опублікованих у праці П. Білецького «Козак Мамай – українська народна картина» [144], вчений побачив на картинах присутність двох різних типів щипкових хордофонів – з довгою і короткою шийками (За К. Вертковим – тамбуро- і лютнеподібних) [161, с. 279].

Як зазначає І. Зінків, «інструменти першої групи мають напівсферичний або овальний корпус, довгу вузьку шийку і пряму головку, злегка відігнену назад або повернуту волютом вперед... Довгошийкові кобзи на картинах відтворені як з ладками, так і без... На картинах XVII–XVIII ст. кобзи зображені з 3–4-ма ладками» [237, с. 38].

Також І. Зінків зазначає, що «інструменти другого типу мають грушоподібний корпус, коротку шийку і головку, відігнену назад під прямим

кутом (як у лютні). Кобзи цього типу відтворені на «Мамаях» кінця XVII–XVIII ст.» [237, с. 38–39].

К. Вертков детально проаналізував спосіб гри на обох типах кобз і зробив висновок про високорозвинену техніку гри на цих музичних інструментах [161, с. 280].

Як уважає дослідник, старовинна бандура не була обладнана приструнками, що підтверджують німецькі автори (Берхгольц, Штелін, Беллерман). Усі ці дослідники описували бандуру (європейську лютню доби Бароко – бандору) [237, с. 39]. Відтак К. Вертков резюмує, що приструнків на давніх бандурах не було, ними була обладнана виключно кобза.

К. Вертков уважає, що походження бандури слід пов'язувати з додаванням приструнків до довгокошийкових лютень, адже короткошийкові інструменти в Україні, на його думку, були «неконкурентноздатними» і з часом зникли з ужитку й не могли стати попередницею для бандури з додатковим корпусом.

Автор підтримував ідеї О. Фамінцина та А. Гуменюка про гібридизацію бандури на основі двох інструментів (у О. Фамінцина та А. Гуменюка – бандури і гусел). За версією К. Верткова, бандура походить від довгошийкової кобзи і шоломоподібних гусел. Однак надалі він цю теорію не розвиває. Відтак стоїть питання, як змінилася манера гри на інструменті та спосіб його тримання. Коли гуслі трималися горизонтально, бандура обов'язково трималася перпендикулярно з певним нахилом або притискаючи до грудей.

Цікаву ідею походження бандури і кобзи висуває М. Хай у роботі «Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)» (2007) [466]. За гіпотезою дослідника крилоподібні гусли «... за формою і конструкцією були найближчими до історично неминучого переходу цитроподібного інструмента – гусель – у лютнеподібну бандуру» [466, с. 49]. Отже, за М. Хаєм, бандура походить від цитрогуслеподібного ... типу, що є достатньо суперечливою концепцією [466, с. 58].

Незвичною є теорія М. Прокопенка – дослідника та бандурного майстра. Він схиляється до думки Курта Закса, який обґрунтовує лексему «пандура» від поняття з мови шумерів «pan tur» (III тис до н. е.), що означає «малий лук» [527, с. 80]. Автор робить припущення, що греки запозичили слово від кавказьких народів, де словом «пандурі» називають лютнеподібний грузинський інструмент. Сучасні вчені-органологи М. Прокопенко [76], Л. Черкаський [484, с. 122], М. Хай [463] безпосередньо пов'язують походження слова з шумерською мовою.

Звернемо увагу на те, що період розвитку шумерської цивілізації охоплює IV–II тис. до н. е. Проте давньогрецька мова починає формуватися з кінця II тис. до н. е., коли шумерська мова вже повністю зникла. Отже, відсутні прямі докази того, як лексема проникла з шумерської мови в грецьку, так само, як немає підтвердження прямих контактів між шумерами і давніми греками.

Надалі концепцію походження українського інструментарію висвітлив Л. Черкаський у праці «Українські народні музичні інструменти» (2003) [484]. Вивчаючи бандуру, автор підтримує теорію М. Прокопенка, однак зазначає: «Віддаючи перевагу саме цій «кавказькій» версії походження первинної бандури в Україні, вважаємо необхідним наголосити, що ці «загальнолюдські» інструменти на тлі української музичної культури, її усталеного струнного щипкового (гусельного) інструментарію і характерної для українців билинно-думної традиції зазнали поступових серйозних конструктивних змін, унаслідок чого виникли власні українські національні інструменти» [484, с. 123].

В еволюції бандури Л. Черкаський виділяє два етапи розвитку: 1) від її появи в Україні до другої половини XVIII ст.; 2) з другої половини XVIII ст. до теперішнього часу. За першого етапу інструмент не мав приструнків, з лютневим способом гри (так звана первинна бандура); за другого етапу відбувається автохтонне становлення бандури як «інструмента, в якому органічно поєдналися риси лютнеподібного і гусельного інструментів» [484, с. 128]. Відмінності між кобзою і бандурою дослідник

вбачає у різній кількості струн (від 3–4-х у кобзи – до 8-ми у бандури), у морфології інструмента: «кобза мала довшу і тоншу ручку, менший корпус» [484, с. 128].

Отже, можна зробити висновок, що Л. Черкаський відносить кобзу з приструнками та бандуру до інструментів-гібридів. Різницю між цими інструментами дослідник бачить у різній кількості струн, у розмірах корпусу, рисах шийки, проте не бере до уваги відмінності у способах тримання інструмента.

Концепцію українського музичного інструментарію розглядає В. Кушпет у монографії «Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні» (2007) [285]. Він критично ставиться до теорії походження бандури від кобзи і у своїй роботі акцентує увагу на способах звуковидобування на кобзі й бандурі на прикладі інструмента О. Вересая.

Підтримуючи ідею С. Людкевича [304, с. 182–183], бандуру вчений вважає арфоподібним багатопреструнковим інструментом, підтверджуючи свою думку тим, що арфоподібність – загальноприйняте визначення інструментів струнно-щипкової родини, видобування звуку на яких відбувається без перетискання струн при зміні висоти їх звучання [285, с. 32]. Коли кобза була обладнана більшою кількістю приструнків, це, на думку В. Кушпета, призвело до виникнення нового інструмента, який мав арфоподібний спосіб гри і «перебрав на себе вже відому в міщансько-шляхетському середовищі назву кобзи – бандура» [285, с. 384].

Однак, як зазначає сучасна дослідниця бандури І. Зінків, арфоподібний спосіб гри передбачав гру обома руками на відкритих струнах, натомість у теорії В. Кушпета слід «говорити про успадкування бандурою не арфоподібного, а псалтиреподібного способу гри... Останній спосіб гри, при паралельному розташуванні корпусу-резонатора стосовно струн, передбачає односторонній доступ виконавця до струн (як на бандурі)» [237, с. 46].

За В. Кушпетом, кобза і бандура відносяться до лютнеподібних інструментів з різними способами гри на них.

У праці В. Ємця «Кобза й кобзарі» автор зазначає, що не існує одностайної точки зору з приводу генези кобзи та бандури [216]. Походження бандури автор пояснює так: «одні вважають, вона походить з арабо-перського сходу і в Україну потрапила через Грецію десь у XV ст. Інші ж вчені (академік Фамінцин) припускають, що бандура з'явилась вперше в Англії приблизно в XVI ст., де мала назву пандора» [216, с. 16]. Далі бандура осіла в Іспанії, Італії, Польщі, звідки потрапила в Україну як більш досконалий інструмент і витіснила з ужитку кобзу. «Завдяки тому, що бандура в своїй зовнішній формі мало чим ріжнлась від кобзи, то народ по старій пам'яті і бандуру став звати кобзою, чим і можна почасти пояснити подвійність назви нашого національного інструмента» [216, с. 15–16]. Слід зазначити, що В. Ємець поділяє думку Г. Хоткевича про автохтонне походження кобзи й бандури.

Г. Ткаченко в праці «Основи гри на народній бандурі» стверджує, що бандура походить не від лютні, а від шоломоподібних гусел [439]. Автор вказує: «Багато версій існує /.../ дехто твердить про запозичення її від інших народів, дехто вважає, що народилася вона від середньовічної лютні через додавання до неї приструнків. А на нашу думку, створена бандура народом у себе вдома і без лютні, бо ми з древніх часів мали вже багатострунний інструмент до співу – гуслі» [439, с. 224]. Також автор влучно зазначає: «І якщо до гусел було колись додано два-три баски, та замість колін притуляти інструмент до грудей – то вже й була звичайна бандура» [438, с. 112]. Майстер-бандурист зазначає про важливу деталь в еволюції інструмента – спосіб тримання змінюється з горизонтального (на колінах) на вертикальний («притуляючи до грудей») і відтак змінюється спосіб гри.

Отже, Г. Ткаченко першим з бандуристів-виконавців висловлював думку про цитрове походження лютнеподібної бандури та довів про суттєву різницю від Вересаєвої кобзи з приструнками (Додаток В.12.). Його ідеї слугували основою для теорій про походження бандури від В. Кушпета, М. Будника та К. Черемського.

Цікаву гіпотезу про походження бандури висловив З. Штокалко у «Кобзарському підручнику» [497]. Він долучається до думки попередніх дослідників про синонімічність термінів «кобза» і «бандура». Автор вказує, що походження кобзи і бандури є відкритим питанням. Як зазначає З. Штокалко, з-поміж великої кількості пропонованих гіпотез жодна не має потрібної кількості доказового матеріалу [497, с. 3]. Підтримуючи припущення археолога В. Щербаківського, дослідник вважає, що струнні інструменти проникли в Україну через Месопотамію та Малу Азію.

З. Штокалко не пов'язує появу приструнків з бандурою, пояснюючи це тим, що цією назвою («бандура») у давніх джерелах називали безприструнковий лютнеподібний інструмент [497, с. 5]. Як вважає автор, термін «бандура» вперше з'являється у III ст. в пізньоантичних джерелах (Афіней), де згадуються бандуристи разом з наблістами і самбукістами: «Слова пандура, пандора, пандуріс зустрічаються в різних грецьких авторів, та пізніше римських, галльських і германських мовах у різних звучаннях...» [497, с. 6].

Інструмент з приструнками (кобзу або бандуру) З. Штокалко вважає «приструнковим нововидом» і вважає подібною з іншими інструментами лютневої родини, її дериватом [497, с. 6–7]. Автор зазначає, що кобза і бандура від гусел увібрала приструнки: «це ніщо інше, як поворот старого елемента в новій формі, тобто примінення уже віджилих колесів для відтворення нової удосконаленої кобзи й бандури» [497, с. 9].

Відтак З. Штокалко не вважає бандуру універсальним інструментом, а таким, який еволюціонував від гусел горизонтального способу тримання.

На нашу думку, бандура – це лютнеподібний інструмент, аналоги якого були поширені в середньовічній Європі. Термін «бандура» є запозиченням з польського «bandura», яке походить від італійського «pandura», англійського «pandora», що бере свій початок від латинського «pandura» та давньогрецького «pandura» – «триструнний музичний інструмент» [194, с. 120; 453, с. 722]. З цим погоджуються такі відомі дослідники класичної органології XIX ст., як

О. Фамінцин та М. Лисенко. Аналізуючи історичні аспекти становлення бандури, Г. Хоткевич зазначав, що багатьом народам (у тому числі й українцям) з давніх-давен був відомий струнний музичний інструмент загального типу, який включав кузов (різної форми), ручку і різну кількість струн на ручці. На думку дослідника, українську кобзу створив український народ. У XVI столітті до основних струн, котрі йшли по ручці, українці додали короткі струни (так звані приструнки). З того часу цей вдосконалений інструмент все частіше почали називати бандурою [470, с. 85]. Натомість, на противагу Г. Хоткевичу, російський дослідник О. Фамінцин доводив, що кобза була запозичена у народів Сходу [452, с. 404].

Грунтовним дослідженням історичної суперечки вчених про кобзу і бандуру є праця Т. Сідлецької «Шляхи виникнення та розвитку кобзи і бандури в Україні», де зібрано значний фактологічний матеріал щодо назви та появи в Україні цих інструментів. На її думку, погляди учених (Г. Хоткевича [470], Л. Черкаського [484], В. Кушпета [284], О. Фамінцина [452]) щодо назви, походження, появи і побутування кобзи в Україні розходяться та, попри все, кобза однаково залишається улюбленим інструментом українців. Адже визначальною ознакою приналежності інструмента до тієї чи іншої нації є не походження, а тривале використання у побуті [404].

З давніх-давен, відоме виконавство на струнних щипкових інструментах – арфа, ліра, кіфара та ін. Звісно, за формою ці інструменти зовсім не нагадували сучасну бандуру, проте практика побутування на струнних щипкових інструментів активно розвивалася на той час. Після того, як формується інструмент «бандура», він проходить етапи видозмінення та потрапляє до країн Європи під різними назвами. Так, в Іспанії виникає бандуррія і мандола, в Італії – мандола і мандоліна, в Грузії – пандура тощо. Як саме новий інструмент потрапив до українських земель, достеменно не відомо, проте після того, як інструмент поширюється територією України, він змішується із кобзою, яка на той час вже побутувала. Так виникає змішування

понять «кобза» і «бандура». Наприклад, одна з найвідоміших енциклопедій в світі «Enciclopedia Britannica» подає інформацію, що кобза – це інша назва бандури [131].

Кобза згадується в грецькій літературі VI ст. [131]. У добу Середньовіччя була відома при дворах Східної Європи, де її використовували для супроводу до пісень і танців. О. Фамінцин зазначає, що, досліджуючи середньовічний латино-половецький словник «Codex cumanicus» (1303), знаходимо слово «sobus» як назву музичного інструмента загалом. Автор констатує, що термін «кобза» українці запозичили від тюркомовних народів [237, с. 35]. У тюркських мовах зустрічається багато схожих між собою назв інструментів: koruz [126], kobuz [508–509], kobus, kubyz, kobuz [274; 387, с. 325; 454, с. 268]. О. Фамінцин та інші дослідники зазначають, що кобза в XV ст. потрапила до України від кримських татар, котрі в той час опановували чорноморське узбережжя, формуючи Кримське ханство. Очевидно, інструмент потрапив на українську землю через контакти українських козаків з татарами.

Існують й інші версії походження кобзи. В. Ємець у роботі «Кобза і кобзарі» зазначає, що, за однією з версій, кобза – найстаріший музичний інструмент азійського походження. Вона ще в XII ст. була поширеною серед половців, що займали тоді степову частину сучасної України. За іншою версією, цей інструмент притаманний туркам і татарам, схожий на стародавню кобзу та в турецькій мові зветься «кобуз» [216, с. 16].

Своєрідною історичною ілюстрацією кобзоподібного інструмента в часи Київської Русі є фрески у Київській Софії, на яких зображено старовинний щипковий інструмент. Він має невеликий опуклий корпус, вузьку шийку з ладками і кілька струн. Учені висловлюють припущення, що струнно-щипковий інструмент, зображений на фресці Софійського собору в Києві, «був прямим попередником української кобзи» [507, с. 5].

У польському музичному словнику Gustaw Roguski «Słownik muzyczny» (1927) знаходимо визначення слова «kobza» як духового

інструмента [526]. Це пояснюється тим, що волинка в процесі свого побутування мала різні назви – «коза, дуда, баран, мех». Також в польській літературі згадується таке пояснення до поняття «кобза» в праці А. Чарторизського «Словник польських слів: «...це український інструмент. Стародавньої лютні або ліри тут немає, але вона схожа на бандуру з трьома струнами. Гевінський говорить так... це улюблений інструмент пана в порівнянні з усіма видами цитри...» [510, с. 86]. Кобза була фаворитом з-поміж інших інструментів при панських дворах.

Можемо припустити, що оскільки козаки активно контактували з Азією (особливо з турецьким народом), то таким шляхом кобза могла проникнути на українську територію.

Музикантів, які грали на кобзі, називали кобзарями. Як зазначив М. Фіндейзен, «...кобзарі зберегли цю назву і пізніше, коли кобза під впливом польської пандури (*randura*) вдосконалювалася і стала також зватися бандурою...» [455, с. 226]. Отже, виконавець (кобзар) міг тримати в руках як кобзу, так і бандуру, і все одно називатися кобзарем.

Часи розквіту козацької України охоплюють період XV–XVIII ст. Козаки часто обирали для своїх помешкань завжди вдале розташування – ліси, скали, гори, річки... Як згадує Д. Яворницький в «Історії запорозьких козаків»: «...Будучи в душі поетами та мрійниками, запорожці завжди обирали наймальовничіші та найкрасивіші місця для тимчасових та вічних жител, залазили на високі скелі, усамітнювались у лісових гущах, піднімалися на високі кургани і з висоти пташиного польоту милувалися ландшафтами та вдавалися тихим думам» [502, с. 283]. Автор згадує в своїх творах співців-музиків, виконавців на кобзі та бандурі: «Будучи високими поціновувачами пісень, дум та рідної музики, запорожці любили послухати своїх баянів, сліпців-кобзарів, нерідко самі вкладали пісні та думи і самі бралися за кобзу» [502, с. 283].

Значним внеском у дослідження шляхів становлення й еволюції кобзи й бандури є робота Л. Черкаського «Унікальна збірка українських народних

інструментів». На думку дослідника, і кобза, і бандура вже були в українців у XV–XVI ст. [484]. Так, найдавніші відомості про побутування кобзи в Україні відносяться до 1584 р., коли польський хроніст Б. Папроцький писав: «Козаки з великої радості показували невимовні штуки, стріляючи, співаючи, на кобзах граючи» [470].

Останнім зразком української кобзи дослідники вважають інструмент О. Вересає. В. Кушпет називає цю кобзу «унікальним зразком синтезу двох культур Сходу і Заходу» [284, с. 3]. Такий інструмент побутував в Україні упродовж ста років. Ця кобза мала шість струн на грифі та шість приструнків. У другій половині XIX ст. кобза в Україні вийшла з ужитку, її витіснила багатострунна бандура [484, с. 108].

В історії наукового дослідження кобзи і бандури Л. Черкаський виділяє певні, на його думку, яскраво виражені етапи (стадії), межею між якими стала середина XVIII століття.

Як зазначає Л. Черкаський, «кобза і бандура першої стадії, або давня кобза і бандура (до середини XVIII ст.) були типовими лютнеподібними інструментами («корпус, ручка, струни по ручці»)» [118]. Г. Хоткевич називав давню кобзу «загальнолюдським» інструментом [472, с. 5]. Що кобза, що бандура були лютнеподібними щипковими інструментами, і струни розміщувалися лише на грифі. За свідченням Л. Черкаського, «...бандура лише вважалася більш респектабельним інструментом (у XVIII ст. її називали «маленькою лютнею», «пів лютнею»)» [118]. Історик Рігельман в 1785–1796 рр. зазначав, що «...на кобзі більше грали по селах, а на бандурі – в містах...» [391, с. 87].

Новий розвиток в історії кобзи і бандури розпочинається з другої половини XVIII століття, коли ці інструменти обладнуються струнами на корпусі, тобто приструнками. Як відмічає Л. Черкаський, «так починають формуватися автохтонні українські інструменти, які не мають аналогів у світовій музичній культурі, як не має аналогів і унікальне мистецтво українських кобзарів-рапсодів» [118].

Постає запитання: яка ж різниця була між кобзою і бандурою на цьому етапі, коли обидва лютнеподібні інструменти, крім струн на грифі, мали ще й приструнки? Звичайно, в народі ця різниця часто не помічалась, один і той самий інструмент називався то кобзою, то бандурою. Але кобзарі, бандуристи і музикознавці цю різницю проводили. Кобза мала порівняно менше струн, ніж бандура, і, граючи на ній, кобзар укорочував (притискав) струни на грифі (для збільшення звукоряду) у поєднанні з щипком відкритих приструнків. На бандурі ж, подібно до гусел, грали, не притискуючи струни, а лише видобуваючи щипком пальців звук з певної відкритої струни [484].

Отже, кобза і бандура – це різні музичні інструменти, які змінювалися упродовж часу свого побутування. Вони мали різну форму і конструкцію, вимагали відмінних прийомів гри і різного музичного призначення. В Україні вони удосконалювалися шляхом: а) збільшення кількості струн (появою коротких струн-приструнків для правої руки), б) зміни грифу, який ставав коротшим і ширшим, в) зникненням ладків, г) кількості басових струн. Корпус інструментів спочатку був овальним, майже симетричним. Однак завдяки змінам, пов'язаним з їх удосконаленням, інструменти поступово набували грушоподібної асиметричної форми, схожої до сучасної бандури.

Починаючи з XIX століття, за цими інструментами остаточно закріпилися назви «кобза» і «бандура». Вони стали основою для формування національно самобутніх інструментів, що уважалися символом музичної культури України.

Отже, процес модернізації бандури здійснювався упродовж досить тривалого часу. Еволюція бандури органічно поєднала паралельні та взаємозумовлені процеси: вдосконалення конструкції інструмента, створення оригінального репертуару, розширення виконавських можливостей, появу нової генерації концертних виконавців, вихід українських бандуристів на світову сцену. У наш час бандура є принципово новим професійно-академічним сольо-віртуозним інструментом. Таким чином, кобза та бандура – це різні інструменти, які модернізувались протягом певного часу та мали

різний спосіб гри. Граючи на кобзі, виконавець використовував укорочення (притискання) струн на грифі (для збільшення звукоряду) та поєднував це з щипком відкритих приструнків. На бандурі ж виконавець, подібно до гусел, грає не притискаючи струни, а тільки застосовуючи щипок пальцем для видобутку звуку з певної відкритої струни.

Соціокультурний простір еволюції бандури і кобзи простежуються в суспільстві, яке постійно прагнуло до розвитку власної культури, незважаючи на несприятливі для цього обставини. Паралельне існування двох інструментів засвідчує, що українські виконавці прагнули знайти нові способи формувати і задовольняти музичні запити широких верств населення. Кобзарі і бандуристи не лише розвивали музичне мистецтво, але й виконували важливі функції збереження національної пам'яті, комунікації різних верств населення та різних регіонів України, формування суспільних ідей і настроїв.

2.2. Періодизація розвитку бандурного мистецтва в Україні

Питання періодизації вітчизняного бандурного мистецтва є ключовим для дослідження різних етапів розвитку та для формування культурного надбання сучасності. Розкриваючи кожний етап, можна виявити характерні риси та причини їх прояви, сформувати цілісну картину бандурного мистецтва. Запропонована нами періодизація бандурного мистецтва є самостійним та повноцінним дослідженням, де прописано найяскравіші віхи розвитку.

Питанням періодизації бандурного мистецтва займались багато вітчизняних учених: Н. Барсукова [137], С. Вишневська [60], В. Дутчак [64], Я. Кузьмич [279], Т. Слюсаренко [79].

Досліджуючи бандурне мистецтво, можна виділити такі віхи:

- становлення (XVI ст. – перша половина XVIII ст.);
- розвиток (середина XVIII ст. – поч. XX ст.);
- занепад (1920–1940 рр.);
- відродження (друга половина XX ст.).

Неможливо сказати про точну дату появи бандури на українських землях. Вагомі наукові дослідження з даної тематики мають відмінності у поглядах дослідників. Але спільною є думка про те, що бандура та кобза – це різні інструменти, які з часом почали змішуватися. Бандура вирізняється більшою кількістю струн, відмінним способом гри та способом тримання.

Становлення бандурного мистецтва розпочинається в XVI ст. і триває до першої половини XVIII ст., коли англійська пандора, подорожуючи з території Західної Європи разом з італійськими музикантами, осіла в Польщі, і з того часу під назвою бандури поширилася в Україні. Цей інструмент набуває популярності у палацах вельмож, у маєтках українських і польських поміщиків. Однак стоїть питання, чому ми вказуємо, що бандурне мистецтво почало розвиватись з XVI ст., а остаточно сформувалось на Україні лише у першій половині XVIII ст.? Тому що бандура як інструмент удосконалювалась протягом даного періоду, і лише у середині XVIII ст. була обладнана приструнками, відтак визначаємо період становлення в Україні з XVI до першої половини XVIII ст.

Інструмент бандура з'являється в різних країнах під різними назвами: Іспанія – бандуррія, Грузія – пандура і под. Натомість, коли бандура проникає в Україну, вона змішується з кобзою, яка на той час вже існувала. І на початку бандуру помилково називають кобзою, адже основними слухачами цих інструментів були селяни. Проте мистецтвознавці цю різницю помітили, що проявилось в зацікавленості українським інструментарієм в багатьох написаних працях.

Особливого поширення кобзарське мистецтво набуває в період функціонування Запорозької Січі. Культура козацтва починала своє формування. Відбуваються перші походи. Козацтво стає більш централізованим, паралельно формується українська народна культура.

Маємо досить багато відомостей про музичний побут козаків – їхнє багате танцювальне життя, різноманітність музичного середовища тощо. Вагоме історичне значення має згадка польського шляхтича, хроніста

Б. Папроцького, що датується 1564 р. Він згадував про козаків з острова Томаківка (66 км вниз за течією від Хортиці): «...Козаки показали невимовне мистецтво з великою радістю, співали пісні, стріляли, грали на кобзах...» [103].

Кобзарі стають невід'ємною складовою козацького життя. Вони виступають носіями історичних подій, несуть генетичну пам'ять у людські маси. У Запорозькій Січі існували хори, оркестри і рапсоди-бандуристи. Бандуристи входили до складу Війська Запорозького і виконували козацьку військову музику. Козаки, які втрачали зір у боях, могли освоїти інструмент і підтримувати своїх побратимів, підіймаючи їм бойовий дух.

На Запорожжі готували кобзарів на професійному рівні. Тут організували школу «вокальної музики й церковного співу», яка територіально знаходилася в слободі Орловщина (лівий берег Орела), а в 1770 році була переміщена на Січ. Керівництвом школи займався «знаменитий читака й співака Михайло Кафізма» [113]. У школі викладали партесний (хоровий спів). Також тут були організовані артисти, яких залучали до створення лялькової драми. І всі ці дійства підтримувалися грою на музичних інструментах. Кобзарське середовище керувалося певними правилами. Заборонялися позашлюбні стосунки, спів сороміцьких пісень, надмірне споживання спиртних напоїв [149, с. 103].

Бандуристи, що подорожували містами й селами України, співали думи та історичні пісні, де звеличували подвиги хоробрих козаків і закликали до боротьби проти гнобителів. Місцем таких виступів ставали площі ринків, відкриті місця великого скупчення людей. Існували правила і у фінансовому житті. Гроші, які заробляли кобзарі, виступаючи для людей, потім мали поділ на три частини: пожертва для бідних, на церкву та оплату на викопування криниць для подорожніх. Кобзарі користувались великою повагою серед жителів сільських регіонів, як вісники, носії інформації, прообраз сучасної преси.

Музичне життя XVI століття вже було організоване в спеціальні заклади. Це – діяльність цехових об'єднань музикантів. Вони розміщувалися у таких містах: Київ, Ніжин, Чернігів і под. Вони були попередниками різнопрофільних музичних суспільств, які об'єднувались за інструментарієм, жанром та видом виконавства.

Історичний розріз доказує, що значним поштовхом до становлення сталих музичних об'єднань було поширення магдебурзького права в Україні (вперше прийнято в м. Новий Санч (історична Лемківщина, нині на півдні Польщі), 1299 р.). З часом цей принцип місцевого самоврядування набув широкої популярності. І саме в тих містах, де було надане вищезгадане право, впродовж XVI–XVIII століть і поширилися музичні виробничі традиції.

Отже, за доби козаччини активно розвивалися мистецькі тенденції через професіоналізацію творчості музикантів. Саме в цей період в Україні значного поширення та популярності набуває інструментальна музика. За приклад можемо взяти Чернігівщину. Вже з XVI століття тут побутують такі музичні інструменти як скрипка, гуслі, цимбали, бандура, кобза, дудки та волинки [491, с. 26].

Це призвело до утворення потужного прошарку фахівців-музик, що «дорівнювали до ремісників, зі свого ремесла жили і день у день виконували замовлення різного роду людей – на весіллях і на інших святах. Так, де таких музик було 10–30 осіб, вони утворювали цехи» [273, с. 85].

Досліджуючи репертуар тодішніх співців-кобзарів, можемо помітити сильну християнську основу. Вони співали про козацьку відвагу, оспівували в думах християнську благодать та висміювали в жартівливих піснях владу й суспільні вади. Такий репертуар здобув високий авторитет переважно серед сільського населення. Згадаймо, що, за даними соціологічних досліджень, саме на селі аж до XX ст. проживала найбільша кількість українського населення.

Люблінська унія (1569 р.) значно вплинула на розвиток бандурного та кобзарського мистецтва як на території України, так і на території Польщі.

Маємо досить багато свідчень про розвиток музичного мистецтва в XVI – першій половині XVII століть:

- I-му томі «Словника польської музики» («*Słownik muzikow polskich*»), в якому, починаючи з 1139 р., подано відомості про склад придворних музичних капел, за 1500 рік значиться бандурист Чурило «*rochodzenia ruskiego*» (руського походження);
- польський історик Францішек Сярчинський зазначає, що в 1580-х рр. у гетьмана С. Зборовського був бандурист Войташек;
- у 1640 р. Ободзинський видає книгу «*Pandora starozytna monarchow polskich*», де йдеться про бандуру [224, с. 254].

Отже, можемо зробити висновок про те, що в XVI – першій половині XVII століття кобзарство стає невід’ємною складовою військового, сільського та міського життя із глибоким філософським смислом в традиціях свого кобзарського існування. Формуються норми його побутування (фінансові, концертні), розширюється кобзарський доробок (співпраця музикантів з різних регіонів) із безперервною передачею набутих знань наступникам.

Друга половина XVII століття ознаменувалася історичними подіями, які негативно вплинули на вже сформований прошарок кобзарського мистецтва в Україні. Доба Руїни (60–80 ті рр. XVII ст.) проявилася в низці російсько-польських протистоянь за українські землі, грабіжницьких нападах татар, доленосному розколі України на Правобережжя (під контролем поляків) та Лівобережжя (під контролем росіян).

Українське населення, зокрема кобзарі, переселялося з Правобережжя на Лівобережжя (перше примусове переселення 1679 р.). Можемо довести, що ці події перервали усталений розвиток кобзарського мистецтва, адже відсутність стабільного мирного життя не могла надати захищеність та потребу в спокійному мистецькому творінні. Кобзарі не мали можливості записати нотний матеріал. Як зазначає науковець М. Хай, несприятливими для розвитку кобзарства на Правобережній Україні були й поновлення польського

панування та польська колонізація, що тривали тут майже до кінця XVIII ст. [464, с. 155].

Тогочасні документи засвідчують, що правобережні бандуристи брали безпосередню участь у народних повстаннях, через що зазнавали переслідувань з боку польської і російської влади. Документи зберегли імена бандуристів, що походили з Правобережжя: П. Скрыга з Остапова (тепер Олевського району Житомирської області), М. Соковий, із с. Шаржиполя (Поділля), В. Варченко зі Звенигородки (тепер Черкаської області), страчені у 1770 р. польською владою, Д. Бандурка (нар. бл. 1738 р.), арештований і ув'язнений [464, с. 160]. Співаки надихали український народ на боротьбу за соціальне та національне визволення.

Проникнення у повсякденність традиційного українського музикування відбулося не тільки на сільському та місцевому рівні, а й у колі українських гетьманів. До них можна віднести І. Самойловича, І. Мазепу, Д. Апостола, К. Розумовського. З архівних джерел відомо, що у Глухові за правління Д. Апостола був сформований оркестр [12, арк. 1].

Наступною важливою віхою, на нашу думку, є прийняття Б. Хмельницьким (26 вересня 1652 р.), котрий сам мав хист до музикування, спеціального універсалу, де під його керівництвом та управлінням козацьких полковників опинялися цехові організації співців-музик [425, с. 81].

Маємо історичні згадки про те, що саме Б. Хмельницький відродив старовинний звичай, коли кобзар мав їхати за гетьманом в поході [425, с. 81].

Бандура була частиною аристократичного життя в кінці XVII – поч. XVIII ст. Можемо назвати таких виконавців: Г. Любисток (у Московії), Д. Кравченко, М. Нишевич, бандуристи-композитори А. Длугорай, Т. Білоградський, В. Трутовський [279, с. 145].

Історичні докази того часу демонструють, що й Іван Мазепа грав на кобзі у вільний час. Відомо, що гетьман Мазепа не тільки грав на музичному інструменті, але й складав пісні про різні події сучасного йому політичного життя («Ой горе-горе чайці-небозі...», «Озьмітеся всі за руки...»).

Невипадково на парадному портреті гетьмана в його обрамлення художник включив кобзу [113].

Отже, період другої половини XVII – першої половини XVIII століття стає переломним для розвитку кобзарської традиції. Становлення кобзарства тимчасово переривається історичними воєнними подіями, безпосередньо участь у них брали кобзарі. Кобза стає предметом побуту в звичайних українських хатинах. Своєрідним засобом спілкування та обміну інформацією стають думи та пісні. Кобза проявляється як предмет комунікації, незалежно від соціального стану різних родин.

Розвиток бандурного мистецтва починається з середини XVIII ст., коли бандура та кобза обладнуються струнами на корпусі, тобто приструнками. Саме з цього часу починають формуватися автохтонні українські музичні інструменти, які за своєю морфологією та генезою є унікальними та самобутніми, як і мистецтво кобзарів та бандуристів. Постає питання: як відрізнялися два інструменти, коли обидва мали приструнки? Оскільки більша частина населення була селянами, то пересічний громадянин того часу не міг помітити різницю. Але бандура мала більше струн, ніж кобза, і на цьому інструменті, подібно до гусел, видобувають звук методом щипка з певної відкритої струни. А на кобзі застосовують метод укорочення (притискання) струн на грифі у поєднанні з щипком відкритих приструнків.

Таким чином, середина XVIII століття стала періодом остаточного оформлення розмежування між кобзою та бандурою. Зважаючи на суспільно-політичні зміни в Україні, з другої половини XVIII століття з огляду на низку обставин (скасування гетьманства, ліквідація Запорозької Січі, занепад козацького ладу, введення панщини тощо) бандура практично зникає з військового і придворного побуту. Але вона й надалі залишається одним з поширених музичних інструментів, призначених для стаціонарного використання. Кобзарські цехи-братства, що сприяли збереженню репертуару, стають епіцентрами плекання виконавських традицій, притаманних певним

регіонам, де склалися специфічні особливості бандурної гри (харківська, чернігівська, полтавська школи).

XIX століття насичене історичними подіями, які істотно вплинули на бандурне мистецтво. По-перше, поширюються загальноросійські рухи. Відбувається війна в 1812 році, формується декабристський рух, загальноросійська криза феодально-кріпосницьких відносин. По-друге, під час Кримської війни 1853–1856 рр. населення України допомагало російським військам, постаючи продовольство і фураж та вивозячи поранених. По-третє, скасовується кріпацтво в 1861 році та відбувається прискорення майнової диференціації населення.

XIX ст. характеризується зміною в становищі кобзарського мистецтва. Виконавці, в репертуарі яких були думи та історичні пісні, перестають наслідувати традиції, оскільки козацтво було знищене загалом. Дотичне висловлювання знаходимо від сучасного вченого В. Кушпета: «Разом із знищенням російським царатом низового козацтва почався занепад і кобзарської діяльності. Якщо в численних народних зображеннях козака Мамає ми не бачимо незрячого співця, то описи кобзарів останніх століть подають лише сліпців, для котрих спів та музика були насамперед способом існування. Тому «жебрацький» період кобзарства потрібно розглядати як досить своєрідне явище за певних соціально-політичних умов на Україні, але не роблячи з нього аксіоми» [283]. Слід доповнити, що в період другої половини XIX ст. відбулися такі зміни. Кобзарські братства зійшли нанівець, майже зникли з ужитку автентичні інструменти, кардинально змінився спосіб життя кобзаря. Ці етапи створили нові умови для розвитку кобзарського та бандурного мистецтва.

Що стосується освітньої ланки, то навчання в XIX ст. кобзарському та бандурному мистецтву ведеться через панотців і братчиків цеху.

Музична культура поч. XIX ст. урізноманітнюється кріпацькими театрами, оркестрами, капелами, хорами, окремими виконавцями, як професіоналами, так і аматорами. Як згадує О. Волосатих про музичну

культуру Правобережжя поч. XIX ст. у маєтку Романово: «на початку XIX століття в оркестрі (у складі ста – ста двадцяти музикантів) працювали флейтист Гжегош Байєр, кларнетист Йозеф Нудер, відомі скрипалі Ян Лензі та Ігнаци Добжинський. Останній протягом 1801–1819 років очолював оркестр і збагачував його репертуар. У маєтку виконувалися його оперети, музика до балетних вистав, кантати й релігійні твори...» [164, с. 64]. Тобто помічаємо, що на поч. XIX ст. в оркестрах Правобережної України є виконавці на смичкових та духових інструментах. Практика наймання бандуристів до польського та російського двору існувала ще з XVIII ст. Так, відомим бандуристом, найманим при дворі Єлизавети Петрівни, став Г. Любисток. А випускники Глухівської співацької школи (засн. 1729 р.) поповнили ряди професійних музикантів Петербурга та Москви.

У 1840 р. виходить в світ у Петербурзі перше видання «Кобзаря» Т. Г. Шевченка. Ця збірка поетичних творів відіграла вагоме значення для національної української самосвідомості. Відтак не випадково, що важливу для своєї діяльності збірку митець влучно назвав «Кобзарем». Кобзарі та бандуристи, яких зустрічав на своєму життєвому шляху Т. Г. Шевченко, мали великий вплив на українського поета, етнографа, художника та громадського діяча. На одному зі своїх малюнків він зобразив сліпця-кобзаря (Додаток Д.1–Д.3.). Знаходимо інформацію в Шевченківському словнику: «Відомо, що Шевченко знав про О. Вересая й надіслав йому примірник «Кобзаря» (СПБ, 1860) з дарчим написом. Відгомін вражень від зустрічей з кобзарями є в Шевченковій повісті «Прогулянка із задоволенням та не без моралі»: в густій і тихій октаві стихаючої морської бурі героєві повісті вчувається журлива мелодія народної «Думи про пирятинського поповича Олексія», й він починає вторити їй. На засланні Шевченко 17.VI.1857 записав у «Щоденнику»: «я ніби з живими розмовляю з її [України] сліпими лірниками та кобзарями». Неперевершені зразки творчого використання стилю дум є в Шевченкових поемах «Гамалія», «Сліпий» (у думі Степана «У неділю вранці-рано») та «Гайдамаки» (в піснях Волоха)...» [119].

У вірші Т. Г. Шевченка «Н. Маркевичу» першими рядками є наступні строфи:

*«Бандуристе, орле сизий!
Добре тобі, брате:
Маєш крила, маєш силу,
Є коли літати...» [492, с. 63]*

У поемі Т. Г. Шевченка «Катерина» згадується:

*«Ішов кобзар до Києва
Та сів спочивати,
Торбинками обвішаний
Його повожатий.
Мале дитя коло його
На сонці куняє,
А тим часом старий кобзар
Ісуса співає...» [492, с. 43]*

На цих прикладах поезії Т. Г. Шевченка бачимо, з якою повагою та відданістю письменник шанував творчість бандуристів та кобзарів. Вони уособлювали вісників історичних подій, особистостей, які мовили щирю правду народу. Так, бачимо соціокультурний вимір, який простежується в творчості видатного митця ХІХ ст. Т. Г. Шевченка, який виокремив вагоме місце для традиційної мистецької ланки.

Також на прикладі роману П. Куліша «Чорна рада» [281], можемо скласти уявлення про кобзарів і бандуристів ХVІІ ст., які були «божими чоловіками», що доносили до суспільства духовне слово, красу українського слова, виражену у пісні, думі чи псалмі. Соціокультурний вимір простежується в таких рядках: «Звався Божим Чоловіком сліпий старець-кобзар. Темний він був на очи, а ходив без поводиря; у латаній свитині, і без чобіт, а грошей носив повні кишені. Щоб ж він робив з тими грішми? викупляв невольників із неволі. Іще ж до того знав він лічить усякі болісти і замовлять усякі рани. Може він помагав своїми молитвами над недужим, а може і своїми

піснями; бо в його пісня лилась як чари, що слухає чоловік і не наслухається. За теє-то за все і поважали його козаки, як батька; і хоть би, здається, попросив у кого остатню свитину з плечей на викуп невольника, то й туб йому оддав усякий» [281, с. 36–37].

Велике значення для кобзарства ХІХ століття відіграв відомий український композитор і громадський діяч М. Лисенко (1842–1912 рр.). Він виховав цілу плеяду видатних виконавців: Г. Хоткевич (1877/1878–1938 рр.), Ф. Холодний (1814–1889 рр.), А. Гребінь (1878–1961 рр.), П. Сластьон (1855–1933 рр.), М. Кравченко (1858–1917 рр.). Як зазначає дослідниця Н. Левицька, «саме М. Лисенко зробив помітну спробу поставити бандурне мистецтво на музично-теоретичне підґрунтя, коли відкрив у 1908 р. у власній музичній школі клас бандури і запросив до викладання знаного кобзаря І. Кучугуру-Кучеренка» [403, с. 12–13].

Зокрема, носіями традицій бандурного мистецтва в ХІХ ст. стали виконавці, котрих зазвичай відносять до сліпців-кобзарів: А. Шут, І. Крюковський, Ф. Холодний, А. Никоненко, М. Кравченко, Г. Гончаренко та інші.

Одним з найвидатніших та останніх кобзарів ХІХ століття був Остап Вересай (Додаток В.4., В.5.). Походив із сім'ї кріпаків, родом з Полтавщини. Осліп в 4-річному віці. У 15 років пішов навчатися кобзарському мистецтву. О. Вересай сам займався виконавською майстерністю гри на кобзі, постійно оновлював свій репертуар. Маючи потужний голос, співав з характерними рисами експресії, надзвичайно глибоко проникав у зміст і музику пісні. Як відмічають О. Войтенко та Б. Черкас: «до великого репертуару кобзаря О. Вересая входили такі твори: думи «Буря на Чорному морі», «Втеча трьох братів...», «Бідна вдова і три сини», «Проводи козака», «Сокіл і Соколята», сатиричні пісні «Нема в світі правди», «Дворянка», «Хома та Ярема», історичні та побутові пісні тощо» [163]. Всього в репертуарі було 9 дум. Музичний репертуар був багатий та різноманітний. Думи й пісні від

О. Вересая записували Л. Жемчужников, Т. Шевченко, М. Лисенко, О. Русов, П. Чубинський та ін.

У своєму дослідженні «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» [293] М. Лисенко порівняв українські пісні з пісенним матеріалом інших слов'янських народів, конструктивно подав будову кобзи О. Вересая з її строем. Такий аналіз виявився серйозною спробою дослідження українського фольклору.

Реферат М. Лисенка започаткував наукову роботу з розвідки української народної музики. Також музикант намагався прищепити громадськості запит підтримувати кобзарів як особистостей і митців, які своєю творчістю формують велике національне надбання.

М. Лисенко наголошує у власному студіюванні на відмиранні кобзарського мистецтва в ХІХ столітті: «Бандуристи, що раніш заробляли насущний хліб свій головним чином приваблюючи публіку історичними оповіданнями або моральними розповідями, бачучи холодність до такого роду виконання, стали, природньо, підробляти під смак і вимоги слухачів, причому, зрозуміло, історична дума в репертуарі виявилася зайвою. Мало в кого уціліли в пам'яті протягом багатолітнього важкого життя сліпця-жебрака ці думи, і ця незначна кількість кобзарів, які знають стару музику, уже не має послідовників, котрим змогли б передати свій репертуар, оскільки через практичну незручність, труднощі гри на бандурі, учні, що поступають до старця в науку, віддають перевагу навчанню на лірі, щоб скоріше заробляти на хліб. Отже, тип попереднього співця історії нашого народу бандуриста, переходить у лірника» [1234, с. 342–343].

Як зазначає у своєму дослідженні О. Дубас, у другій половині ХІХ ст. великий інтерес викликають особливості розвитку народного мистецтва [62]. Починає з'являтися різноманітна література про народних музикантів (наукова, методична та популярна). У статті Г. Базилевича в першому випуску «Етнографічного збірника» (1853 р.), у роботі Пантелеймона Куліша «Записки

про Південну Русь» (1856 р.) вперше осмислюється особа музиканта співця, його побут, освіта тощо [319, с. 21].

У справі дослідження народного інструментарію важливою є праця М. Лисенка «Розвідки про музичні інструменти в Україні» (1892 р.). Як зазначає О. Михайличенко, тут «композитор вперше дає опис будови кобзи-бандури, досліджує її історичне походження, аналізує строї та художньо-виражальні можливості» [319, с. 21].

У XIX столітті можемо прослідкувати вже сформовані особливості бандурного мистецтва, які розміщувалися переважно в трьох тодішніх губерніях України – Полтавській, Харківській, Чернігівській. Як зазначає Л. Павленко, «саме на цих територіальних осередках зародились виконавські традиції характерні для певного регіону стосовно типу інструментального супроводу та манери вокального виконавства репертуару з перевагою конкретних жанрів» [372, с. 117].

Представників Полтавської кобзарської школи (О. Кальний, М. Кравченко) вирізняло поєднання рис харківської та чернігівської шкіл. Яскраво виражалася мелодична лінія з різноманітною рецитацією та орнаментальними хроматизмами.

Представники Харківської кобзарської школи (І. Кучугура-Кучеренко, Г. Гончаренко, С. Пасюга та ін.) надавали особливу увагу інструментальному супроводу та унікальності вокальних фраз, де виражались такі пісенні ознаки: «наспівність висхідної мелодичної лінії з початковим квартовим ходом, рухами мелодії по звуках тризвука тощо, а також багате використання різноманітних технічних прийомів виконання» [372, с. 117].

Представників Чернігівської кобзарської школи (П. Древченко, Т. Пархоменко, А. Шут та ін.) вирізняло домінування сольного співу над інструментальним супроводом. Як зазначає Л. Павленко, «було характерно початковий розспів вигуку, який потім переходив до заплачки, яка була орнаментально рецитована. Мелодія вирізнялась певною складністю, проте інструментальний супровід був дещо спрощений: мала місце прозора фактура і

постійне повторення обмеженої кількості акордів, які виконувались в момент кульмінації рецитуння та в кінці уступів» [372, с. 117–118].

Усі кобзарські школи розвивались в однакових соціальних та психологічних умовах розвитку бандурного мистецтва та сформованих особливостях виконуваного репертуару, до якого входили переважно духовні пісні та пісні побутового, сатиричного або комічного характеру, а думи лише за заявкою окремої публіки.

Отже, ми можемо простежити зміни в кобзарському мистецтві ХІХ ст., що характеризується відсутністю носіїв та виконавців козацького репертуару, зникненням з репертуару виконання епічної традиції (історичних пісень, дум). Кобза виходить з ужитку, закінчується період існування кобзарів.

Як зазначає Л. Павленко з приводу бандурного виконавства, «на межі ХІХ–ХХ ст., 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» [372, с. 118]. Це істотно вплинуло на розвиток творчості кобзарів та бандуристів, розширення місць для виступів. Водночас починає спадати кобзарська традиція, яка розвивалася протягом ХVІ – на поч. ХІХ ст., відтак автентичне виконавство втрачає деякі риси.

Відома етнографиня 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 [178, с. 147]. Поширювані тенденції до нового формату та вдосконалення народно-музичного виконавства й епічної практики, що потужно активізувалися на початку ХХ ст., призвели частково до втрати традиційного епічного нарративу. Перебудувалась особа виконавця-музиканта з моменту його виходу на сцену. Насамперед можна помітити психологізм творчої налаштованості, адже повністю змінилася стратегія всього виступу: якщо раніше співець-кобзар був медіатором, зануреним в свою епічну

розповідь, спрямовуючи її зацікавленій аудиторії як особисто прожито подію, то тепер він виступав артистом, що просто презентує публіці зразок виконання твору, навіть майстерного. Значну роль в цьому процесі починають відігравати такі індивідуальні здібності музиканта-виконавця, як тембр голосу, його сила, акторська майстерність, музична віртуозність та рівень володіння інструментом. Тепер перевага віддавалася не епічно-думовому рецитованню, а співу та професійному вдосконаленню інструментального супроводу виступу. Отже, вагоме місце тепер займала «гра на публіку», в якій втілювалася сюжетність твору. Відтак замість акцентованої когнітивної функції перевага надавалася його репрезентативній функції [447, с. 116].

Аналіз наукової літератури дозволив дійти висновку, що в Україні у ХХ столітті склалися три основні типи конструкції бандур та відповідні виконавські школи: харківська, київська та полтавська. Л. Черкаський дає характеристику типів бандур на основі тих інструментів, які знаходяться на зберіганні у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, започаткованому в 1969 році. У музеї зберігаються також інструменти відомих майстрів, чий творіння займають важливе і цілком конкретне місце в українському інструментознавстві: це бандури О. Корнієвського, Я. Кладового, В. Тузиченка, І. Скліяра.

За характеристикою Л. Черкаського, «*харківська бандура* (кінця ХІХ ст.) має невеликий симетричний круглий корпус, продовгуватий гриф. Корпус набрано з окремих клепок. Кожна струна внизу корпусу кріпиться спеціальним гудзиком. Обробка всіх деталей інструмента ретельна, майстрова. Очевидно, інструменти ці виготовлені на замовлення і функціонували в інтелігентному середовищі. За харківською школою (колишньою зінківською) ці інструменти під час гри тримали паралельно до корпусу, опираючи на ліве коліно, гриф клали на ліве плече, і кожною рукою грали в будь-якій позиції» [118].

За характеристикою Л. Черкаського, «корпус видовбаної з цільного шматка верби *київської бандури* має підкреслену асиметричну форму. Овал

корпусу неправильної форми особливо піднятий вгорі ліворуч. На головці грифа 4 дерев'яні кілки, на корпусі – 23. Ручка коротка. Така форма бандури не дає можливості перекинути ліву руку на приструнки. На бандурах київської (колишньої чернігівської) школи грають, тримаючи її перпендикулярно до корпуса виконавця. Ліва рука грає на грифі, права – на приструнках» [118].

Як вважає Л. Черкаський, «бандура *полтавської* школи є своєрідним середнім варіантом між харківською та київською школами. І хоч ця школа не вважається прогресивною, проте мала своїх прихильників і яскравих представників. Зокрема, на бандурі цієї школи грав відомий кобзар Михайло Кравченко» [118].

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

У 1920-х рр. ХХ ст. яскравими представниками української еміграції в Чехословаччині були виконавці М. Теліга та В. Ємець. Вони вели активну популяризаторську діяльність щодо поширення бандури в суспільстві. Так, вартій уваги спогад видатного кубанського бандуриста М. Теліги під час навчання в Українській господарській академії в Подебрадах. Він згадує про кобзаря, виконання якого почув вперше в житті: «...І він почав грати. Від першого дотику його пальців до струн сам враз наповнився звуками-перлами. Боже, що то були за звуки! Ні це не те, що доводилось мені вже чути. Це були якісь особливо ніжні, барвисті та чарівні звуки. Вони неначе веселкою виринали з чистої кришталевої води і зачаровували своїм таємничим походженням та своєю таємничою привабливістю... Непомітно залізла мрія обов'язково вивчитись грати на кобзу, видобувати своїми пальцями ті чарівні звуки та віддаватись у їхні обійми до забуття» [3, арк. 20 – арк. 20 зв.].

М. Теліга дуже завзято ставився до навчання музичному мистецтву: «Увесь вільний час вкладав у бандуру. Формига не багато мене навчив. Він сам дуже мало грав, бо почав грати, тільки на кубанці. Микола Олексійович дав мені другого учителя. То був семинарної – Яків Дерев'янка – козак станиці Пашківської. Цей мене навчив Морозенка, Запорозького марша і ще кілька пісень. За короткий час зробив такі поступки, що мій вчитель міг нахвалитись мною. Після Дерев'янки я пішов у науку до Паржова та Діброви. Ці козаки дуже добре грали. Самі вони були музикантами у військовій кубанській оркестрі. Ще пізніше мене вчили Семенихин, Майстренко та Мешко. Репертуар мій був, на той час, гостро широкий. Я вже почав виступати з кобзою на вечірках та концертах» [3, арк. 24 – арк. 24 зв.]. Важливими є такі спогади М. Теліги: «А вже коли я грав думи, то було зовсім легко викликати, здавалось, у самій зачерствілій душі відгомін на ту думу-плач. Отак поволі з невідомого я став свідомим і, нарешті, активним українцем.... Отже все почалось з бандури: чари її мене не поминули – вхопили мене і повели тією стежкою, на кінці якої я бачу щастя свого народу» [3, арк. 25]. Підсумовуючи, М. Теліга вказує: «Отже все почалось з бандури: чари її мене не поминули – вхопили мене і повели тією стежкою, на кінці якої я бачу щастя свого народу» [3, арк. 29].

В умовах української еміграції в 1923 р. В. Ємець переїхав у Чехословаччину на запрошення Українського Громадського Комітету, де відкрив та був куратором кількох відділів школи гри на бандурі в Празі та Подебрадах. Тут він організував виробництво музичних інструментів та навчання українських та чеських студентів, які навчалися у вищих навчальних закладах. Всього одночасно навчалось 60 учнів.

В. Ємець, співпрацюючи з М. Телігою, організовують майстерню при Українській Господарській Академії у Подебрадах. Тут вони виготовили більше 100 бандур.

Відкриті школи дали свої результати. У 1924 р. з найкращих 18 студентів було організовано другу капелу бандуристів, яка мала величезні успіхи в мистецьких закладах Чехословаччини..

Отже, бандурне мистецтво було представлене в умовах української еміграції на території Чехословаччини в 1919–1939 рр. Відтак помічаємо, завдяки діяльності таких виконавців як М. Теліги та В. Ємця, іноземці могли ознайомитися з українським репертуаром, музичним інструментом та вибрати до своєї культури музичні мотиви.

Радянська влада починає застосовувати заідеологізованість та тиск починаючи з 1920-х рр., традиційне кобзарство знаходиться в умовах утисків та нищення. Були створені численні псевдокобзарські товариства, але це не виключало репресивних заходів до кобзарів з боку влади. В документі «Повідомлення ДПУ про затримання кобзарів за антирадянські пісні» згадується: «Сумське ДПУ сповіщає Вас, що в ряді районів округу останнім часом почастишали випадки бродяжництва різних осіб під акомпанемент кобзи та інших інструментів, що розспівували контрреволюційні пісні. /.../ Для попередження зазначених вище ненормальностей Сумокротділ ДПУ просить зробити по районах відповідне розпорядження про негайне затримання бродяг, жебраків, провадження на місці дознанських дій з обов'язковим відтворенням контрреволюційних пісень та супроводження затриманих до нас...» [2, арк. 275]. Такий зміст постанов не тільки застосовувався в Сумській області, але й у багатьох інших областях України.

Увесь репертуар піддавався проходженню цензури. Це спричинило знецінення кобзарського виконавства. Традиційні музичні твори замінювалися політизованими творами, де головною функцією було прославляння партії. Відтак, розпадається низка професійних бандурних колективів у Харкові, Києві, Миргороді, Полтаві.

Варто зазначити, що після Української революції 1917–1921 рр. бандурне виконавство проникає до жіночого товариства, що до цього часу вважалося неможливим, адже на кобзі чи бандурі грали виключно чоловіки.

Скажімо, дослідник В. Уманець зазначає: «так, зустрічаємо співачку-бандуристку Л. Кузьменко, що входила до професіонального ансамблю – тріо, разом з М. Кашубою, О. Маркевичем та концертувала з Г. Андрійчиком (дует); бандуристок Н. Онищенко, Л. Грисенко, Ольгінську, Канівець, Н. Лісовську...» [449, с. 10]. Однак відомо, про одну з виконавиць поч. ХХ ст. – Я. Пилипенко з Орликівщини Хорольського повіту, яка полюбляла виконувати думи. На Чернігівщині дві доньки Т. Пархоменка володіли грою на бандурі.

Слід підкреслити, що в повоєнний період в академічному бандурному виконавстві закріпилися дві бандурні школи – київська (чернігівська) та львівська, що відбилося і в виконавській майстерності бандуристів.

Бандурне мистецтво починає стрімко розвиватися на шляху до свого академічного становлення, починаючи з другої половини ХХ ст. Це був складний час для української культури, яка продовжувала зазнавати утисків і гонінь, з якої хотіли вилучити національну ідею та дух українства. Характеризуючи музичне мистецтво, зокрема й бандурне мистецтво, І. Панасюк зазначив, що формування академічного бандурного мистецтва відбувалося в період фактичного радянського тоталітаризму, занепаду і нищення народного кобзарства та самих кобзарів, з яких лише одиницям вдалося вижити. Відтак, на думку дослідника, в тогочасній культурі, яка була заідеологізованою, почали розвивати псевдокобзарство, ототожнивши його з бандурництвом, що знайшло свій прояв у радянській культурі середини століття [374, с. 60].

Визначною подією в академічному бандурному мистецтві стало відкриття в 1950 р. в Київській консерваторії класу бандури. Першими викладачами стали відомі бандуристи – М. Полотай, А. Бобир, В. Кабачок, які визначили розвиток бандурного мистецтва та мали власні високопрофесійні виконавські школи. Симбіоз глибоких знань традиційного кобзарського мистецтва з постійною концертною практикою визначили активізацію сольного та ансамблевого виконавства, узагальнення теоретичного та

методичного досвіду, а також сприяли залученню композиторів до створення оригінального репертуару для бандури.

Значна роль у формуванні київської школи академічного бандурного виконавства належить українському бандуристу, педагогу, композитору Сергію Баштану, творча діяльність якого була визначною для формування академічного бандурного мистецтва в українській музичній культурі [72, с. 2].

1957 р. С. Баштан отримав премію і золоту медаль на Міжнародному конкурсі-фестивалі молоді та студентів у Москві. Він продовжив свою роботу як соліст-інструменталіст. Фундаментальною була і його науково-педагогічна діяльність. Разом з педагогом-бандуристом А. Омельченком він видав науково-методичний посібник «Школа гри на бандурі» (1984 р.); постійно підбирав, систематизував та випускав репертуарні збірники для бандуристів. Його вчителем в музичному училищі ім. Р. Глієра був В. Кабачок, а в Київській консерваторії був М. Геліс. Він увібрав їхні кращі виконавські традиції, методичні, педагогічні традиції та постійно їх утілював протягом усього періоду своєї творчо-педагогічної діяльності. С. Баштан сформував потужну школу академічного бандурного виконавства, яка славиться своїми випускниками: І. Коваль, В. Кушпет, Л. Дедюх, Т. Гриценко, Л. Ковальчук, М. Голенко, Ю. Незовибатько, Н. Брояко.

Складною ситуація щодо поширення та розвитку академічного бандурного мистецтва була на західних областях України, зокрема у Львові. Як наголошують Б. Жеплинський та Р. Гавалюк, «наприкінці 1940 – початку 1950-х років тривали переслідування та репресії щодо учнів кобзарської школи Ю. Сінгалевича, солістів-виконавців, учасників та керівників ансамблів. Зокрема, було заарештовано О. Гасюка – керівника капел Політехнічного інституту та Будинку вчителя у Львові» [225, с. 232].

Активізувалось музичне життя Галичини, коли у Львові в 1950 р. в музично-мистецьких закладах, а саме в двох музичних школах та музичному училищі, відкрилися класи бандури. Зокрема в числі перших студентів училища був В. Герасименко, який згодом став видатним бандуристом,

педагогом, професором Львівської консерваторії, що мав власну виконавську школу.

Оскільки зростали освітні можливості для академічного навчання по класу бандури, це дало поштовх для удосконалення музичного інструменту, а відтак підвищення рівня виконавської майстерності. Як зазначає Л. Павленко, еволюція бандури, що простежувалася протягом другої половини ХХ ст., фактично була одним із визначальних чинників становлення професійного бандурного виконавства [371, с. 35].

У різний час над конструктивними можливостями інструмента працювали такі майстри, як В. Тузиченко, І. Скляр, В. Герасименко, Р. Гриньків. Їхні модернізовані бандури були запущені в серійне виробництво. Так, у творчих пошуках та розробках В. Тузиченка та І. Скляра головним завданням було віднайти механізм переключення тональностей. Спочатку це був багатоступінчатий валок, поворотом якого фіксувалося сім різних положень, яким відповідали певні тональності, згодом він був замінений дещо складнішим механізмом переключення тональностей. Бандури, розроблені В. Тузиченком, які на поч. 1950 рр. використовувала Державна капела бандуристів, були громіздкими з важкою механікою, занадто широкий гриф зумовлював швидку втомлюваність лівої руки бандуриста [481, с. 50].

Із 1954 р. Чернігівська музична фабрика починає випускати бандури «київського типу» І. Скляра за формою, що винайшов О. Сластіон. У винахідництві цього майстра покращені акустичні можливості інструмента, розроблено засіб перемикання тональностей, стала більш потужною сила звуку.

Як зазначає Л. Павленко, «у 1967 р. розпочато випуск нової розробки киево-харківської бандури конструкції І. Скляра та, на жаль, до смерті майстра (1970 р.) виготовлено було лише 8 інструментів» [371, с. 35].

Винахідники західного регіону також працювали над вдосконаленням інструментарію. Львівська фабрика музичних інструментів, яка була

заснована ще в 1946 р., з 1949 р. почала випуск «дев'яти експериментальних діатонічних бандур за кресленням бандуриста О. Гасюка» [239, с. 121].

1964 р. В. Герасименко створив кілька «хроматичних» бандур із механізмом перемикування тональностей, які були названі «львів'янками». Корпус так само мав клепову конструкцію. Перші «львів'янки» мали 64 струни (16 басів і 48 приструнків) [371, с. 35]. Із 1964 р. Львівська фабрика музичних інструментів почала випуск таких бандур, що стали дуже популярними у західному регіоні.

Пізніше, у 1970 р., В. Герасименко сконструював дещо удосконалену бандуру, що мала більший діапазон – 4,75 октав та демпфер для зняття постійного звукового тону [371, с. 35].

Як зазначає Л. Павленко, «у 1990-х рр. Василь Герасименко зацікавився бандурами харківського типу, цьому передувало знайомство з канадським бандуристом В. Мішаловим, прихильником харківського способу гри на бандурі. Вже 1992 р. В. Герасименком створено першу діатонічну бандуру харківського типу, а в 1994 р. – хроматичну бандуру харківського типу» [371, с. 35]. У цих конструкціях він прагнув поєднати компактний механізм перемикування тональностей (з «львів'янок») з індивідуальними перемикачами харківського типу, що дає можливість для виконання найширшого репертуару [239, с. 123].

Наприкінці 90-х років Р. Гриньків створив нову бандуру – «києво-харківського типу». За своєю конструкцією вона мала більші виконавські можливості, зокрема краще можна було грати харківським способом гри. Як пояснював сам Р. Гриньків: «бандура, на якій я починав грати, мене не влаштовувала: я не міг відтворювати звук, динаміку відповідно до своїх бажань» [93, с. 63]. Результатом цих змін стало покращення тембру й сили звучності й загального вигляду бандури.

Отже, вдосконалення конструктивних змін дало поштовх для постійного підвищення професійної музичної майстерності бандуристів. Також був збагачений репертуар виконавців більш складними творами – сонатами,

сюїтами, концертними фантазіями, вокально-інструментальними творами, перекладами із зарубіжної класики. Відомими композиторами на той час стали С. Баштан, О. Коломійцев, М. Дремлюга, К. Мясков, В. Кирейко.

У 70–90 роки ХХ століття бандура стає самодостатнім інструментом академічного професійного виконавства, що поділяється на сольо-інструментальне, вокально-інструментальне та ансамблеве. Далі затвердженню інструмента сприяє мережа освітньої ланки, відкриття класів в Одеській та Донецькій консерваторіях та в педагогічних ВНЗ.

Важливим кроком для популяризації бандурного мистецтва було заснування бандурних конкурсів і фестивалів, де можна продемонструвати виконавську майстерність, обмінятися досвідом та розширити репертуар. Як зазначає Т. Чернета, «у 1993 р. започатковано Міжнародний конкурс бандуристів ім. Г. Хоткевича, з 1996 р. у Дніпропетровську раз на два роки проходить фестиваль-конкурс ансамблів бандуристів «Дзвени, бандуро!» [485, с. 103].

Відтак, становлення, розвиток, занепад та відродження бандурного мистецтва відбувалось протягом п'яťох століть. За такий період ця традиційна мистецька ланка знаходилась на різних етапах розвитку. Пройшовши шлях від потрапляння в Україну назви «бандура» до точного розмежування кобзарського та бандурного мистецтва, удосконалились конструктивні якості інструмента, було створено різноманітний репертуар бандуриста. Незважаючи на утиски кобзарської культури радянською владою на початку ХХ ст., унікальне мистецтво рапсодів передавалося з рук в руки та змогло зберегти свою національну ідентичність. Над розробкою бандурних творів працювали кращі композитори ХХ століття. Була започаткована низка бандурних колективів, всеукраїнських та міжнародних бандурних конкурсів та фестивалів. Отже, бандурне мистецтво – це невід'ємна складова музичної культури України, яка має свою періодизацію розвитку та є винятково універсальною та самобутньою.

У період становлення бандурного мистецтва (XVI – перша половина XVIII ст.) помічаємо, як українське суспільство прагнуло до удосконалення тих речей, які були у них у побуті. Так, бандура не лише змішується з кобзою, яка на той час вже побутувала, але й видозмінює свою форму, змінюється варіативність кількості струн. Також бандура була поширена в козацько-шляхетському середовищі, і нерідко виконавець на інструменті супроводжував козаків у поході. Репертуар у цей період характеризується історичними піснями та думами, які займали першість та були найбільш популярними.

У період розвитку бандурного мистецтва (середина XVIII – початок XX ст.) найважливішим здобутком є обладнання бандури струнами на корпусі, тобто приструнками, відтак відбувається остаточне розмежування кобзи та бандури. Помічаємо роль суспільства, яке постійно під час своєї еволюції прагне до удосконалення продуктів своєї діяльності. Відбуваються зміни і в репертуарі. Виконавці, які виконували думи та історичні пісні, розширюють свій репертуар за рахунок нових сюжетів. Перестають наслідувати традиції, оскільки козацтво було знищене загалом. Все більше виконуються жартівливі, сатиричні пісні, які мали велику популярність серед населення.

У період занепаду бандурного мистецтва (1920–1940 рр.) репертуар виконавців піддається цензурі. Радянською владою застосовується ряд постанов про боротьбу з жебрацтвом, що вплинуло на діяльність мандрівних співців-музикантів.

У період відродження бандурного мистецтва (друга половина XX ст.) помітною є роль суспільства, яке вивело бандурне виконавство на новий рівень. Молодь під впливом суспільства хотіла опанувати гру на бандурі, тим самим відчуючи себе українцями.

2.3. Історична географія бандурних осередків

Національно-культурні процеси стимулюють науковий пошук, розробку мистецької проблематики, розкриваючи невідомі сторони вітчизняної історії або питання, які не ставали предметом наукового дослідження в минулому. Аналіз географії бандурних осередків дозволяє виділити основні мистецькі центри України. Кожен регіон відрізняється своїми особливостями гри на інструменті, репертуаром, манерою виконавства, культурним взаємопроникненням. Бандурні осередки різняться за регіональними особливостями, за унікальними деталями, що відрізняють групи виконавців зі всієї України. Даний аналіз розуміємо необхідним вивчати за такими регіонами: Волинь, Харківщина, Галичина, Кубань. Ці бандурні осередки були обрані, адже тут потужно зароджувалось та розвивалось бандурне мистецтво, працювали майстри з виготовлення інструментів, відбувалася активна концертно-виконавська діяльність.

Для того, щоб простежити бандурне мистецтво України, необхідно дослідити окремі бандурні осередки за регіонами. Водночас це дозволить виокремити найбільш яскравих фундаторів у цих регіонах, відобразити репертуар, конструктивні зміни в інструменті тощо.

Волинь – це регіон, де бандурне мистецтво бере свої корені у глибокому минулому та зараз демонструє розгалужену ланку різноманітних форм бандурного виконавства (від сольного до ансамблевого).

Волинська земля була одним із найбільш яскравих козацьких регіонів, що славиться відомими козаками та князями. Оскільки кобзарство було невід'ємною складовою кожної козацької культури, то і Волинь не була винятком.

У дорадянський період Волинський край належав до Польщі (20 – 30-ті рр. ХХ ст.). Як зазначає Н. Чернецька, незважаючи на такі несприятливі умови, «становлення музичної культури Волині зумовлювалося потужною діяльністю культурно-громадських об'єднань, що допомагало активізувати національно-патріотичну самоідентифікацію української

громади. Активній діяльності бандуристів у 20–30-х рр. сприяли просвітянські організації Волині («Просвіта», «Рідна хата», «Просвітянська хата»), які стали центром національно-культурного розвитку українців» [487, с. 93].

Бандурне мистецтво Волинського краю в цей період пов'язане з творчістю таких виконавців, як Д. Щербина, К. Місевич, Д. Гонга, М. Левицький, Г. Білогуб. Також відомі такі колективи: гурток бандуристів Луцької української гімназії (під орудою М. Левицького), і перші бандурні ансамблі (керівники К. Місевич та Г. Білогуб) [80, с. 76].

Велику популярність мала бандуристка Г. Білогуб (1900–1978). У 30-ті рр. ХХ ст. вона була першою з жінок бандуристок у Західній Україні та активно концертувала по Волині та Галичині [487, с. 94].

У 1933 р. Г. Білогуб дала свій сольний концерт. Тодішня преса наводить такі відомості: «...тон у пані Білогуб м'який, виразний, голос лагідний, репертуар різноманітний. Поряд з народними думами та піснями бандуристка виконала кілька танців. Глибоке враження залишила по собі «Дума про Почаївську Божу Матір». З почуттям виконано два твори М. Левицького: «Колискова» на вірші Лесі Українки і «Тополенька» на вірші О. Олесья. Добра техніка помітна і у виконанні танків...» [29, с. 3]. Завдяки активній концертній діяльності Г. Білогуб на високий рівень піднесла бандурне виконавство у Волинському краї. Взяла участь у 70 мистецьких акціях, відвідала з концертами 30 місцевостей Волині [233, с. 5].

Засновником професійного академічного бандурного виконавства на Волині в радянський період вважається А. Грицай. Саме він працював над становленням цього виду мистецтва.

Після завершення навчання в Київській консерваторії в 1957 р. він за направленням починає свій педагогічний шлях з Рівненського музичного училища. Тут він розбудовує свою роботу, адже класів бандури ні в училищі, ні в школі не було.

А. Грицай мав багато учнів на Рівненщині. Необхідно зазначити, що в усіх 35 дитячих музичних школах і дитячих закладах є його вихованці, які

вчителюють, популяризують бандурне мистецтво. Велика кількість його учнів стала лауреатами різноманітних мистецьких конкурсів. З-поміж його вихованців – К. Маслій, Т. Бенедюк, С. Чабан, Л. Фусик, Т. Мирук, заслужені артисти України Г. Топоровська, В. Пиндик, Й. Яницький, заслужена артистка республіки Крим В. Накорнеєва, заслужений працівник культури України В. Кузьменко та ін. [246, с. 77]. А. Грицай мав більше 100 учнів, постійно слідкував за їхніми здобутками, згадуваннями їх у ЗМІ та вів спеціальний зошит, де все це зазначав.

А. Грицай постійно організовував творчі зустрічі, концерти. Виступав з лекціями та знайомив публіку з бандурним мистецтвом, показував звучання, виконавські можливості інструмента. Давав можливість своїм учням виступати на власних концертах.

Великим досягненням А. Грицяя стала організація ансамблевих бандурних колективів – дуетів, тріо, квартетів. Одним з найвідоміших колективів став «Золотий квартет». Він складався з таких учасників: Є. Висоцька, Н. Грицай, Н. Марчук та Є. Ігнатієва. Колектив проіснував 25 років. Його учасники неодноразово були переможцями на конкурсах та фестивалях. Так, 1959 р. на конкурсі в Білорусії вони отримали срібну медаль. Виступ на конкурсі Всесоюзного фестивалю самодільної народної творчості 1967 р., приніс вагомі нагороди.

1960 р. взяли участь у зйомках фільму про самодіяльність в Україні, в телепередачі «Карусель» у Москві. Мали власні записи на Національному радіо (м. Київ), брали участь у фестивалі «Білі ночі» (м. Ленінград).

А. Грицай організував у 1971 р. рівненську капелу бандуристок. Колектив неодноразово ставав учасником у зйомкам на Київському та Львівському телебаченнях. Їхні твори часто ставили на радіо. Рівненська капела бандуристок отримала чимало нагород: двічі була золотим лауреатом фестивалів самодіяльної художньої творчості, брали участь у трьох урядових концертах, виступали на сцені Київського палацу «Україна», тричі під час звітних концертів Рівненщини [246, с. 78].

А. Грицай – видатний педагог, організатор, виконавець. Він постійно вів щоденники про свою діяльність, описував стан бандурного мистецтва і в регіоні, і в Україні, досліджував роботу своїх учнів та їхніх послідовників. Так, в одному зі своїх записів він розкриває всю сутність бандурного мистецтва: «Ми – нація Бояна, козака Мамая, Марусі Чурай, ми – нація Соломії Крушельницької, Мишуги, Бориса Гмирі, ми – нація Шевченка, Франка, Лесі Українки, ми – нація Мазепи, Петлюри і Бандери, ми – народ Лисенка, Кошиця та Авдієвського, ми – сама Пісня, Дума, Поезія. І все це при тому, що ми дали супротив усім заборонам, які сипалися на нас, як з рогу достатку...» (08.08.2003) [179, с. 5].

Розкриваючи особистість А. Грицяя як композитора, варто зазначити особливості його авторського стилю. Аналізуючи свою композиторську діяльність, він казав: «Бандура – гарячий подих століть, який ми відчуваємо, коли серцем припадаємо до грому віщих струн» [179, с. 5].

Розуміючи недостатнє забезпечення педагогічним репертуаром бандурних класів, А. Грицай клопітливо працює над створенням оригінальних бандурних творів, п'єс та обробок українських народних пісень під інструментальний супровід.

Отже, досліджуючи постать А. Грицяя, можна впевнено сказати, що він є фундатором бандурної школи на Рівненщині. Він вів композиторську, педагогічну, виконавську діяльність. Своєю творчістю розвинув бандурний осередок в цьому регіоні, створив педагогічний репертуар для шкільної ланки та музичного училища, був вправним керівником бандурних колективів.

У період незалежності України ансамблеве виконавство на Волині перебуває на стадії розвитку форм бандурного мистецтва та появу різноманітних колективів з використанням українського музичного інструмента. До створення таких колективів залучаються фахівці з академічною музичною освітою.

Зокрема, до ансамблів Рівненщини слід віднести такі: однорідні ансамблі, тобто ті що складається з виконавців лише на бандурах. Як зазначає,

Т. Прокопович, до таких колективів слів віднести: «дуети «Чарівниці», «Відлуння»; тріо «Любисток», «Либідь», «Золота середина»; квартети «Живі струни», «Веселка»; мішані ансамблі акустичних інструментів (тріо «Срібна терція», квартет ДМШ м. Острога); ансамблі акустичних і електронних інструментів (рок-група Шант-Мулен, бандура+синтезатор)» [388, с. 169].

Велику популярність та увагу серед шанувальників має вокально-інструментальне тріо «Срібна терція» (керівник Б. Забута). Так, у пресі у 2006 р. після творчого звіту з'являється рецензія про приголомшливий успіх: «...колектив тонко відчуває генетику української народної пісні, виконує її щиро, проникливо, натхненно, пропускаючи через власне серце і душу... невеличкий гурт музикантів з популярними і правічними інструментами, якими є баян, скрипка і бандура, немов потужний криголам, пробиває шлях народній пісні через тороси та айсберги щоденної набридливої і нав'язливої попси» [23].

Тріо «Срібна терція» було активним учасником мистецьких конкурсів і фестивалів в Україні та за її межами. З-поміж нагород, які варто згадати – лауреат І-го Всеукраїнського огляду художніх колективів «Просвіти», лауреат мистецької премії ім. Г. Жуковського. Керівник колективу був нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня (2006 р.) [388, с. 170].

Тріо «Срібна терція» мало винятковий репертуар. Це збірка понад 60 творів, серед яких українські народні пісні, пісні народів світу, доробки сучасної естради, авторські твори, композиції світової музичної класики.

Досить фахово надає характеристику колективу Т. Прокопович: «у виконанні «Срібної терції» твір постає як завершена, детально продумана і архітектонічно вірно сконструйована вокально-інструментальна, сценічна композиція. Музиканти воліють представити аудиторії свіжий погляд на популярні твори, які через часте звучання в сучасному побуті набули ознак продукції ширвжитку» [388, с. 171].

Отже, бандурне мистецтво Волині репрезентує розгалужену ланку мистецької діяльності, яка показує широкий попит українського народного

інструментарію, велику кількість популярних ансамблевих колективів та активну популяризаторську платформу. Проаналізувавши музичне мистецтво волинського краю, можна зробити висновок, що занепаду бандурного виконавства не було, а навпаки, бандурне мистецтво постійно розвивалося в цьому регіоні.

Також цікаво представити регіон Миргородщини, де бандурне мистецтво займає важливе місце в культурному просторі. Великий внесок в дослідження Полтавщини зробив фольклорист, мистецтвознавець та етнограф О. Сластіон. Він досліджував кобзарство, записував думи, малював портрети кобзарів. Особливо цінними є його наукові розвідки періоду кінця XIX – початку XX століть [37–41].

Відтоді як кобза була предметом побуту в козацькій сфері, починається зародження унікального музичного явища. Аналізуючи архівні джерела, знаходимо прізвища та імена таких осіб, як А. Кобжистий, Г. Кобзистий, М. Козбуз, С. Кобзуненко, С. Кобзар, І. Кобзар, Г. Кобзун (XVI – поч. XVII століть) [394, с. 6]. Варто зазначити, що кобзарі козацького періоду в цьому регіоні мають антропонім в прізвищі, від слова «кобза», підкреслюючи, що дана постать була задіяна в інструментальному середовищі (як виконавець або майстер).

Важливим архівним документом є праця історика В. Ломиковського «Повісті малоросійські» (1805), де було зібрано 16 українських народних дум і пісень [302]. Ці твори зафіксовані на Миргородщині і записані дослівно від очевидця того часу. Це найперше зібрання українського фольклору, що дає нам уявлення про високий розвиток кобзарської традиції на той час.

Миргородщина – є вагомим центром кобзарства в XIX столітті. Про це свідчить наступна історична подія. 1848 року на кобзарській раді Х. Вовк був обраний на найвищу посаду цеху – панотець-цехмайстер [112]. Відтак він став керівником усіх слобідських кобзарів протягом 41 року. Цей історичний факт доводить, що миргородські кобзарі користувались повагою серед колег, викликали довіру та могли організувати виконавців зі всього регіону. У цій

місцевості закладались усталені кобзарські традиції, і навіть на початку ХХ століття зберігається старосвітська манера виконання (на кобзі). Етнограф П. Мартинович у листуванні з колегою В. Горленком згадує: «...в Полтавській губернії третя частина кобзарів і лірників, в порівнянні з тими, скільки їх можна побачити у Харкові...» [312, с. 162].

Наступний фактор, що вплинув на високий попит бандурного та кобзарського мистецтва, стала Українська революція 1917–1921 рр. У цей час зростає патріотичний дух, бандура та кобза стають засобом боротьби за національні традиції. Велика кількість юних українців прагне опанувати кобзарське та бандурне мистецтво, щоб продовжити великий досвід попередніх поколінь. Одним з видатних бандуристів молодого покоління був І. Скляр. Він став виконавцем, композитором та майстром-винахідником народних інструментів. 1929 р. він виготовив бандуру київського типу (за ескізом О. Сластіона) на замовлення професора Д. Яворницького для Дніпропетровського музею [366]. Особливо важливим є те, що І. Скляр удосконалював бандуру задля більших виконавських можливостей.

На зміну одноосібній виконавській традиції з'являється практика створення бандурних колективів. Складно визначити першу Миргородську капелу бандуристів, адже одночасно тут виникають колективи з різними назвами: Перша селянська капела бандуристів ім. Т. Г. Шевченка, ансамбль бандуристів ім. М. Кравченка, молодіжна капела бандуристів ім. І. Франка [394, с. 9]. Ці колективи створюються в 1921–1926 рр. Учасники цих трьох колективів постійно змінювались і доповнювались з інших капел. Частіше за все, це були одні й ті ж самі виконавці, які одночасно грали в трьох колективах. Можемо припустити, що дана практика різних назв і однакових учасників застосовувалася залежно від походження виконавців, керівників, аудиторії глядачів та концертної мети. Проте загальна назва колективів збереглася як Миргородська капела бандуристів.

Широкий попит бандурництва спонукав жителів Миргородщини до створення власних музичних інструментів. Так, роботу над створенням кобз і

бандур розпочали як професійні майстри, так і самі виконавці. Ці кроки призвели до забезпечення інструментарієм охочих популяризувати українське музичне мистецтво.

Під час німецько-радянської війни велика кількість миргородських бандуристів пішла на фронт, відтак розвиток бандурного мистецтва на невеликий час перервався. Як згадує бандурист М. Сарма-Соколовський, під час німецької окупації в Миргороді, як і в Полтаві, діяло українське підпілля мельниківського крила, серед яких були й бандуристи, зокрема один із сім'ї Склярів [399, с. 20].

У 50–80 рр. ХХ ст. Миргородщина славиться такими кобзарями та бандуристами, як Є. Андерс, В. Байдола, К. Бакало, С. Бець-Харченко, Л. Бондаренко, Д. Бондаренко, С. Бондаренко, Є. Брительман, М. Буханець, Д. Вовк, В. Вовк, Д. Галуса, В. Горбенко, П. Горбенко, П. Грищенко та інші [394, с. 42–54].

У період незалежності в Миргородському краї активно популяризується бандурне мистецтво, залучається молодь до виконавства на народних інструментах, проводяться різноманітні мистецькі акції, благодійні концерти, творчі зустрічі. Традицією стало проведення шкільного конкурсу ансамблевої музики «Весняна фантазія» та міського конкурсу «Малюємо музику».

Харківщина – бандурний осередок, який має своїх талановитих виконавців, серед яких є ім'я Гната Хоткевича – батька бандурного мистецтва в цьому регіоні, також можна згадати В. Ємця, Г. Ільченка.

За доби козацтва на Харківщині поширюється кобзарська традиція. Кобзарі виступають борцями за національні інтереси, передають через свою творчість новини, історичні події, виступають творцями псалмів та історичних пісень. У XVIII ст. відомим кобзарем та цехмайстром був Г. Рогозянський. У 1775 р. він став ініціатором скликання Спасівської наради кобзарів [480, с. 387].

Під час перебування українських земель під протекторатом Російської імперії харківський край славиться багатьма кобзарями та бандуристами. До

таких можна віднести: Х. Вовк, І. Хмельницький, Х. Гриценко, П. Кулибаба, Ю. Куліш, Г. Гончаренко, Д. Зимогряд та інші [480, с. 387–393].

В умовах науково-технічного прогресу бандурне мистецтво виступає символом традиційності, самоідентифікації та несе функцію збереження автентичності. В умовах інтернаціональної сучасності необхідно звернути увагу на традиційну народну культуру, яка є символом музичної історії України.

В. Ємець став новатором харківської бандурної школи, адже своєю мистецькою діяльністю він займався не тільки в межах харківського регіону та України, але й за кордоном. За час своєї викладацької та виконавської практики він відкрив та започаткував велику кількість ансамблевих колективів. Забезпечував виготовлення музичних інструментів власним учням. Ніс витончену сценічну культуру в народні маси. Автор багатьох дослідницьких праць про бандурне мистецтво [216; 218–219]. Винахідник інновацій в інструменті. Створив книгу-довідник з виготовлення бандури.

Постать Гната Хоткевича відіграє важливе значення для розвитку бандурного мистецтва на початку ХХ ст. Він не лише був бандуристом і педагогом, але ще й письменником, театральним режисером, фольклористом, мистецтвознавцем та істориком. Однак довгий час біографія Г. Хоткевича була стерта з української історії, і лише за архівними джерелами ми можемо відтворити картину його життя. Народився майбутній бандурист 31 грудня 1877 р. у Харкові. Як наводиться у «Спогадах з театральної діяльності», Хоткевич пише: «Сам я уродженець міста Харкова, але з 5 літ був зв'язаний з селом Деркачі – се в 13 верстах від Харкова» [474, с. 501]. Успішно здійснив навчання у Харківському реальному училищі та у Харківському технологічному інституті (Додаток Г.3.). Він пройшов шлях від бандуриста-аматора до професійного виконавця, проводив лекції про бандурне мистецтво (Додаток Г.4.). Так, донька Галина згадує про творчість свого батька: «Коли татко грав на бандурі, то всі в домі враз замовкали і потихеньку сходилися до кімнати, де бриніла музика...» [58, с. 26]. Г. Хоткевич перший, хто організовує

виступ незрячих бандуристів на XII археологічному з'їзді кобзарів у Харкові [58, с. 29].

На жаль, революційні події 1905 р. негативно вплинули на суспільне життя бандуриста. Він вимушений був емігрувати на Галичину. Тут він активно займається театральним життям, організовує творчі гуртки. Протягом 1926–1928 рр. був керівником курсу бандури у Харківському музично-драматичному інституті. Не дивлячись на нестачу методичного матеріалу, Гнат Хоткевич активно займається викладацькою діяльністю [58, с. 14].

У 1928 році починає свій творчий шлях Центральна зразкова капела бандуристів у Полтаві, де Г. Хоткевич починає вчителювати. Тут протягом одного року учні навчалися техніці гри Хоткевича (т. зв. харківський спосіб гри). Пізніше ця капела була названою Перша зразкова капела Наркомосу УРСР, котра потім об'єдналася з київською капелою і отримала звання державної.

У 30-ті роки починається сталінський терор, і постать Г. Хоткевича зацікавлює тодішню владу. На фоні масових арештів заарештовують і бандуриста 24 лютого 1938 року за буржуазний націоналізм. У виписці з протоколу допиту Гнат Мартинович повідомляє: «У розмові зі мною Калюжний зупинився на наступних моментах: ... нам необхідно домогтися переконання різних українських націоналістичних течій і груп у єдиний фронт боротьби проти радянської влади ... Для переконання мене в тому, що поразка 1933 р. все ж таки не зачепила основного керівного центру організації, Калюжний поінформував мене у тому, що до українського націоналістичного центру входять такі особи, як Любченко, Затонський, Хвиля...» [1, арк. 268].

За півроку розслідування з боку особливої трійки НКВС, Г. Хоткевича було звинувачено за статтями 54–10, 54–6, 54–11 УК УРСР у зв'язках з фашистською Німеччиною. «...в 1923 р. був залучений німецьким консулом до шпигунської діяльності на користь Німеччини [1, арк. 36]». Був засуджений до розстрілу з конфіскацією особистого майна (Додаток Г.5., Г.6., Г.7.).

У зверненні Платоніди Хоткевич від 18 січня 1954 року до Голови ЦК КПСС М. Хрущова знаходимо такі факти: «...під час організації капели бандуристів 28–30 рр. Хоткевич уводить бандуру в оркестр, удосконалює її, знаходить у цього інструмента низку нових можливостей, пише науково-дослідну роботу «Бандура та її можливості», веде клас бандури при Харківській консерваторії» [1, арк. 43]. П. Хоткевич детально описала подію XII Археологічного з'їзду та його наслідки: «...Хоткевич у 1902 р. виступив з доповіддю та демонстрував сліпих кобзарів та лірників, здійснивши з ними турне Україною, внаслідок чого їм було дозволено виступати у публічних місцях, вони були об'єднані в артіль ... позбавившись таким чином переслідування поліції...» [1, арк. 44]. Відтак можемо побачити, яке велике значення відіграв Гнат Хоткевич у розвитку бандурного мистецтва.

Постаттю бандуриста цікавились багато науковців та дослідників. Із листа невстановленої особи до дружини Г. Хоткевича знаходимо відомості: «Гордійчук свого часу доручив мені зібрати всі фольклористичні і музикознавчі праці Гната Мартиновича, зробити із них збірку і подати на видання. Отже, я й хочу потроху зайнятися цим...» [9, арк. 10 зв.]. Таким шляхом завдяки важкій праці були видані праці Г. Хоткевича. З листа бандуриста Богдана Жеплинського до дружини П. Хоткевич знаходимо інформацію: «Я зараз готую до видання нариси з історії кобзарського мистецтва України і дуже прошу допомогти мені матеріалами та спогадами про життя і діяльність Гната Хоткевича...» [8, арк. 1].

Бандуристи активно цікавились історією творчої діяльності Г. Хоткевича: «...в якому році був виданий Хоткевичем перший «Підручник гри на бандурі» і яким тиражем (який відомо), а також де можна було б з ним ознайомитись? Все це, безперечно, буде цікавити не тільки мене, але і других молодих бандуристів, які, на мою думку, мало знають історію кобзарства, а спеціальної літератури по цьому питанню дуже мало» [8, арк. 5]. Також журналісти особливу увагу звернули на хорову діяльність знаного бандуриста (Додаток Г.1., Г.2.)

Нашу увагу привернула автобіографічна повість Григорія Ільченка – видатного бандуриста Харківщини [54]. У ній описується період мистецького життя виконавця, педагога, композитора Г. Ільченка (Додаток В.6., В.7., В.8.).

Час його дитинства та юності припав на роки Української революції (1917–1921). Брав участь у демонстраціях. Батько забезпечив музичними інструментами (балалайка, гітара), тому він постійно навчався новому під час музикування. Оскільки Г. Ільченко практикував гру, йому було легко опанувати кожен наступний струнний інструмент, адже принципи гри є дотичними.

Він відвідував Гонтів-Яворську школу драмгуртка та Валківський український народний хор [54, с. 31]. В автобіографічній повісті згадується автентичний бандурист, що грав на базарній площі в селі Валки – М. Христенко [54, с. 32]. Підкреслено, що кобзар співав про отамана Матяша, «керівника безвусих хлопців» [54, с. 33–34], заробляючи своїм мистецтвом на життя.

Г. Ільченко опановував гру на чужому інструменті. Після покупки власної бандури зацікавився вивченням дум та історичних пісень. Також він шукав автентичний фольклор. У повісті згадується «... У людей розпитувати став про старі пісні, запам'ятовував і грав те, що набіл припадало до серця...» [54, с. 40]. 1923 р. в селі Гонтів Яр (тепер Валківський район Харківської області) він виступає на святах, присвячених Т. Шевченку з власним інструментом. Це був його перший виступ на широкий загальний людський глядачі добре сприйняли бандуру, яку він демонстрував. Особливо їм сподобались у виконанні Григорія Ільченка пісні «Думи мої» (на слова Т. Шевченка), «Розмова Шевченка з дубом», «Ой ти Морозенку». Другий виступ Г. Ільченка відбувся на концерті в районному центрі – Валках, у будівлі Народного будинку [54, с. 41].

1926 р. до села Валки (тепер місто Бодогухівського району Харківської області) приїздить Харківська обласна капела бандуристів-кобзарів ім. Т. Шевченка. Усього колектив нараховував 12 артистів. Капеляни завітали

до Г. Ільченка на гостину. Після того, як бандуристи побачили його виконавські можливості, запросили до колективу [54, с. 42]. Капела активно гастролювала по Кавказу та Криму. Тут він зустрічає багато знайомих та друзів: С. Самсоненка з села Шишаків (нині назва збереглася) на Полтавщині, який виконував роль секретаря та скарбника, Кашубу із Запоріжжя, також згадується про Ф. Грушка, Зотенка, Кононенко, Осадька, Сітка. Останній любив виконувати гумористичні пісні – «Киселик», «Дворянка» [54, с. 44].

Г. Ільченко співав у капелі «Думу про смерть козака-бандуриста», написавши самостійно мелодію [54, с. 46]. У репертуарі були і гумористичні пісні – «Вечорниці», «Чорнява молодичка кивала на мене». Також виконував твір «Буря на Чорному морі» [54, с. 47]. У вільний час від гри в капелі Григорій займався навчанням гри на бандурі всіх охочих.

У автобіографічній повісті згадується «Друга всеукраїнська робітничо-селянська організація кобзарів» з Києва, яка була заснована раніше за капелу, де грав Г. Ільченко [54, с. 52].

Також Григорію пощастило познайомитися з Г. Хоткевичем на одному з концертів. Він рекомендував грати не гумористичні пісні, а думи. Г. Хоткевич наголошує «Добре! Дуже добре! Усюди співайте думи народні, а гуморески це не ваш жанр...» [54, с. 53].

1926 р. Г. Ільченко потрапляє до лав армії. Його було призначено до 69-го Харківського стрілецького полку (терчастина) [54, с. 54]. Служба була короткостроковою – 3 місяці. У цей час він популяризує бандурне мистецтво серед своїх побратимів-армійців, граючи «і в наметі, і серед вулиці».

Капела, в якій грав Г. Ільченко, продовжила своє існування недовго. Через деякий час гастролей, учасники капели пішли навчатися, помер Кононенко, а пізніше і Сітка. Так колектив припинив своє існування [54, с. 56].

1941 р. починається німецько-радянська війна, яка негативно вплинула на розвиток бандурного мистецтва, багато виконавців переривають свою музичну діяльність. Водночас припиняє грати на бандурі і Григорій [54, с. 56].

Після припинення боїв над Харковом, Г. Ільченко відвідує своє родину на хуторі Пелипенків. Після того його мобілізують до лав Червоної армії. «Призначено кобзаря до окружного ансамблю армійської пісні і танцю Київської військової округи» [54, с. 60].

Дуже докладно подається у творі опис вечорниць, які проходили на хуторі.

Г. Ільченко став одним із перших учасників українського державного хору на запрошення О. Мінківського. Цей колектив переїхав з Харкова до Києва. Пізніше до хористів завітали на гостину письменники П. Тичина та О. Корнійчук. Для них Григорій Ільченко виконував твори зі свого репертуару, думи «Про матір-удову», «То не чорні кружки налетіли», які були присвячені часам Другої світової війни. «Думу «Про матір-удову» записав Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії. Невдовзі вона була надрукована у збірці народних творів, а потім після певної доробки ще раз передрукована» [54, с. 71].

Г. Ільченко багато гастролював під час війни. 1944 р. він у складі культбригади їздив по Київській області. Їхня трупа складалася з професора-лектора, артистів Київської філармонії, письменників В. Сосюри та І. Воскресенка.

Після демобілізації Г. Ільченко повернувся до Харкова: «до 1959 р. у Харківській області майже не було гуртків самодіяльних бандуристів» [54, с. 82]. Пізніше, створивши такий колектив, він запрацював у Харківському Палаці піонерів. Далі Г. Ільченко очолює гурт бандуристів при палаці культури в Новій Баварії. До власного керівництва він підбирає гурток самодіяльних бандуристів при будинку вчителя, ансамбль бандуристів однієї з військових частин, ансамбль Харківського державного університету [54, с. 83]. Г. Ільченко з ансамблем самодіяльних бандуристів виступає у військових частинах у Києві та Москві.

Визначним кроком у творчості Г. Ільченка став виступ у Москві. Він разом з учасниками Палацу канатного заводу 1951 р. мав виступ для Міністерства культури СРСР.

За спогадами в повісті згадується і 1957 р. «У Москві відбувся Всесвітній фестиваль молоді і студентів. На цей фестиваль Григорій Миколайович поїхав з колективом харківських будівельників. Звучала бандура на фестивалі, на Всесоюзній виставці досягнень сільського господарства» [54, с. 83].

1958 р. Г. Ільченко відвідав Всесоюзний огляд художніх самодіяльних колективів Радянської армії Військово-морського флоту. У повісті описується етап відбору [54, с. 83].

Г. Ільченко був членом товариства «Знання» та пропагував бандурне мистецтво з лекціями-концертами у містах і селах.

Г. Ільченко мав дружні відносини з Іваном Корінним та Анатолієм Парфіненком (останній почав грати на бандурі з 1937 р.) [54, с. 84].

У повісті згадується і роль Г. Хоткевича, як видатного діяча ансамблевого бандурного виконавства. Він відкрив перші кобзарські капели. 1918 р. – організована перша капела бандуристів, що складалася з 8 чоловік у Києві. У автобіографічному описі згадується опис перших кобзарських колективів. «1925 р. організована в Харкові професійна кобзарська капела, де Г. Ільченко був головою. Далі, 1925 р. організовано ще 2 кобзарські колективи – у Конотопі при клубі залізничників та самодіяльний ансамбль бандуристів у Полтаві. А потім – у Миргороді, Кривому Розі, Крюкові, Решетилівці, Борисполі, Краснограді та інших містах і містечках України. 1943 р. організовано Державний український народний хор, 1946 р. – відновила свою роботу Державна заслужена капела кобзарів» [54, с. 87]. У спілкуванні з учителем української мови, останній наголошував, що саме з таких колективів виходять гарні виконавці. Г. Ільченко, зокрема, зазначав, що на той час функціонувало близько 300 колективів.

1964 р. Г. Ільченко з Іваном Корінним та А. Парфіненком беруть участь у вшануванні 150-ї річниці від дня народження Т. Шевченка.

Отже, під керівництвом Г. Ільченка діяли такі колективи:

1. самодіяльна капела бандуристів при будинку культури канатного заводу у Новій Баварії;
2. гурт самодіяльних бандуристів Харківського вищого авіатехнічного училища (40 учасників). 15 років керував Г. Ільченко цим колективом, отримав багато нагород – грамоти і цінні подарунки від маршалів Р. Малиновського, В. Чуйкова, Ю. Бажанова, І. Якубовського та командувача Київської військової округи генерала П. Кошового [54, с. 89].

Як вказує Г. Ільченко, у вересні 1970 року при кобзарському об'єднанні Музично-хорового товариства України було відкрито студію кобзарського фаху із терміном навчання три роки [54, с. 89]. Цей крок давав більші можливості для випуску якісних фахівців.

1969 р. для концерту бандуристів збирають з усієї України – 14 кобзарів. Найменшому з них – 50, найстаршому – більше 80 років. У концертному репертуарі були як історичні, так і сучасні пісні. Концерт проходив у педагогічному інституті у м. Києві. В цьому ж році був проведений схожий концерт в оперному театрі. Було зібрано 15 кобзарів. Особливими номерами на цьому концерті стали виступи Є. Адамцевича з твором «Запорозький марш» (Додаток В.1.), П. Черемського з творами «Сирітка», «Ой, по горі, по горі». Цікавою сторінкою цього концерту було те, що в ньому взяла участь дівчина-бандуристка – Г. Менкуш. Музикознавець С. Лісецький в газеті «Культура і життя» від 13.07.1969 р. багато гарного записав про виступ на цьому концерті Г. Ільченка: «дума «Буря на Чорному морі», яку виконав Харківський кобзар старшого покоління Г. Ільченко, прозвучала дуже переконливо. Інтерпретація Г. Ільченка цікава і своєрідна, спів експресивний і вдало доповнюється інструментальними інтермедіями, де відтворюється розбурхана морська стихія. Звукообразальні епізоди повторюються періодично протягом усього твору з нагнітаючим крещендо – збільшуються розміри інтерлюдії, наростає сила звучання, прискорюються темпи глісандо, вторгаються словесні репліки тощо...» [54, с. 93]

У думі «Про матір удову», присвяченій подіям Другої світової війни, кобзар захоплює нас найрізноманітнішими нюансами речитативної манери виконання. Декламаційна палітра Г. Ільченка дуже багата – від неквапливо констатуючих інтонацій до трагедійних, сповнених великої сили зойків [54, с. 94]

Пізніше створюються концерт-тури по Львівській області, виступ на заводі «Автонавантажувач», виступ у райцентрі Львівської області – Великі мости, потім виступ у Львівському політехнічному інституті. Г. Ільченко на низці концертів мав виступи зі своїми побратимами.

Г. Ільченко віддав власні дві бандури до Харківського історичного музею: чернігівську та іншу – полтавського майстра Домненка (зроблену 1926 р.). Інститут фольклористики УАН записував його музичні твори до власних фондів.

Г. Ільченко, пройнятий історіями про партизанський рух, написав твір «Партизани-ковпаківці».

Автобіографічна повість «З кобзою за плечима» – вагома праця про розвиток кобзарювання на Харківщині. Конструктивно показаний опис різноманітних святкувань (вечорниці, колядниці, обжинки), детально описані створення творів для бандури, шлях проходження важких концертних буднів та турів. Загалом повість показує правдиві будні кобзарства на Харківщині з 1920-х до 1970-х рр. з усіма їхніми різними настроями, характерними хвилями розвитку під час різних історичних подій. Цікаво, що під час німецько-радянської війни бандура стала основним важелем боротьби за Україну, символом правдивості та сили незламності духу.

Отже, Григорій Ільченко виступає одним з найбільш яскравих представників бандурного мистецтва ХХ століття, який всіляко популяризував бандуру по всьому харківському краю та й за його межами, а також формував у громадськості повноцінну думку про бандуру, як інструмент, що розкриває сутність української культури.

У добу незалежної України бандурне мистецтво активно розвивається на Харківщині. Так, викладається навчання гри на бандурі та активно популяризується в Харківському національному університеті імені І. П. Котляревського, в музичних школах та школах мистецтв. Проводиться велика кількість мистецьких конкурсів та фестивалів. Наприклад, Міжнародний фестиваль-конкурс інструментального мистецтва дітей та молоді «Чарівний камертон», Міжнародний фестиваль-конкурс «KharivArtFest» та інші. Також харківський край славиться проведення різноманітних творчих зустрічей, благодійних концертів та ін.

Наступний регіон, який слід розглянути – Закарпаття. Музична культура Закарпаття має багатовікове підґрунтя. Це місцевість, яка багата на розмаїття музичних інструментів. Варто зауважити, що особливістю цього регіону – є те, що тут загалом в меншій кількості представлена бандура, як самостійний інструмент виконавства. Проводячи паралелі із сучасністю, зараз в Ужгородській музичній школі клас бандури відсутній як такий. Проте є поодинокі виконавці, які популяризують бандурне мистецтво на Закарпатті. Так, на постійній основі в центрі Ужгорода грав Т. Силенко – кобзар з Київщини. У його різноманітному репертуарі зустрічаються пісні про холодноярських отаманів, повстанців, гайдамаків, героїв-січовиків, козацькі пісні, закарпатські народні. У місцевій газеті згадується перелік пісень, що виконує виконавець: «...Співає «В Закарпатті радість стала», «Чи чулисте, милі браття», «Ой, в 1939-м році», «Вже весна воскресла», «Гей, плине кача по Тисині»...» [97].

На Закарпатті широкого розповсюдження набуло хорове мистецтво, яке займає вагому ланку виконавства на період ХХ – поч. ХХІ століть. Як вказує Тетяна Росул, «з огляду на найбільшу доступність засобів хорового мистецтва для широких верств населення, хорове музикування було улюбленою сферою мистецького спілкування та тут поєдналися традиції селянського пісенного побуту, культової музики і концертно-хорової практики. Таким чином, хорове

мистецтво слугувало найефективнішим засобом залучення до світової мистецької скарбниці» [396, с. 41].

Слід віднайти причини, чому саме в цьому регіоні в малій кількості представлене бандурне мистецтво. Можна припустити, що для виготовлення музичних інструментів не було певних порід дерева. Виготовляли наступні інструменти – цимбали, скрипки, трембіти, сопілки. Також вагомими є історичні причини. У 1919–1939 рр. Закарпаття входило до складу Чехословацької республіки. У цей період проявляються тенденції створення хорових та інструментальних колективів. На сучасному етапі зустрічаються поодинокі виконавці, які популяризують бандуру в цьому регіоні.

Бандурне мистецтво Галичини – видатне явище української музичної культури. Бере свої витoki ще у глибокому минулому, представляє як традиційне кобзарське, так і фахове бандурне виконавство своїх засновників і послідовників, та відоме за межами України.

Бандура була відомою на Галичині в XVIII–XIX ст. Інструмент, яким володіли народні виконавці, був поширеним в цьому регіоні. Відомі зразки творів сакрального мистецтва XVI–XVII ст. знайдені на Львівщині. Як зазначає В. Дутчак, «ймовірно, що саме поширення бандури у регіоні сприяло розповсюдженню інструмента у XVII–XVIII ст. на території Польщі» [299, с. 104]. Натомість Т. Слюсаренко запевняє, що «в середині XVIII ст. бандура вийшла з побуту галичан і лише на початку XX ст. у Львові в 1906 р. з активною мистецькою діяльністю видатного бандуриста-віртуоза, фундатора академічного спрямування бандурного мистецтва Г. Хоткевича кобзарське мистецтво знову відроджується» [410, с. 147]. Бандуру можна вважати традиційним інструментом для цього регіону.

Бандуристи Галичини XX століття, які визначили сучасний розвиток бандурного мистецтва – Ю. Сінгалевич, Б. Жеплинський, В. Герасименко та інші.

На початку XX століття основоположником бандурного мистецтва на Галичині став Ю. Сінгалевич (1911–1947). Він вів педагогічну, виконавську

діяльність та був майстром музичних інструментів. Ю. Сінгалевич був творцем перших капел бандуристів у Львові.

У передвоєнній Галичині Ю. Сінгалевич отримав велику популярність, виступаючи як соліст-бандурист. Як зазначає М. Євгенєва, «у 30-х роках фірма «Одеон» зробила кілька випусків грамплатівок із записами народних пісень і танців у його виконанні» [213, с. 38]. Виконавський репертуар бандуриста вирізнявся думами, історичними, побутовими, жартівливими народними піснями, інструментальними композиціями у власних обробках [232, с. 7–18].

Ю. Сінгалевич у своїй виконавській діяльності застосовував прийом ознайомлення публіки завдяки доповідям на концерті. Предметом цих розмов була історія кобзарства, звичаї та обряди лірників, кобзарів-бандуристів. Відтак публіка дізнавалася особливості бандурного мистецтва та природу побутування.

Ю. Сінгалевич у своїй педагогічній діяльності спирався на методик у Г. Хоткевича. Проте обов'язково навчав своїх учнів київському (чернігівському) способу гри та харківському (зінківському). Так його студенти могли заграти більший обсяг музичних творів та навчати інших способам гри обох шкіл. Як пише М. Євгенєва, «під час складання своєрідного іспиту для одержання посвідчення бандуриста (визвілки) вимагав вмілого виконання на інструменті щонайменше однієї думи, псалмів та історичних пісень, знань про кобзарську традиційну культуру» [213, с. 38].

Отже, Ю. Сінгалевич започаткував відродження бандурного мистецтва на Галичині і став одним з найвизначніших бандуристів початку ХХ століття.

Одним з відомих митців 1950-х рр. – поч. ХХІ століття, є В. Герасименко (1927–2015), який займався конструюванням бандур, написанням музичних творів, був засновником школи львівського академічного бандурного виконавства. Він не був галичанином, проте саме тут залишив значну спадщину відносно бандурного мистецтва.

В. Герасименко у своїй діяльності об'єднав традиції виконавства різних шкіл, зокрема здобутки Г. Хоткевича, М. Грисенка, А. Бобиря, Ю. Сінгалевича, З. Штокалка та ін.

Родом В. Герасименко з с. Піщики Білоцерківського округу. У 1952 р. отримав освіту у Львівському музичному училищі (клас бандури М. Грисенка). У 1960 р. закінчив Львівську консерваторію (клас бандури А. Бобиря). На початку своєї викладацької діяльності працював артистом у Львівській обласній філармонії (1952–1962), викладав у ДМШ № 1 (1952–1956), у Львівському музичному училищі (1953–1978).

Теплими словами В. Герасименко згадує свого вчителя М. Грисенка: «...На жаль, я з великим запізненням зрозумів свій недогляд стосовно Миколи Григоровича. Не подбав своєчасно виявити його біографічні дані і належно оцінити і увіковічити його пам'ять. Адже, коли б не М. Грисенко, чи склалася б моя доля як музиканта? Коли і як відбувалося б становлення професійного бандурного виконавства і не лише у Львові» [225, с. 233].

Упродовж власної викладацької діяльності В. Герасименко стикався із рядом проблем. Методична література була відсутня, брак технічного та художнього репертуару, недосконалість музичного інструменту тощо. Він постійно займається методичними розробками, формуванням навчального репертуару: «Нині важко повірити, що літ тридцять-сорок не було репертуару – навчального, концертного, тим паче віртуозного. Щоб налагодити процес, В. Герасименко укладав нотний матеріал. Від музшколи до училища і до консерваторії. За тим – естрада, сцена, професійне виконавство. Здійснив понад 500 перекладів та аранжувань...» [395, с. 14]. Він один з перших, хто займався перекладанням для бандури творів з фортепіанного фонду (Ф. Мендельсона, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, П. Чайковського, М. Лисенка та ін.).

Розкриваючи розвиток бандурного мистецтва на Львівщині, варто розкрити процес професійного навчання гри на бандурі та формування початкової музичної освіти. 1950 р. у Львові відкрились класи бандури в

дитячих музичних школах № 1 та № 2, у музичному училищі М. Грисенком. У 1954–1955 рр. В. Герасименко очолив клас бандури у Львівській державній консерваторії. У 60-х роках ХХ століття відкривається декілька музичних шкіл у районних центрах Львівської області. Як згадує М. Євгенєва, «на той час у музичній школі-десятирічці (Львів) навчалось 17 учнів-бандуристів, функціонував ансамбль бандуристів» [213, с. 39].

В. Герасименко відіграв значну роль як конструктор бандури: «Центром усієї багатогранної системи діяльності, творчих ідей і досягнень В. Герасименка є український національний інструмент, нерозривно пов'язаний з нашою історією, її героїчними і трагічними сторінками – бандурою» [505, с. 10].

На початку 50-х років ХХ століття В. Герасименко починає виготовляти бандури. Тоді ще не було організовано промислове бандурне виробництво. Декілька інструментів було створено традиційним способом – довбанням корпусу з явора та верби. В. Герасименко додає до бандури механізм перестроювання тональностей в 1956 р. На початку 60-х років бандура «Львів'янка» отримала своє визнання за виконавські та конструктивні якості. На цій вдосконаленій бандурі репертуар був значно ширший, відкривались більші можливості. Всього В. Герасименко сконструював 40 різних моделей бандур. Це – підліткові, навчальні та концертні.

Інструментальне виконавство піднеслося на високий рівень, адже були покращені технічні можливості бандури. Це дало поштовх для створення композиторами нового складного репертуару. Так, творці К. Мясков, М. Дремлюга та інші працювали над формуванням нотного матеріалу.

В. Герасименко вважається визначним педагогом свого часу. Він виховав цілу плеяду молодих виконавців на бандурі. Можна навести приклад як, 1966 р. ансамбль бандуристів під його орудою взяв участь у звіті творчої молоді Львівщини в Кремлівському палаці з'їзду і був відзначений почесною грамотою, а в 1967 р. йому було присвоєно звання лауреата конкурсу.

Отже, В. Герасименко – видатний бандурист-віртуоз, майстер-винахідник, композитор ХХ – поч. ХХІ ст. Він працював над вдосконаленням початкової музичної освіти, забезпечив репертуаром бандуристів усіх музичних освітніх ланок. В. Герасименко довгі роки вдосконалював бандуру, створивши прототип бандури «Львів'янки» з найкращими технічними можливостями, яку ми знаємо зараз.

Отже, бандурне мистецтво Галичини займає вагоме місце в музичному просторі України. Цей бандурний осередок відомий своїми кращими виконавцями, композиторами, майстрами музичних інструментів, проведенням бандурних конкурсів та фестивалів.

Одним з визначних регіонів розвитку бандурного мистецтва є Кубань. Цей географічний осередок славиться своєю кобзарською школою, видатними виконавцями та педагогами, широким попитом на український народний інструмент.

Наприкінці ХVІІІ ст. на територію Кубані було примусово переселено завзятий пласт українського народу – запорозьке козацтво, яке виступало борцем за національний патріотизм. Описуючи мистецьку рису козацтва, осавул Кияшко констатував: «...грали на кобзах, скрипках, варганах, лірах – «релях», басах, цимбалах, козах, свистіли на сопілках, і тут же інші просто співали. Але особливо любили церковні співи, які давали їм справжню, ні з чим незрівнянну насолоду... Цю ж любов до музики і співів вони перенесли з собою і на Кубань, куди переселились в...1792 році...» [350, с. 10]. В. Ємець засвідчував, що на Кубані ще до революцій 1917 року були «...козаки-бандурники... їхня кількість так хутко зростала, що за царя мала їх майже кожна паланка» [53, с. 359].

Досліджуючи Кубанський край, вчений О. Нирко розповідає про одну з відомих кубанських кобзарських династій, які побутували ще від часів Запорізької Січі і до середини ХХ століття. Це відомі «Кравченки: Степан (ХVІІІ ст. Запорізька Нова Січ – поч. ХІХ ст., хутір Новомихайлівський, Кубань), Михайло (кін. ХVІІІ ст., хутір Михайлівський, Запоріжжя –

І пол. ХІХ ст., хутір Новомихайлівський, Кубань), Тарас (ХІХ ст., хутір Новомихайлівський – поч. ХХ ст., Кубань), Василь (ХІХ ст., хутір Новомихайлівський – ?), Кость (1888, Єйськ – 1944, м. Уфа)»¹.

Бандурний розквіт на Кубані розпочався з початку ХХ століття і за кілька десятиліть набув масового характеру. Український дослідник С. Баклаженко зазначає, що «...серед іншого виду музичного мистецтва на Північному Кавказі, як ніде на Україні, дуже поширена і має велике виховне значення гра на старому народному інструменті – бандурі. Кобзарське мистецтво починає розвиватися тут з 1905 року, але розвитку воно набуває з приходом радянської влади на Кубань...» [134].

1913 року була створена перша кобзарська школа на Кубані. Ідейним натхненником став М. Богуславський, який був патріотом та відкрив гурток поціновувачів українського народного інструмента. У той період йому виготовляє бандури нової конструкції київський майстер А. Паплинський та «запрошує студента Василя Ємця і відкриває Першу кобзарську школу на Кубані» [351, с. 68]. Відомо про бандуристку А. Сотниченко (1800-ті – ?), яка навчалася в цій школі.

Пізніше, в 1916 році, М. Богуславським була відкрита Друга кобзарська школа. Керівник – О. Обабо, кубанський бандурист. Однією з відомих випускниць стала бандуристка Д. Дарнопих (1.03.1895 – ?), яка родом з Кубані [146, с. 79]

Як зазначає О. Нирко, «ці школи підготували низку визначних кобзарів-бандуристів, серед яких були як чоловіки, так і жінки: Адамович-Глібова, Д. Дарнопих, А. Сотниченко, С. Сотниченко, В. Тищенко, А. Чорний та багато інших. Бандура стає популярним улюбленим інструментом, яку намагаються популяризувати. Так, деякі виконавці не полишили свій інструмент навіть коли йшли на фронт. Серед таких: П. Бугай, І. Куліш, Ф. Діброва, М. Теліга, З. Конограй та інші» [350, с. 11].

¹ Кравченко О. П. Родинні спогади, напис на бандурі 1740 р., ескіз генеалогічного дерева роду Кравченко. 1800–2000.

Окрім двох бандурних шкіл при Катеринодарській «Просвіті» в 1917 р. кобзар і педагог К. Кравченко організовує Кубанську капелу бандуристів. Нова економічна політика дала поштовх для створення гуртків, студій, ансамблів, капел при крайовому клубі промкооперації, Будинку працівників освіти, інших установах, в станицях Ільській, Канівській, Полтавській. Як написав А. Омельченко, в цей час кубанські бандуристи створюють капели і ансамблі за межами Кубанського краю: в Аргентині (А. Чорний), у Владивостоку (П. Шеремет), у Москві (В. Шевченко), в Одесі (К. Німченко) [70, с. 9].

Кубань славиться своїми майстрами з виготовлення бандур, які постійно удосконалювали інструментарій. У життєписі К. Катаєнко можна згадати таких: «М. Вереса (1884 – 1937) з ст. Саратівської, Г. Гусар та П. Смолка (1887 – 1947) з ст. Канівської, П. Кікоть з м. Геленджика, Д. Крикун з Краснодару, К. Німченко (1899 – 1973) та А. Чорний (1891 – 1973) з ст. Пашківської, Т. Строкун (1902 – 1965) з ст. Новопашківської, С. Турчинський (1901 – 1995) з ст. Азовської. Були майстри і в інших станицях та містах краю, зокрема, в станицях Старомінській, Полтавській» [56]. Майстри займаються вирішенням проблем з вироблення бандур та кобз. Наприклад, майстер Г. Гусар в 1923 р. конструює бандуру, що має хроматичний звукоряд, порожній гриф, який покритий декою з додатковою розеточкою на ньому. С. Турчинський виготовляє сучасну фабричну бандуру, покращує акустичні можливості, зменшує вагу, покращує технологію виготовлення. Як зазначає В. Єсипок та А. Іваниш, відродження кобзарсько-бандурної традиції на Кубані у першій чверті ХХ ст. було обумовлене трьома факторами: «живучістю кобзарської традиції, численними гастролями по Кубанському краю прославлених кобзарів з материкової України та активною організаційно-просвітницькою діяльністю «бандурного батька» Миколи Богуславського» [222, с. 144].

Процес відродження та розквіту бандурного мистецтва на Кубані був недовготривалим, адже жорсткі репресії 30-х років ХХ століття завдали великої шкоди загальному розвитку.

Тогочасна преса активно популяризувала бандурне мистецтво та часто його висвітлювала у своїх джерелах. Так, в одному з них можна зустріти характеристику мистецького життя Кубанського краю: «Кубанські бандуристи завжди виступають на радіостанціях, всіляких концертах, вечорах, в школах, клубах, хатах-читальнях міста і станиць. Окремі групи бандуристів подорожують. Наприклад, група бандуристів на чолі з Безщасним протягом дев'яти місяців дала понад 300 концертів» [134].

Один з відомих виконавців Кубані є М. Теліга (1900–1942). Він – соліст-бандурист; організатор й учасник ансамблів бандуристів (Каліш, Польща; Подєбради, Чехословаччина); автор інструментальних варіацій та обробок народних пісень; викладач бандури товариства «Кобзар» (Чехословаччина); упорядник і видавець першої нотної збірки для бандури «Наша пісня» (Прага, Чехословаччина); автор сольних звукозаписів (на польській фірмі «Syrenaelectro»); автор статей в часописах Польщі. Як зазначає Віолетта Дутчак, «виконавський стиль М. Теліги сформувався як синтез кобзарських традицій Кубані, представників харківської школи та власної концертної практики впродовж 20–30-х років. Його діяльність як музиканта переважно сконцентрувалася в царині концертного виконавства, частково педагогічної роботи» [206, с. 60]. М. Теліга відредагував перший в історії бандури друкований збірник «Наша пісня», що започаткувало професіоналізацію бандурного мистецтва в умовах еміграції, створило умови для нових інструментальних творів для бандури, зумовило покращення інструментальної техніки гри.

Збереглася бандура М. Теліги привезена з м. Кракова, яка знаходиться в Ялтинському музеї кобзарства Криму та Кубані. За свідченням О. Нирка, «була виготовлена до 1916 р. київським майстром А. Паплинським. Передав музею в 1988 р. П. Лахтюк, м. Щецін, Польща» [352, с. 102].

Отже, творчість Михайла Теліги стала взірцевою у формуванні інструментального та вокально-інструментального репертуару соліста-бандуриста в умовах зарубіжжя, оскільки сформувалася на рівнях взаємодії композиторського, педагогічного, видавничого, звукозаписного напрямів творчості.

Кубань яскраво була представлена бандурним мистецтвом. Виконавство в цьому регіоні було як аматорського характеру, так і професійного. Видатні митці бандурного мистецтва широко задіюють та передають свої знання, виконавські техніки, оригінальні твори. Кубань прославилась своїми майстрами з виготовлення бандур та кобз.

Отже, бандурне мистецтво Кубані – невід’ємна частина географії бандурних осередків з яскравою мистецькою культурою.

Відтак, кожен регіон досліджений у цьому параграфі, презентує цілісний та самобутній бандурний осередок, що має яскраво-виражені риси, унікальних майстрів музичних інструментів, окремі виконавські школи, відомих представників бандурного мистецтва.

Бачимо безперервний вплив бандурного мистецтва на суспільство, яке віддзеркалює здобутки виконавців. Від особистості залежить і зміна репертуару бандуриста, який за сучасності доповнився імпресіоністичними та джазовими творами. Але українські народні пісні, їх обробки не залишаються поза увагою виконавців. Відповідно до зростання патріотичного духу суспільства бандуристи відновлюють у репертуарі забуті зразки творів українського музичного мистецтва.

2.4. Створення та розвиток українських капел бандуристів у ХХ – на початку ХХІ ст.

Важливим зразком ансамблевого виконавства є перша капела бандуристів. Досліджуючи витоки цього колективу, можна дізнатися, як сформувалася практика творення капел бандуристів, їхня розгалуженість територією України. Аналізуючи першу капелу бандуристів, ми дізнаємося й

про репертуарні особливості, які передавалися наступним поколінням ансамблів.

Перед тим, як розкрити історію створення капели, слід дослідити причини, які цьому передували. По-перше, в час створення були відсутні переслідування бандуристів. По-друге, бандуристи хочуть угруповуватись до колективів, адже багате бандурне звучання по-іншому розкриває бандурне мистецтво. По-третє – політичний устрій. Початок 1918 р. ознаменувався восьмимісячним періодом Гетьманату, як незалежної української держави, який був позначений багатьма досягненнями українського національного культуротворення як у сфері освіти, так і культури.

За підтримки гетьмана П. Скоропадського в 1918 р. створюється перша капела бандуристів. Очолив її видатний бандурист, педагог, композитор – В. Ємець.

Задум про створення колективу виник у В. Ємця в 1911 р. після концерту кобзарського квартету в Охтирці, де виступала група слобожанських кобзарів під керівництвом кобзаря І. Кучеренка. На думку митця вплинуло й існування кобзарського колективу в Москві, де він перебував на навчанні у 1913–1914 рр., а також певні спроби та експерименти, які він проводив на Кубані в 1913 р.

На початку свого існування колектив складався з 18 чоловік. Усі вони були урядовцями, робітниками та фаховими музикантами. До капели приєдналися два бандуристи – М. Теліга та Ф. Діброва. В колективі грали чернігівським способом звуковидобування, який був легким та доступним.

Перший виступ капели відбувся 3 листопада в Києві у театрі Бергоньє. Як описує В. Дутчак, «до програми виступу увійшли думи («Про Морозенка», «Дума про смерть козака бандуриста», «Козацький похід»), народні пісні («Та літав орел», «Гей, на горі жінці жнуть», «Ми гайдамаки» та ін.), інструментальні твори («Киселик», «Горлиця», «Гречаники»), а також авторські твори «Виклик» і «Гопак» М. Кропивницького. Закінчувався

концерт гімном «Ще не вмерла Україна» на слова П. Чубинського, музику М. Вербицького» [208, с. 4].

Після успішного концерту в театрі Бергоньє капелу запросили на виступи в «Український робітничий дім», «Український молодий театр» Л. Курбаса. А на музичній імпрезі, присвяченій ювілейному концерту письменника Д. Маркевича, Л. Старицька, яка була викладачем в Українському музичному інституті ім. М. Лисенка, запросила В. Ємця очолити в цьому закладі клас бандури [215, с. 62].

О. Войнатенко, який цікавився капелою, згадував, що «після її першого публічного виступу /.../ вона мала стати Державною капелою кобзарів. Законопроект вже випрацьовувався в Музичнім відділі, й мав іти на затвердження Ради міністрів та на підпис Гетьмана. Але прийшов /.../ бунт проти гетьмана, і все пішло прахом» [51, с. 26].

В. Ємець писав: «Музичний відділ Головного управління мистецтва і культури, що був автономною частиною нашого Міністерства Народної освіти, наказав мені написати законопроект із кошторисом по справі: 1) утримання Капели кобзарів; 2) відкриття при ній школи гри на бандурі; 3) заснування притулку для старих і слабих сліпих кобзарів; 4) заснування майстерні, де вироблювалися би кобзи, ліри та ін.; 5) заснування кобзарського музею» [53, с. 227]. Проте із зміною політичної ситуації ці плани не втілились в діяльності капели.

Як доводить О. Ваврик, «після повалення гетьманщини капела деякий час продовжувала функціонувати, виступаючи на заходах «в честь Директорії УНР» та дала кілька концертів для війська, що перебувало в Києві», – частин Українського козацтва, Української Галицької армії, Українських Січових стрільців» [155, с. 48–54].

Останній концерт першої капели бандуристів, що був присвячений пам'яті Т. Шевченка, відбувся в березні 1919 р. Отже, колектив проіснував 1 рік. Пізніше він буде відроджений під назвою «Київська капела бандуристів».

Київська капела бандуристів починає свій творчий шлях з 1923 року. Керує колективом Г. Копан. Пізніше її очолює колишній поводитир кобзаря Т. Пархоменка, В. Потапенко. В 1925 році обіймає посаду художнього керівника М. Полотай.

Коли київська капела бандуристів почала своє існування, вона нараховувала 6 учасників. У 1925 р. членами колективу були М. Кашуба, Г. Копань, Ф. Панченко, В. Потапенко, А. Яценко, Г. Войцех. Із приєднанням бандуристів М. Полотая та В. Потапенка колектив нараховував 8 учасників, а в 1927 р. вже було 10 членів капели.

Київська капела бандуристів давала чимало концертів, тим самим популяризуючи бандурне мистецтво загалом.

У 1930 р. колективом починає керувати М. Опришко, а з 1933 р. керує Б. Данілевський. У період з січня по жовтень 1934 р. колектив реорганізовується шляхом об'єднання з Полтавською капелою бандуристів.

Історію розвитку капели дуже детально описують в біобібліографічних матеріалах «Генетичний код національної культури» [169]. «У 1935 році з метою створення колективу бандуристів обидві капели – Київську і Полтавську об'єднують в один мистецький колектив – Державна Зразкова Капела Бандуристів УРСР, яка перебуває у Києві. Колективом починає керувати відомий диригент – М. Михайлов. Він очолює капелу в 1935–36 роках. У 1936–37 рр. колективом керує М. Опришко. У 1937–38 рр. колектив бандуристів очолює Д. Балацький. У 1938–41 рр. – Д. Піка» [105, с. 15]. Отже, перша Державна Зразкова Капела Бандуристів проіснувала 6 років, з 1935 року по 1941 рік.

Державна Зразкова Капела Бандуристів мала великий успіх серед публіки. Вони мали виступи у Середній Азії, на Кавказі, на Далекому Сході, на Уралі, в Криму. Багато разів капела об'їжджає великі міста СРСР.

Київський державний університет щороку приймав капелу з виступом. Так, збереглися згадки сучасників про ці концерти: «Коли з'являлися кобзарі, студенти заповнювали актову залу університету, здавалося, під стелю, бо не

лише сиділи й стояли, зліплені в одне суцільне, але й влаштувались високо на підвіконнях; вестибюль у партері, коридор, широкі сходи, були заповнені, однак й туди долинала капелянська пісня з вільним духом України» [63, с. 219]. У цій творчості студенти відчували національну єдність, багатство української пісні та цілісність духу.

У 1941 році у зв'язку з війною артисти мобілізуються до лав армії. Нещадні діяння влади – арешти, заслання, розстріли – забирають безцінні сили бандурного мистецтва: М. Опришка, Д. Піки та О. Булдовського.

У 1942–44 роках колектив поновлюється як капела бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (організатор Г. Китасти). Як описує В. Дугчак, «так до колективу приєдналися О. Дзюбенко, Т. Півко, П. Міняйло, Й. Панасенко, Я. Протопопів, Д. Черненко, І. Китасти, Г. Махія, І. Павлов та М. Лісківський» [63, с. 222]. Керівник капели відновлює репертуар, який мав виключно національний кобзарський характер.

Колектив тренується за важких воєнних умов. Німці заборонили давати будь-які відкриті концерти. Капела здобуває перепустку з концертами до сіл Київщини, потім і Волині. Виступи капелян піднімали бойовий дух українців, давали сил та насаги протистояти гітлерівській орді.

У 1942 році капела оновлюється бандуристами Є. Цюрою та П. Потапенком, співаками І. Кагарлицьким й І. Яворим та молодим 14-літнім учнем капели П. Китасти. Але незабаром трапляється історичний момент, який змінює розвиток капели. Як зазначає В. Єсіпок, «5 серпня 1942 року німці вивозять капелу до Німеччини й кидають її в концентраційний табір на півострові в Гамбурзі. Тут вона зазнає жорстоких знущань» [223, с. 140]. Після того, як капелян визволили з концтабору, їх передали в розпорядження німецької концертної фірми. Тепер місцем їхніх виступів були табори «ОСТ», де вони перебували певний період.

Військові події, які відбувались в Берліні, змусили капелу виїхати з фіктивними документами до Баварії. Колектив опинився в селі Нотцінг, куди прийшли незабаром американці. Тут виникла загроза примусової репатріації.

За одну ніч капеляни втекли до Мюнхену, але радянська влада їх тут знаходить. Капела знову тікає. Спочатку до – Інгольштадту, потім – до Регензбурзького табору. Під час перебування в Інгольштадті колективу допомагають розбудувати себе, поповнитись бандуристами та співаками представники американської влади та місцеві українці [223, с. 140]. Капела починає співпрацювати з диригентом В. Божиком, отримує нові концертні костюми, виготовляє удосконалені уніфіковані бандури, купує автобус. Як доводить В. Дутчак, «репертуар поповнюється невичерпними скарбами українських народних пісень; включається в нього великий музичний твір Г. Хоткевича «Поема про Байду» та оригінальні пісні мистецького керівника капели композитора Г. Китастого, які захоплюють публіку патріотичним змістом та свіжістю музичного звучання «Карпатські січовики», «Марш Україна», «Вставай народе», а, особливо, «Пісня про Тютюнника» стають улюбленими піснями слухачів» [201, с. 271].

З'єднаний Українсько-Американський Допомоговий Комітет (ЗУАДК) в Детройті (голова Іван Панчук) у 1949 році надає допомогу капелі, щоб постійно осісти в місті Детройт. Перша українська міграція щиро прийняла бандуристів та їх влаштувала. Того ж року відбувся дебют української пісні в залі Месонік Темпл, який приніс величезний успіх. Капела бандуристів ім. Т. Шевченка пробудила національну свідомість, згуртувала українську ідентичність. Один з відвідувачів згадує: «На цьому концерті я вперше відчув, що повністю належу до української нації, я вперше відчув національну гордість і, мушу сказати, це почуття – чудове!» [201, с. 291].

Далі капела виїжджає на концертне турне по США та Канаді, яке презентувало тріумфальний бандурний похід. Велика кількість американських інституцій зацікавилася капелою, і при інтернаціональному інституті в Детройті 1953 року було засновано Товариство Приятелів Капелі Бандуристів. У 1958 році капела виїздить туром по країнам Європи.

Такі країни як Іспанія, Франція, Швейцарія, Німеччина, Голландія, Швеція, Данія, Бельгія та Англія відкрили свої майдани для виступів капели.

Як зазначає В. : «понад 150 рецензій музичних критиків з'явилося в найбільших газетах» [223, с. 141]. Рецензії відзначають вишукану гру, чудовий спів та неперевершену виконавську майстерність. Так, можна навести декілька прикладів відгуків: «Капела бандуристів перевершила всі європейські хори» (Мюнхенська Вечірня газета, Німеччина); «Концерт був чимось сенсаційним... наша публіка голодна на такі події» (Вечірня газета, Амстердам, Голландія); «Капела бандуристів перевищує мистецькі групи, які висилає до Європи радянський уряд» (Базельський вісник, Базель, Швейцарія)...» [250, с. 340].

Проте не лише високий рівень мистецтва привертає увагу таблоїдів. Так голландський часопис «Слово» виявляє іншу сторону турне капели: «...цей поневолений народ не загубив свого національного значення. Це народне мистецтво народилося в одній з найбагатших країн землі, і в ньому відчувається заповідяне напасником лихо... Музика їхня має високі духовні вартості» [201, с. 292].

Капела бандуристів ім. Т. Шевченка продовжує свою видатну мистецьку та громадську діяльність. У 1961, 1962 та 1966 роках відбулися турне по Америці та Канаді. Ними було охоплено українську публіку, американську та канадську громаду, університети США. 1968 рік виявився ювілейним в творчості капели. З цієї нагоди в 1969 році був проведений збірний концерт капели і кобзарських ансамблів молоді, який відбувся в Форді в Детройті. Після цього капела виїхала на концертне турне, присвячене ювілею, містами Америки та Канади. Кульмінацією програми цього турне була нова композиція «Поема про Конотопську битву» авторства Г. Китастого на слова П. Карпенко-Криниці.

У 1980 році капела бандуристів ім. Т. Шевченка об'їхала концертним турне Австралію. Від 1968 року за активної участі Г. Китастого та П. Китастого в різних осередках Америки та Канади щорічно відбуваються бандурні зустрічі, табори, курси, семінари для молоді, де можна навчитися грати на бандурі, стати керівником молодіжного ансамблю бандуристів.

Пізніше цю роботу виконує організація «Товариство Українських Бандуристів» (ТУБ). Праця з молоддю поширилася поза межі США та Канади до Європи, Південної Америки, далекої Австралії. Нині, по всіх місцях, де мешкають українці, існують школи гуртки, школи та ансамблі бандурного мистецтва.

Від 1984 року керівником капели став В. Колесник, який збільшив інструментальний і вокальний склад капели, тим самим наростивши виконавські можливості.

З 1996 року колективом керує О. Махлай. Під його керівництвом капела відвідала Україну, концертувала по Європі, видала численні записи.

Нині капела працює в надзвичайно важких умовах. Всі її учасники, мешкають по різних місцях США й Канади, дуже далеко один від одного й від Детройту. Проте це їм не заважає бути видатним колективом та поширювати традиції бандурного мистецтва.

У 1946 році з артистів, які залишились живими на території, та тими, хто не емігрував у складі капели бандуристів ім. Т. Шевченка, була створена Державна капела бандуристів УРСР. Керівником став О. Мінківський з 1946 по 1974 роки. Було зібрано 40 чоловік – 15 з них були професійними музикантами, всі інші прийшли з професійних та аматорських колективів. Були й такі, що зовсім не володіли грою на бандурі, але швидко проходили навчання.

Як зазначає Л. Черкаський, «почавши з поновлення кращих творів довоєнного репертуару, О. Мінківський одночасно працює над новими обробками, поліпшенням оркестровки, змінює композицію окремих творів, завдяки чому свіжими барвами заграли «Од Києва до Лубен», «Український тропак», «Ой, джигуне, джигуне». Він робить цікаві обробки хорових творів, залучає до співпраці провідних композиторів, домагається вдосконалення музичного інструментарію» [117]. Група майстрів з виготовлення інструментів, очолювана І. Склярем, створює уніфіковану оркестрову бандуру київського типу, що дає змогу розширити репертуар, збільшити виконавські

можливості. Як зазначається в біобібліографічних матеріалах, «починають співпрацювати з капелою такі виконавці: І. Козловський, Б. Гмиря, Д. Петриненко, А. Кікоть, П. Білинник та багато інших. Капела гастролює у багатьох зарубіжних країнах: Болгарії, Польщі, Румунії, Чехословаччині та Японії» [169, с. 15].

Як зазначає О. Горбанюк, «оркестровий склад капели поповнюється бандурами різних типів: бандура бас, бандура контрабас, бандура альт, бандура прима, кобза» [176, с. 92]. Відтак група музикантів отримала більш потужні виконавські можливості. У 1951 році Державній капелі бандуристів УРСР було присвоєне почесне звання «заслуженої». У 1962 році при капелі створюється спеціальна студія, що готує акторські кадри. Керівник – М. Гвоздь. Студія займається підготовкою кадрів, які пізніше, отримавши освіту, стають учасниками капели. У 1974–1977 роках капелою керує диригент Г. Куляба. Проте за його керівництва репертуар капели наполовину став російським. Це ми можемо простежити за змістом платівки, випущеної в ті роки. Сталося це тому, що Г. Куляба прислухався до режиму брежнєвського застою.

У 1977 р. керівником капели став бандурист, диригент та композитор – М. Гвоздь. Він керував колективом впродовж 33 років. Після приходу в 1977 році, М. Гвоздь застосував власну концепцію розвитку цього колективу. Він бажав створити суто професійну чоловічу капелу, з високим рівнем оркестру бандур та хору. Проте, якщо О. Мінківський створив міцний хоровий колектив, то з оркестром інструментів треба було ще працювати.

Як згадує Л. Черкаський, «...на відміну від О. Мінківського, який набирав головно професіоналів-вокалістів, а супровід у капелі здійснював перший ряд бандуристів, М. Гвоздь намагався комплектувати капелу першочергово з професіональних бандуристів – випускників консерваторій, інститутів культури, музично-педагогічних вузів, музичних училищ, у яких були певні вокальні дані. Їх музична майстерність дозволила переоркеструвати майже весь репертуар, зробити якісно нові обробки» [117].

Тобто, М. Гвоздь укомплектує склад капели таким чином, щоб усі музиканти були з академічною професійною освітою. І це їм дало можливість оновити репертуар та створити потужні оркестровки.

Капела створює спільні проекти з такими відомими співаками, як Д. Гнатюк, М. Огренич, А. Солов'яненко, М. Стеф'юк та ін. А робота з композитором Г. Майбородою принесла плідну працю у вигляді понад 100 обробок народних пісень для капели.

Як зазначається у біобібліографічних матеріалах, «плідною була співпраця капели з композиторами О. Білашем, В. Кирейком, А. Коломійцем, М. Дремлюгою, Г. Гемберою, К. Мясковим. Капела випустила 5 платівок, 6 компакт-дисків народних пісень, стала виконувати більш складні форми – кантати К. Стеценка «Моліться, братія», «У неділеньку святую», Г. Хоткевича «Байда». Капела нерідко виїздила з гастролями за кордон, побувала в Англії, Канаді, Німеччині, Франції. Цікавою гранню її творчості стало виконання і духовної музики – хорових творів А. Веделя, Архангельського, Гречанінова, Д. Бортнянського та ін.» [169, с. 16].

Як зазначає Л. Черкаський, «Микола Гвоздь постійно поновлював новими учасниками капелу. Так, до співпраці залучилися молоді артисти І. Ткаленко, В. Трибель, І. Рева, М. Куценко, М. Воловоденко, А. Коренівський, С. Захарець, Р. Яницький та інші. У капелі під орудою М. Гвоздя стали заслуженими артистами молоді бандуристи Р. Шевченко та В. Голубничий» [117].

З 1983 року капела розвивається та отримує нові здобутки (звання лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка). З 1997 р. вже називається Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. І. Майбороди.

Цікавою є дискографія колективу. Так, для прикладу, можна взяти CD-1, який вмістив 25 композицій. Цікавими для прослуховування можна назвати такі твори: «Рече та стогне Дніпр широкий», «Ой у лузі червона калина»,

«Чуєш, брате мій», «Чом, чом земле моя», «Ой, чий то кінь стоїть», «Чорні брови, карії очі», «Їхав козак за Дунай» та ін.

2008 рік – 90-річчя від дня заснування. За сприяння Полтавського регіону, капела робить об'єднавчий тур 15-ма областями України, пропагуючи «Духовні скарби Полтавщини» – пісні на музику композиторів уродженців Полтавщини та поезії письменників цього краю за участю народного артиста України А. Паламаренка у вигляді літературно-музичної композиції [108].

З вересня 2010 по вересень 2013 керував капелою В. Скоромний. Він доповнив репертуар колективу новою інтерпретацією музичних творів. Як наводиться в біобібліографічних матеріалах, «так серед композицій варто виділити: «чоловічий хор «Ріголетто» Дж. Верді, «Хор мисливців» з опери К-М. фон Вебера «Вільний стрілець» та «Серенаду Сміта» з опери Ж. Бізе «Пертська наречена» [169, с. 16]. Всі ці твори виконувались українською мовою, тим самим демонструючи багатство рідної мови у поєднанні з українськими музичними інструментами. Також збагачується духовний репертуар капели.

13 вересня 2013 року художнім керівником капели став талановитий диригент Ю. Курач. У своїй праці з капелою він проявляв витончену роботу над вокальною специфікою. Приділяв велике значення вивченню особливостей регіональних (лемківських, бойківських, галицьких) та інших народних пісень.

Значну увагу Ю. Курач приділяє збільшенню репертуару капели. Так, додаються історичні пісні, які в поєднаннях з сучасним оркеструванням набувають великої глибини та об'ємності народної думи. Колектив виконує оригінальні колядки та щедрівки в обробці В. Грицишина. До оркестрової групи додаються такі інструменти (керівник Ю. Гвоздь) – баян, тромбон, ксилофон, ударні інструменти. До виконання народних пісень додається більша театралізація як у вокально-виконавському плані, так і в інструментальному. Можемо це спостерігати в пісні «Із сиром пироги» (обр. В. Маруніча), творі «Їхали козаки» (сл. С. Момота, муз. К. Момота) та ін.

Ю. Курач керував капелою до 2016 р. За цей час капела записала 6 компакт-дисків унікального традиційного репертуару, співпрацювала з Київським Будинком звукозапису, мала виїзди до зони АТО з концертами. Капела залучає до спільної творчої діяльності відомих діячів вокального мистецтва сучасності – С. Магера, Т. Штонду, М. Стеф'юк та ін.

Великою подією для колективу стало відзначення 100-річчя з Дня заснування капели у 2018 році. Це супроводжувалось багатьма мистецькими імпрезами. Так, 3 листопада 2018 року на сцені Національного академічного театру імені Лесі Українки (колишньому театрі Бергоньє), як і 100 років тому, був проведений концерт, що складався з кращих музичних композицій капели. Також колектив відправився на гастрольний тур усіма обласними та районними центрами України, де капела продемонструвала своє бандурне мистецтво, пробудила національну свідомість та популяризувала українську народну пісню.

Як зазначає О. Голинська, «із нагоди вагової події Національний банк України випустив пам'ятну монету номіналом у 5 гривень (наклад 40 000 шт.). На одній її стороні зображено Українську капелу імені Тараса Шевченка (Детройт, США), а на іншій – Національну заслужену капелу бандуристів України імені Георгія Майбороди» [92].

Зараз капела і надалі слугує національній культурі, формує почуття самосвідомості та дарує естетичну насолоду від виконання української народної пісні.

З XVIII ст. відомо про різні інструментальні колективи, оркестри, хори, які існували в Україні. Але традиція групування бандуристів у капели, ансамблі та оркестри прийшла набагато пізніше. Так, уже на початку XX ст. бачимо створення першої капели бандуристів під орудою В. Ємця. Виконавці помітили, якщо підсилити бандурне звучання певною кількістю виконавців, можна вийти на професійний рівень, на більшу аудиторію, представити публіці вже звучання бандури з широкими виконавськими можливостями.

2.5. Жанри та форми бандурного виконавства як важливі складові бандурного мистецтва

Бандурне виконавство за час свого розвитку презентувало складну багаторівневу систему, яка має свої характерні особливості. Ці різні площини вилилися у жанри та форми бандурного виконавства. У 70–90 рр. ХХ століття остаточно стверджуються інструментальний, вокально-інструментальний жанри бандурного виконавства. Форми бандурного виконавства поділяються на сольну та ансамблеву. Ансамблева форма розрізняється на велику (народні оркестри, капели) та малу ансамблеву (дует, тріо, квартет, квінтет).

Дослідженням ансамблевого та оркестрового бандурного виконавства займалися такі вчені: Р. Береза [142], І. Гринчук [177], М. Євгенєва [65], Л. Мандзюк [67], І. Маринін [311], Г. Матвіїв [317], Т. Слюсаренко [409], В. Уманець [448], Л. Шемет [493].

Дослідженням сольного бандурного виконавства займалися Г. Матвіїв [68] та Р. Гриньків [93].

Сольне бандурне виконавство є найдавнішою формою в бандурному мистецтві. Розвивається з епохи кобзарства, продовжуючи традиції якого і сформувалося сучасне бандурне мистецтво. Воно має певні характерні риси. Як зазначає В. Дутчак, до таких можна віднести «чоловічий характер співу та гри; діатонічний інструментарій (кобза та бандура); усна форма побутування та передачі досвіду; чітка жанрова визначеність репертуару, домінуючими в яких були епічні вокально-інструментальні жанри (думи, історичні пісні, духовні псалми та канти); мандрівний характер виконавства; перебування і творчість кобзаря у колі слухачів (на площі, на ярмарку, на ринку); професійний статус кобзарів (цехові об'єднання – братства, лебійська мова, фаховий зарібок); поширення моральних та культурних цінностей» [205, с. 6].

Сольне бандурне виконавство зазнавало певних змін під впливом таких процесів, як академізація, фемінізація та міжкультурна взаємодія. Наслідком таких трансформацій стали інші характерні особливості, які доповнили бандурне мистецтво. До таких можна зарахувати хроматизований

інструментарій, до виконавства залучаються як чоловіки, так і жінки, професійно академічний освітній рівень, наявність оригінального репертуару для бандури, акомпанування інструментом як під супровід академічного, так і естрадного вокалу.

Сольне бандурне виконавство на сучасному етапі розвитку характеризується своєю специфікою репертуару. Як відзначає О. Клименко, «бандура розкривається за допомогою імпресіоністичних, популярно-естрадних, джазових засобів, стилістики постмодернізму, новітніх композиторських технік (сонористика, алеаторика, колаж, політональність, поліфонія пластів, принципи інструментального театру)» [265, с. 138].

Бандурний репертуар характеризується різноманітною стильовою палітрою. Це спричинено як використанням перекладів (твори різних епох та музичних стилів), так і стильовим різноманіттям оригінального інструментального бандурного репертуару. Як наголошує О. Ніколенко, «в бандурному репертуарі домінують твори неоромантичного спрямування, ознаками котрого є звертання до характерних для епохи романтизму жанрів. Меншою мірою представлені композиції неофольклористичної та необарокової стилістик. Нечисленними, проте дуже яскравими є зразки, орієнтовані на імпресіонізм, поп, джаз, ф'южн, постмодерн» [69, с. 14].

Сучасний бандурист-новатор, композитор, соліст Національного оркестру народних інструментів Г. Матвіїв творить свою музику у стилях імпресіонізм, джаз, блюз, нью-ейдж. Інтерпретуючи твори для бандури, композитор винайшов багато різноманітних новітніх засобів гри на бандурі. Як зазначає О. Клименко, «композиторська творчість Г. Матвіїва – приклад «чистого креативу», коли музичний матеріал первинний за визначенням і навіть обробки народних мелодій по відчуттях слухачів прирівнюються до оригінальної авторської музики» [265, с. 141].

Характерною рисою бандурного репертуару є розкриття художньо-виражальних можливостей інструмента. Саме тому, коли поповнюється

репертуар бандуриста, важливим залишається взаємодія виконавської і композиторської творчості.

Ансамблеве бандурне виконавство є більш новою формою, яка з'явилась на початку ХХ століття. Має свої закономірності, які виробилися під впливом традиційних вокальних ансамблів і хорового виконання, і закріпилися в таких виконавських формах – дуети, жіноче тріо бандуристок, чоловічі квартети, однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі) та мішані капели.

На думку Н. Кожбахтєєвої й Г. Вознюк, «відмінність між ансамблевою та сольною грою полягає в тому, що все музичне тло твору, зокрема інтерпретації, є результатом праці й творчої фантазії не одного, а декількох виконавців, що реалізується спільними зусиллями музикантів. Колективний принцип гри, на якому ґрунтується ансамблеве виконавство, зумовлює насамперед не лише наявність спільного плану роботи над музичним твором, але й, що найважливіше, його звучання, яке втілюється завдяки співтворчості музикантів» [268, с. 97].

Як зазначає М. Ризоль «мистецтво ансамблевого музикування базується на умінні виконавця співставляти свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнерів, що забезпечує злагодженість та суголосність загалом» [345, с. 13].

Ансамблеве бандурне виконавство вирізняється самостійною унікальністю та відноситься до складної мистецької діяльності. Завдяки цьому виду виконавства музикантом набувається широкий набір навичок виконавської майстерності, відкривається музичний світогляд, що поєднується з формуванням художнього смаку, звукової культури, повним розумінням глибокого змісту й особливостей виконуваного твору.

Професійне ансамблеве бандурне виконавство зароджується з першими виступами чоловічих колективів (дуети, тріо), якими керував Г. Хоткевич на ХІІ з'їзді бандуристів у Харкові в 1902 р. Він активно популяризував ансамблеве виконавство. Відтак виникають як професійні, так і аматорські

колективи, ансамблі різні за формою та складом. Також цьому посприяло відкриття класу бандури в Харківському музично-драматичному інституті [409, с. 71].

Саме від таких ансамблів формувалися капели бандуристів та оркестри. Окрім цього, як зазначає Т. Сідлецька, «через рік у Харкові створено перший оркестр народних інструментів, де провідною групою були бандури. Керував цим колективом Л. Гайдамака при клубі «Металіст». Наприкінці 1950-х рр. з творчих колективів ансамблю бандуристів та хорової капели та хорової капели Українського радіо формується відомий оркестр, керівником якого був талановитий бандурист А. Бобир» [77, с. 10–11].

Аналізуючи фактори розвитку ансамблевого бандурного виконавства, С. Пінчак наголошує на ставленні радянської влади до мистецтва. Вона намагається себе представити демократичною державою, так, при обласних філармоніях створюються ансамблі бандуристів, класи бандури відкриваються поступово на всіх освітніх ланках [379, с. 55]. Як зазначає Л. Павленко, «ансамблевий вид виконавства, що мав своє коріння в кобзарській традиції, пов'язувався також з хоровою культурою українців, що давав змогу поєднувати інструмент, фольклорну традицію народних дум і пісень з багатоголосним співом» [370, с. 47].

На Львівщині також розвивалося бандурне мистецтво. Тут професійне навчання гри на бандурі починається з відкриттям в 1950 р. класу бандури М. Грисевичем, а пізніше (1954 р.) клас бандури відкрився у Львівській консерваторії, яким керував В. Герасименко, фундатор академічної львівської бандурної школи. Він організував ансамбль бандуристів у навчальному закладі і створив для нього оригінальний бандурний репертуар.

Варто зазначити про популярність малої форми бандурного мистецтва у ХХ столітті, особливо тріо бандуристок. Жіноче виконавство на бандурі до цього взагалі не розглядалося, оскільки на традиційному музичному інструменті грали виключно чоловіки.

Під впливом мистецької діяльності Г. Хоткевича вперше тріо бандуристок створив В. Кабачок у 1949 р. До його складу увійшли студентки першого курсу Київського музичного училища Р. Глієра – Н. Павленко, В. Третьякова й Т. Поліщук, які в 1955 р. здобули золоту медаль на Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Варшаві.

Жіночий склад ансамблю був новим феноменом, хоча малі чоловічі ансамблі існували й раніше. Так, у класі Г. Хоткевича функціонував квартет у складі І. Олешка, Я. Гаєвського, Л. Гайдамаки та О. Геращенка, у класі В. Кабачка в Київському музичному училищі та консерваторії побутувало перше чоловіче тріо у складі А. Грицяя, В. Лапшина й А. Маціяки та квартет – С. Баштан, А. Омельченко, В. Кухта й В. Лапшин. Як зазначає О. Бобечко, «популярність такого колективу як тріо бандуристок в другій половині ХХ ст. призвела до того, що ансамблі подібного складу почали з'являтися в кожній мистецькій школі, музичному та музично-педагогічному училищах, вищих навчальних закладах, обласних державних філармоніях України та інших концертних організаціях держави» [147, с. 26].

Як зазначає О. Бобечко, «перше тріо бандуристок фактично сформувало і репертуарні тенденції, притаманні жіночим формам колективів, а саме: народні, ліричні та жартівливі пісні, авторські естрадно-ліричні і патріотичні твори українських композиторів, у яких оптимально поєднувалися вокальне триголосся (гармонічні й імітаційні) та поліфонічний імітаційний і компліментарний акомпанемент бандур» [90].

На початку 60-х рр. ХХ ст. починає свою діяльність ще один відомий колектив тріо бандуристок в Україні в складі М. Голенко, Т. Гриценко, Н. Писаренко, який згодом здобув лауреатство премії Т. Шевченка й популярність в Україні та за її межами.

Вагомим етапом у розвитку ансамблевого бандурного виконавства в західному регіоні стала концертна діяльність у 1980–1990 рр. волинського тріо бандуристок Луцького міського будинку культури в складі Л. Войнаровської, І. Ольшевської, М. Сточанської [410, с. 148]. До середини 90-х рр. ХХ ст.

колектив активно популяризував бандуру, займаючись творчою та концертною діяльністю, відвідував місцеві та обласні мистецькі імпрези, організовував виступи за кордоном.

Як зазначає Т. Слюсаренко, колектив нетрадиційно подавав музичний матеріал: «по-перше, для найповнішого використання звукової палітри інструмента бандуристки використовували традиційні штрихи, різноманітні регістри та інші виражально-технічні засоби для відповідного «оркестрового» звучання кожної ансамблевої партії, вокальна партія при цьому залишалася домінуючою. Нетиповим і незвичним для традиційних малих форм ансамблів було поєднання у виконавстві волинського тріо львівської і чернігівської бандур, що створювало специфічний і оригінальний інструментальний супровід» [410, с. 148]. «Яскраво-темброва львівська бандура зі специфічним срібним звучанням верхніх регістрів та чернігівської бандури з благородно-матовим та об'ємним звучанням нижніх та середніх регістрів створювало багатство, повноту та різноманітність бандурного акомпанементу», доводить Н. Никитюк [349, с. 66]. Окрім цього, виконавиці намагаються створити оркестрове звучання. «Також, характерною рисою оригінальності і неповторності колективу, дослідниця вважає спрямованість учасниць тріо на створення власних обробок, аранжувань та обробок творів» [410, с. 148].

До відомих колективів у 1980–2000 рр. слід віднести жіноче тріо «Вербена» Черкаської філармонії, утворене відомим бандуристом Сергієм Баштаном. До складу тріо увійшли народні артистки України Л. Ларикова, Л. Зайнчківська та О. Калина. Цікавою рисою колективу є те, що вони активно співпрацювали з духовим та симфонічним оркестрами та Національним оркестром народних інструментів.

Також можна згадати такі колективи: «Українка» (Київ), «Росава» (Житомир), «Мальви» (Одеса), квартети «Купава» (Харків), «Львів'янки» (Львів), дует «Бандурна розмова» (Львів) та ін. [74, с. 9].

На початку 2000-х років був організований квартет «Львів'янки» видатною бандуристкою, педагогом, композитором Оксаною Герасименко.

Нині до колективу входять О. Коломієць, Л. Стефанко, І. Плахтій та О. Ніколенко. Репертуар колективу дуже багатий та різноманітний. Квартет виконує класичну, сучасну, популярну музику, а також український фольклор і джаз. «Львів'янки» залучають до співпраці різні колективи та митців. Вони неодноразово брали участь у різноманітних музичних вечорах, мистецьких імпрезах, визначних подіях митців, поетів, художників. Квартет може похвалитися гастрольними поїздками до Польщі, Німеччини, Австрії, Угорщині, Фінляндії та Чехії.

Як відзначає науковець Т. Слюсаренко, «на межі ХХ – початку ХХІ століть в репертуарі бандуристів (зокрема, тріо «Вербена» та квартету «Львів'янка») з'являються музичні твори українських та зарубіжних композиторів естрадного спрямування, що позначилося на виконавсько-стильових трансформаціях» [78, с. 8].

З часів розвитку перших жіночих колективів і до сьогодні найбільш задіяним жанром в репертуарі є вокально-інструментальні твори. Основні композиції – це обробки українських народних пісень (історичних, жартівливих, колядок та щедрівок тощо). Як зазначає Л. Павленко, «лірична (настрої кохання й природи) та жартівлива сфери певний період переважали й заміняли історичну спрямованість пісень. Фактурний виклад вокалу й акомпанементу переважно підкреслював інтервально-гармонічну природу українських пісень. Для сучасних обробок більше характерними стають контрастні, внутрішньо насичені епізоди загальної композиції, поліфонічність, ускладнення гармонічної мови, що проявляється на рівні й вокальних, й інструментальних партій» [370, с. 49].

Жіноче виконавство на бандурі розвивалося завдяки таким етапам: академізація бандурного мистецтва в ХХ столітті; бандура поширюється професійними майданчиками для виступів; інструмент проникає до міжнародного музичного виконавства. Відповідно зростала кількість жінок-виконавиць та різних за складом колективів професійного та аматорського рівня.

Для прикладу можна згадати змішаний професійний ансамбль народних інструментів «Рідні наспіви», організований в 1970 р. Ю. Алексиком. У цьому колективі окрім домр, баяна, цимбалів, ударних та духових інструментів наявна й бандура [95].

Як зазначає В. Дутчак, «ансамблеве виконавство бандуристів в Україні, а тому й у середовищі українців зарубіжжя, розвивалося і видозмінювалося доволі інтенсивно, проте в статусі інновації виробило певні стереотипи, що встановили нову академічну традицію бандуристів ХХ ст. З 1980-х рр. цю традицію також переглянуто, що зумовлено суттєвими впливами загального музичного розвитку, новаторства, експерименту, культурологічної ситуації постмодернізму» [95].

Розвиток ансамблевого виконавства, як підкреслює Л. Мандзюк, «був закономірним етапом його еволюції, сприяючи посиленню професіоналізму, мистецьких вимог до навчання бандуристів, де одне з визначальних місць посідає формування навичок музичної інтерпретації, для набуття яких необхідним є глибоке знання як народних традицій, так і класики, вміле поєднання їх з новаціями композиторської думки та способами публічного виконавства» [67, с. 10].

Ансамблева форма виконавства є більш новою, порівняно з сольним виконавством. Ми можемо відстежувати функціонування як однорідних колективів, так і мішаних, де бандура поєднується з різними музичними інструментами. Бандура може виступити не тільки в інструментальній формі, а й вокально-інструментальній. Відтак В. Дутчак зауважує, що «бандурне мистецтво стає своєрідною ланкою між хоровою, вокальною й інструментальною, оркестровою музикою» [95].

Як доводить Л. Павленко, «удосконалення бандури, що відбувалося протягом ХХ ст., стало значимим фактором долучення цього інструмента щодо виражальних музичних можливостей до інших класичних чи академічних народних інструментів, що посилило роль бандури в інструментальних ансамблях, надаючи змоги прояву її специфічного тембру

як інструмента, позначеного музично-національним колоритом та водночас уніфікованого до академічної музики з широким спектром виражальних технічних можливостей» [370, с. 50].

Нині маємо таку специфіку поділу бандурних ансамблів. Вони є інструментальні, вокально-інструментальні та мішані. Скрипка, сопілка, флейта, гітара, клавесин, ксилофон, фортепіано, орган, синтезатор, баян, віолончель, електрогітара та інші інструменти чудово поєднуються з бандурою [95].

Особливою рисою бандурного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть стало побутування практики створення камерних ансамблів народних інструментів, включаючи бандуру, як інструмент, що урізноманітнює та додає унікальності цим колективам, також збільшується кількість дуетів, тріо, квартетів та секстетів бандуристів. До прикладу можна привести мішаний ансамбль джазового типу (Р. Гриньків), «міксовий» ансамбль з екзотичними ударними інструментами (Ю. Китастих у проєкті «Paris to Kiev»), а також камерні ансамблі, де тембр інструмента поєднується зі звучанням флейти (О. Герасименко та К. Немеш), ная (О. Герасименко та М. Блощицак), альту («Сад пісень» у складі Т. Лободи і М. Берегового), органа (виконавська творчість К. Новицького), камерний оркестр (солісти О. Герасименко, Т. Лазуркевич, О. Созанський) [95].

Як відзначає Л. Павленко, «нині в Україні відомі своєю творчою діяльністю такі ансамблі за участю сучасної бандури (кобзи): інструментальний квартет «Джерело», камерно-інструментальний ансамбль «Дивограй» (обидва при Київській філармонії); капела бандуристів «Чарівниці» (Дніпро), академічний інструментальний ансамбль «Високий замок» (Львів), ансамблі бандуристів «Срібні струни» (Львів), «Божена» (Запоріжжя), оркестр народних інструментів «Святограй» (Київ), ансамбль народних інструментів «Козачок» (Дніпро), тріо «Барвінок» (Київ), «Лісова пісня», «Подих вітру», «Рапсодія» (Дніпро), у творчому доробку яких композиції як фольклорного типу, так і класична та сучасна музика» [370, с. 50–51].

Цікавим сучасним колективом є тріо «Краля». Колектив до своєї творчості обрав цікавий стильовий напрямок. До репертуару колективу входять кавер-версії зарубіжних та українських хітів поп-музики, фрагменти з мюзиклів, джазові твори. Також вони виконують обробки українських народних пісень. Достатньо оригінальною є вокальна характеристика колективу. Тріо «Краля» міксує естрадну, академічну й автентичну манери виконання.

Капела бандуристів ім. О. Вересая Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм під керівництвом заслуженої артистки України Р. Борщ та заслуженого працівника культури М. Борща славиться на Чернігівщині своєю виконавською майстерністю та оригінальним репертуаром. Капела бандуристів мішана, і це перший професійний колектив такого типу, створений в 2010 р. Цікаво, «за штатним розкладом капела має складатися з 50 артистів, з них 5 одиниць керівного складу, 35 артистів – бандуристів (співаків), 10 артистів оркестру (струнно-смичкові та дерев'яні духові). /.../ Мішана капела за своїми можливостями може виконувати твори різні за жанром: від простої обробки народної пісні до складних за формою творів світової та вітчизняної класики, інструментальні твори, хорові твори а капела...» [96].

Нині існує ряд колективів, які в основу свого репертуару поклали виконання кавер-версій світових та українських поп та рок композицій. Наприклад, гурт «Брати», який заснували троє братів – Мирослав, Святослав та Ярослав Шпаки. Це приклад виключно інструментального колективу. Також цікавим гуртом є інструментальний дует у складі бандури та баяна V&V Project. Цей колектив виконує не тільки сучасні кавер-хіти, а й світову класику. Це твори «Пори року» А. Вівальді, «Libertango» А. П'яццолі, а також пісні Adele, DJ Tiesto, Daft Punk.

Отже, сольне бандурне виконавство залишається традиційною формою виконавства та є найбільш поширеною. Всі виконавці на бандурі починають свій творчих шлях саме з сольної форми виконавства. Зараз сольне

виконавство характеризується фемінізацією, академізацією та міжкультурною взаємодією. Винятковим є і сучасний сольний репертуар, який являє собою різноманіття стильових напрямків, що представили бандуру як сольний концертно-віртуозний академічний інструмент.

Підсумовуючи, можна сказати, що ансамблеве бандурне виконавство є одним з найактуальніших та найперспективніших напрямків розвитку бандурного мистецтва. Специфіка роботи ансамблевого колективу створює всі умови для розвитку виконавця як особистості. До таких умов можна зарахувати: формування навичок музичного виконавства; розширення творчого світогляду; викристалізування виняткового музичного смаку; виховання культури звучання інструменту; розуміння стилю, форми й змісту виконуваного твору; виховання слухового аналізу виконавцем. Досліджуючи зародження та розвиток ансамблевого бандурного виконавства, можна стверджувати, що така форма гри позитивно впливає на формування бандуриста-виконавця, формуючи та розвиваючи навички інструментального та вокального виконавства. Всі ансамблеві колективи мають свій виконавський стиль та манеру виконання, яка зумовлена вибраним репертуаром та розкриває професіоналізм виконавців.

Отже, сучасне бандурне мистецтво стимулюється ансамблевою формою виконавства на таких прикладах: дуети (бандура+баян; бандура+фортепіано), флейта, орган, струнні та ударні інструменти. Також український народний інструмент чудово поєднується з народним або симфонічним оркестром, естрадними та джазовими колективами.

Висновки до розділу. Бандура – це лютнеподібний інструмент, аналог якого були поширені в середньовічній Європі під різними назвами. Після потрапляння до України він змішується з кобзою, яка на той час вже побутувала, так виникає змішення понять «кобза» і «бандура». Але це різні інструменти, які модернізувались протягом тривалого часу та мали відмінний спосіб гри. На кобзі застосовується метод укорочення (притискання) струн на

грифі в поєднанні з щипком відкритих приструнків. На бандурі виконавець щипком видобуває звук з потрібної відкритої струни. Соціокультурний простір бандурного мистецтва простежуються в суспільстві, яке постійно прагнуло до удосконалення продуктів своєї діяльності. Так, з плином часу музичні інструменти змінюються, і вже у середині XVIII ст. бандура обладнується приструнками, відтак помітною стає різниця між кобзою та бандурою.

Бандурне мистецтво складається з таких етапів розвитку:

- становлення (XVI ст. – перша половина XVIII ст.). Кобза та бандура стають невід’ємною складовою козацького життя. Ці інструменти підтримують бойовий дух, зберігають пам’ятні історичні події у вигляді дум та пісень, звеличують відвагу козаків Війська Запорозького. Мистецьке життя організовується в діяльність цехових об’єднань музикантів. Бандура стає частиною аристократичного життя та входить в коло українських гетьманів.

- розвиток (середина XVIII ст. – поч. XX ст.). У середині XVIII ст. кобза та бандура обладнуються приструнками, і від цього часу настає остаточне розмежування між цими інструментами. У XIX ст. відбуваються зміни і в репертуарі. Виконавці, які виконували думи та історичні пісні, розширюють свій репертуар за рахунок нових сюжетів. Перестають наслідувати традиції, оскільки козацтво було знищене загалом. Усе більше виконуються жартівливі, сатиричні пісні, які мали велику популярність серед населення. Закладаються виконавські традиції в Полтавській, Чернігівській та Харківській губерніях, які мають свої відмінні риси та особливості. Протягом перших десятиліть XX ст. з’являється ряд самодіяльних ансамблів та капел бандуристів, які потім перетворюються на професійні організації.

- занепад (1920–1940 рр.). Мистецтво кобзарів та бандуристів піддається жорсткому переслідуванню з боку влади, весь репертуар піддається цензурі. Інструменти кобзарів вилучаються та знищуються, що вплинуло на діяльність мандрівних співців-музикантів.

- відродження (друга половина ХХ ст.). Відбувається становлення академічного бандурного мистецтва, відкриваються класи бандури, створюються методичні посібники та оригінальний репертуар. Молодь під впливом суспільства хотіла опанувати гру на бандурі, тим самим відчуючи себе українцями.

Географія бандурних осередків представлена основними мистецькими центрами України, де кожен регіон вирізняється своїми особливостями гри на інструменті, репертуаром, манерою виконавства, культурним взаємопроникненням. До дослідження увійшли такі регіони: Волинь, Харківщина, Львівщина, Кубань.

Традиційна мистецька ланка активно представлена в культурному просторі Волині, де фундатором академічної бандурної школи є А. Грицай. На Волині одноосібна традиція виконавства поєднується з ансамблевою і представляє яскраву палітру як солістів, так і бандурних колективів.

Велике значення для становлення ансамблевого бандурного виконавства на початку ХХ ст. відіграла постать Г. Хоткевича, який був ідейним натхненником багатьох бандурних колективів. Одноосібну традицію виконавства представляє, зокрема, особистість Г. Ільченка, що своєю виконавською та педагогічною діяльністю показував, що цей традиційний інструмент є винятковою рисою українського музичного мистецтва.

За доби незалежності Харківщина славиться проведенням багатьох бандурних конкурсів і фестивалів, творчих зустрічей, мистецьких імпрез. Важливо, що відкриті в цьому регіоні класи бандури показують високопрофесійну підготовку майбутніх фахівців та розвиток бандурного мистецтва на високому рівні.

Бандурне мистецтво Галичини займає чільне місце в музичному просторі України. Цей бандурний осередок відомий своїми найкращими виконавцями, композиторами, майстрами музичних інструментів, проведенням бандурних конкурсів та фестивалів. Фундатором львівської бандурної школи та винахідником бандури «Львів'янка» є В. Герасименко.

На Кубані також виразно представлене бандурне мистецтво. Виконавство в цьому регіоні набуло як і аматорського характеру, так і професійного. Кубань прославилась своїми виконавцями, педагогами, майстрами з виготовлення бандур та кобз. Відтак, бандурне мистецтво в цьому регіоні – невід’ємна частина географії бандурних осередків з яскравою мистецькою культурою.

Бачимо безперервний вплив бандурного мистецтва на суспільство, яке віддзеркалює здобутки виконавців. Від особистості залежить і зміна репертуару бандуриста, який за сучасності доповнився імпресіоністичними та джазовими творами. Але українські народні пісні, їх обробки не залишаються поза увагою виконавців. Відповідно до зростання патріотичного духу суспільства бандуристи відновлюють у репертуарі забуті зразки творів українського музичного мистецтва.

Практика творення бандурних колективів поширюється в Україні в перші десятиліття ХХ ст. Перша капела утворилася в 1918 р. (засновник В. Ємець). Капела бандуристів ім. Т. Шевченка, яка у воєнні роки емігрувала до США і надалі там розвивалася, є яскравим виразником бандурних традицій, оригінального українського репертуару та популяризатором виконавства на українському національному інструменті. А Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. І. Майбороди несе ціннісне культурне значення, виявляє патріотизм та пропагує унікальне бандурне мистецтво серед української нації не тільки в межах України, але й за кордоном.

Особистість не може існувати окремо від суспільства. Так, з’являються групи людей, які об’єднуються за інтересами. З ХVІІІ ст. відомо про різні інструментальні колективи, оркестри, хори, які існували в Україні. Але традиція групування бандуристів у капели, ансамблі та оркестри прийшла набагато пізніше. Так, уже на початку ХХ ст. бачимо створення першої капели бандуристів під орудою В. Ємця. Тобто виконавці помітили, якщо підсилити бандурне звучання певною кількістю виконавців, можна вийти на

професійний рівень, на більшу аудиторію, представити публіці вже звучання бандури з широкими виконавськими можливостями.

Бандурне виконавство складає багаторівневу систему, де виділяють такі жанри бандурного виконавства: інструментальний, вокально-інструментальний. Форми бандурного виконавства розрізняють на сольну та ансамблеву. Ансамблева форма поділяється на велику (народні оркестри, капели) та малу ансамблеву (дует, тріо, квартет, квінтет).

Отже, сольне бандурне виконавство залишається традиційною формою виконавства та є найбільш поширеною. Всі виконавці починають свій творчий шлях саме з сольного виконавства. Соліст-бандурист це не менш відповідальна форма виконавства, ніж бандурист у складі ансамблю. Адже сольний виконавець демонструє майстерність гри чи гри та співу, демонструючи виконавські можливості, тембральний окрас, техніку виконання. Винятковим є і сучасний сольний репертуар, який демонструє різноманіття стильових напрямків.

Отже, ансамблеве бандурне виконавство є найбільш популярним та найбільш перспективним напрямком бандурного мистецтва. В колективі формується бандурист-виконавець, викристалізовуючи музичний смак, світогляд, принципи інтерпретації. В ансамблевій формі органічно поєднуються різні музичні інструменти, які своїм звучанням створюють унікальну музичну палітру поєднану в просторі та часі. Відтак, усі ансамблеві колективи мають свій виконавський стиль, який зумовлений вибраним репертуаром та яскраво розкриває професіоналізм виконавців.

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Академічний розвиток бандурного мистецтва

Академічний розвиток бандурного мистецтва – період, коли бандурне виконавство переходить на професійний рівень. Він припадає на другу половину ХХ століття. Саме в цей час бандурне мистецтво зазнає кардинальних змін, які полягають у розширенні мережі навчально-освітніх закладів, конструктивному удосконаленні інструментів, оновленні репертуару, написанні навчально-методичних посібників.

Можна відмітити такі передумови, завдяки яким бандурне мистецтво набуває рис академізму. По-перше, все більше з'являється майданчиків, де можна показати бандурне мистецтво. По-друге, оскільки інструмент набуває неабиякої популярності у зв'язку з широким попитом на цей вид виконавства, виникає необхідність у відкритті класів бандури в навчальних закладах, де зацікавлена молодь могла б отримати необхідні уміння та навички.

Питанням становлення академічного бандурного виконавства, формування його теоретичних засад, виконавських академічних шкіл відобразились у працях таких дослідників: А. Гуменюк [187], М. Давидов [189–190], В. Дутчак [64], Б. Жеплинський [225], І. Лісняк [295], І. Панасюк [364], Л. Пасічняк [74; 375], Л. Понікарова [384] та ін.

Періоду академічного розвитку бандури передувала доба відродження інтересу до бандурного мистецтва в часи так званого «розстріляного Відродження» в 1920 – на початку 1930 рр., зокрема пов'язана з діяльністю Г. Хоткевича – видатного бандуриста, педагога, новатора. У 1926 р. за його ініціативи відкривається клас бандури в Харківському інституті мистецтв. Саме Г. Хоткевич є основоположником теорії і практики гри на бандурі, засновником та організатором ансамблевого бандурного виконавства. Він став засновником ансамблю і першого камерного колективу зі студентів – квартет бандуристів (Олешко, Гаєвський, Гайдамака, Геращенко).

Період занепаду бандурного мистецтва припадає на 20-ті – кінець 40-х рр. ХХ ст. Проте, незважаючи на це, бандурне виконавство починає свій активний розвиток і професійне становлення з другої половини ХХ ст. Також інші процеси вплинули на формування професійно-академічної бандурної школи – це і література, і живопис, і скульптура, і розвиток філософських течій, що визначали напрям, духовне наповнення, психологічні фундаменти розвитку українського суспільства тих часів.

Київська та львівська бандурні школи – це два основні фундаменти, що сформувались у повоєнний період у розвитку академічного бандурного мистецтва.

Учений І. Панасюк, досліджуючи музичне мистецтво загалом, включно з бандурним мистецтвом, робить такі висновки. Дослідник зазначає, що «професійно-академічне русло бандурного виконавства почало формуватися у часи вимушеного занепаду і майже знищення традиційного, аутентичного кобзарства, мізерні залишки якого якимось дивом уціліли під жорстоким пресом сталінського тоталітарного режиму, опинились за межами культурної політики, а сама українська музична культура змушена була послуговуватися підміною сутності понять кобзарства та бандурництва, свідомо ототожнених і спотворених. Відтак псевдокобзарство стало чи не найхарактернішим детермінантом радянської псевдокультури, яка досягла свого апогею у 50-х роках минулого століття» [374, с. 60]. Тобто бандурне мистецтво на початку свого професійного становлення перебувало в дуже хиткому становищі під гнітом сталінського режиму, що призвело до підміни сутності понять кобзарства та бандурництва.

Також відбуваються періоди «десталінізації» і «хрущовської відлиги». Ці історичні процеси покращили суспільні умови життя, припинились переслідування, були реабілітовані діячі науки та культури. Усі ці зміни позитивно вплинули на культурне життя в країні, покращили духовну атмосферу, активізували розвиток української культури та мистецтва.

Науковці, музикознавці, фольклористи активно досліджували історію України, віднаходили національну самодостатність, що суттєво була применшена та спотворена владним режимом. У цей час починають досліджувати кобзарство Б. Кирдан, А. Омельченко (Додаток В.10.), Ф. Лавров. У 1967 р. виходить друком книга А. Гуменюка «Українські народні музичні інструменти», яка стала першим неконфіскованим виданням такої тематики [187]. У Києві відкрився Музей українських народних музичних інструментів (сьогодні Музей театрального, музичного та кіномистецтва України), в якому зібрано близько 500 музичних інструментів.

У другій половині ХХ ст. бандура перетворюється на професійно-академічний сольно-віртуозний концертний інструмент. Це відбулось завдяки тому, що була впроваджена система професійної освіти й удосконалився інструментарій.

Академічний розвиток бандурного мистецтва формується через відкриття класів бандури у всіх ланках освітніх закладів України: початкова ланка – музичні школи; середня ланка – музичні училища та коледжі; вища ланка – музичні академії та інститути.

У 1931 р. сформований клас бандури в Полтавському музичному училищі, викладач М. Фісун. У 1938 р. в Київському музичному училищі був відкритий клас бандури М. Опришком. Пізніше (у 1944 р.) клас бандури відкритий у Дніпропетровському музичному училищі (викладач В. Носачевський) та 1945 р. у Львівському музичному училищі (викладач М. Грисенко).

Як зазначає дослідник І. Панасюк, «короткочасна педагогічна праця М. Опришка (перервана війною і його загибеллю у вересні 1941 р.) стала практичним підґрунтям для створення методичних засад початкового періоду навчання гри на бандурі, які є змістом написаної ним у 1940 р. «Школи гри на бандурі», виданої лише у 1968 р. стараннями і в редакції Андрія Омельченка» [374, с. 61].

У 1950 р. відкривається клас бандури у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. Першими викладачами стали – М. Полотай (Додаток В.11.), В. Кабачок, А. Бобир, М. Геліс, Я. Пухальський.

В. Кабачок (1892–1957) – бандурист, диригент, педагог (Додаток В.13.). Він належить до когорти перших українських професійних музикантів ХХ століття. Освіту отримав в Полтавському музичному училищі по класу тромбону, ударних інструментів та у Московській консерваторії по класу контрабасу та вокалу. Самостійно досяг майстерності гри на бандурі. Отримав декілька важливих уроків від І. Кучугури-Кучеренка та відомого виконавця Г. Хоткевича.

Після навчання в консерваторії повернувся до Полтави. Працював учителем музики, керував самодіяльним хором. Як згадується в обласній Шевченківській енциклопедії, «розучував з учнями «Заповіт», «Думи мої» та інші твори Шевченка» [397, с. 311]. Основоположник та мистецький керівник Полтавської капели бандуристів у 1925–1934 рр. [318, с. 280]. За інформацією обласної Шевченківської енциклопедії, «репертуар ансамблю складала твори на вірші Шевченка, історичні, ліричні, жартівливі пісні» [397, с. 311]. Також В. Кабачок сам виготовив для себе бандуру: «І тут я помітив, що за спиною в нього бандура, яку він сам собі зробив іще за Ташкента» [11, арк. 2].

Як доводить О. Іщенко, «у 1925 р. у Полтаві разом з відомим вченим, етнографом та бандуристом Г. М. Хоткевичем створив першу в Україні Показову капелу бандуристів (у 1928 р. була перетворена в Зразкову студію Укрфілу), згодом перейменовану на Всеукраїнську державну капелу бандуристів (1930 р.), яка пізніше склала підвалини капели бандуристів ім. Т. Шевченка в Канаді та оркестру народних інструментів при хорі під керівництвом Г. Верьовки» [165, с. 24]. Тобто В. Кабачок впроваджував свої методичні, педагогічні знання в ансамблевому бандурному мистецтві.

Слід зазначити, що В. Кабачок потратив під тиск з боку НКВС, був арештований та репресований, був в'язнем колимських виправних таборів. Звільнений у 1943 р., реабілітований у 1958 р.

Оселившись у Києві, В. Кабачок продовжує свою плідну мистецьку діяльність. Він керував оркестром Українського народного хору (керівник Г. Верьовка) і одночасно був там солістом. Обіймав посади викладача у Київському музичному училищі, а потім у Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського. Виховав цілу плеяду яскравих бандуристів, які стали зірками і лауреатами мистецьких конкурсів. Серед яких – С. Баштан, А. Грицай, В. Лапшин, А. Маціяка, А. Омельченко, Н. Писаренко.

Найбільші надії у передачі бандурних традицій В. Кабачок покладав на свого учня С. Баштана, що у майбутньому стане засновником київської академічної школи бандурного мистецтва. Він казав: «Дівчата – це ненадійна челядь, після закінчення освіти заміж повиходять, а вся моя надія на Сергія, він справу бандури поведе далі» [111]. Наприкінці 1950-х він підсумував: «Ну що ж, Сергій виправдав надії, став професором, але щодо дівчат, то я навіть не уявляв і не мріяв, що ці дівчата, будучи заміжніми і маючи дітей, будуть такими зірками, про яких буде говорити весь світ!» [111].

Важливим досягненням В. Кабачка було створення жіночого тріо, яке було відкриттям в бандурній індустрії. Репертуар складався переважно з ліричних та жартівливих народних пісень (пізніше почнуть співпрацювати з такими відомими композиторами як П. Майборода, О. Білаш, В. Верменич, І. Шамо та інші.). Як наведено в енциклопедичному довіднику, «виконували твори «Сирітка», «Ой по горі, по горі» та інші в інтерпретації тріо, мали характер викінчених вокально-драматичних сцен» [229, с. 100]. Створений колектив у 1952 р. до складу якого входили В. Третькова, Н. Павленко, Т. Поліщук. Пізніше вони були нагороджені Золотою медаллю на Міжнародному конкурсі Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Варшаві. Це перше бандурне тріо започаткувало один з найпопулярніших видів виконавства сучасного бандурництва.

Оскільки сольо-інструментальний бандурний жанр починав лише своє формування, то викладачів не вистачало. Так, в київській консерваторській клас були запрошені викладачі гри на інших народних інструментах. Серед

таких – М. Геліс та Я. Пухальський. Ці педагоги за фахом були гітаристами. Проте, це не завадило їм викладати бандурне мистецтво, адже бандура і гітара – це споріднені інструменти, й деякі способи звукоутворення та виконання є однаковими. Пізніше, завдяки практиці бандурного виконавства та педагогічному досвіду С. Баштана, Я. Пухальський опублікує «Методику гри на бандурі» (1978).

М. Геліс (1903–1976) – талановитий виконавець, гітарист, піаніст, заслужений діяч мистецтв України, видатний педагог-універсал, блискучий організатор навчальної діяльності. Як доводить Н. Доманич, «він є засновником першої кафедри народних інструментів Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (1939), якою керував понад 40 років, першої виконавської аспірантури на кафедрі народних інструментів (1951)» [197, с. 261].

М. Геліс володів методикою гри на всіх народних інструментах. «Вивчаючи різні методики, виконавські стилі, трактовку музичних творів музикантами того часу, специфіку звуковидобування на класичних інструментах, М. Геліс впроваджував усе корисне і доцільне у свій клас, творчо переосмисливши здобутки консерваторської педагогіки та виконавського мистецтва, докладав усіх зусиль, щоб створити власну методику навчання гри на народних інструментах з урахуванням їхньої методики. З набуттям педагогічного досвіду ця методика удосконалювалась, згодом отримала загальне визнання і стала широкозваною як київська школа гри на народних інструментах» [190, с. 11].

За свідченням музикознавця М. Давидова, М. Геліс, як викладач, навчив багатьох учнів майстерності професійного виконавства. Дослідник згадує таких: «балалаєчники Є. Блінов, М. Хаврошин; домристи Т. Вольська, В. Івко; бандурист С. Баштан; баяністи М. Давидов, М. Різоль та багато інших видатних музикантів» [189, с. 275]. Більше 140 учнів було у цього талановитого педагога, в тому числі одинадцять аспірантів.

У роботі з бандуристами М. Геліс приділяв увагу тому, щоб студенти займались перекладанням класичних творів, грали, удосконалюючи прийоми гри на бандурі, які можна було запозичити з інших інструментів, тим самим творчо переосмислюючи виконавську техніку. Як відмічає І. Панасюк, «в класі М. Геліса бандуристи вчилися вирішувати проблеми і художньо-естетичного характеру – кантиленності звучання, ансамблевості виконання, артистичної гри тощо» [374, с. 62].

Б. Андрій (1915–1994) – бандурист, педагог, диригент, народний артист УРСР. Будучи авторитетним митцем та педагогом, пов’язав свою диригентську діяльність з Ансамблем бандуристів Українського радіо (1953–1963) і Оркестром народних інструментів державного Радіо і Телебачення (1965–1992). Більше 200 творів у виконанні Оркестру народних інструментів зберігається в фондах Українського радіо. Це такі виняткові зразки української музичної культури, як «Вечір надворі», «Ой, глибокий колодязю», «Пісня Залізняка», «Гей, як був я молодий», «Гей, Січ іде, красен мак цвіте», «У сусіда хата біла», «Їхав козак за Дунай», «Ой, по горах, по долинах», «Солом’яні бички мав» (спів і соло на бандурі А. Бобиря).

А. Бобир – талановитий виконавець кобзарського репертуару, композитор, автор різноманітних творів для бандури і ансамблю бандуристів. Як зазначає І. Панасюк, «у 1950 рр. у Києві були видані три його збірки пісень і танців для бандури, які належать до числа перших бандурних репертуарних збірок, а також науково-методична праця «Поради керівнику ансамблю бандуристів»; у наступні роки неодноразово друкувались його статті про кобзарство і бандурне мистецтво» [374, с. 62].

Журналістка Т. Маккой згадує: «Як соліст-бандурист, грав так, ніби рукою водила сама воля Божа. Подобалась чи ні бандура післявоєнного зразка, а намагався видобути зі струн та приструнків чистий і глибинний звук. Усе, що пропонувалось нове, накладав на канву старого, і народжувалась власна обробка, яких у нього більше п’яти сотень. Щоправда, в роки «брежнєвщини», коли Андрій Матвійович, ревний прибічник народних традицій, опиниться під

мікроскопом у КДБ, з фондів радіо зникнуть його унікальні записи народних дум та історичних пісень. Однак і на вічний спочинок піде (у 1994 році) переконаним, що бандура – не просто інструмент, а ідея, спосіб вираження нашого українського характеру. Тому-то їй і не пасують надумані ритми» [105].

Понад 30 років (1951–1985) плідної викладацької діяльності пройшли в стінах Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. Виховав цілу когорту бандуристів, які стали знаковими постатями в бандурному мистецтві. Серед таких – М. Гвоздь, В. Герасименко, артистки популярного тріо Н. Москвіна, Ю. Гамова, А. Шутько, Ю. Демчук, А. Голуб, А. Грицай, бандуристи-композитори В. Кухта та В. Лобко.

Бандура А. Бобира зберігається в Музеї театрального, музичного і кіномистецтва в місті Києві, де він працював останні роки свого життя. Інструмент має 12 басів та 18 приструнків.

А. Омельченко (1926–1981) – бандурист, педагог-методист, дослідник кобзарського мистецтва, перший з бандуристів, що був удостоєний звання кандидата мистецтвознавства.

У 1956 р. А. Омельченко отримав освіту в Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського. Навчався на факультеті народних інструментів у провідних спеціалістів бандурного мистецтва – А. Бобира та В. Кабачка. Після консерваторії продовжив освіту в аспірантурі виконавського профілю в класі професора М. Геліса.

Як зазначає Т. Омельченко, «А. Омельченко – був одним з яскравих українських виконавців-бандуристів 1950–70-х років, віртуозну гру і ніжний ліричний тенор якого слухали як у багатьох містах Радянського Союзу, так і за його межами» [367, с. 451]. Як студент розпочав активну концертну діяльність у складі Ансамблю бандуристів Українського радіо (керівник А. Бобир). Отримавши освіту консерваторії, був солістом Київської державної філармонії. Важливим досягненням А. Омельченка було отримання звання лауреата Всесоюзного конкурсу на Фестивалі молоді і студентів у Москві.

Одним з перших бандуристів, який починає виконувати нові оригінальні твори, стає А. Омельченко. Також він починає займатися перекладенням класичних творів. З руки автора виходять такі збірники: «Збірник п'єс для бандури» (1959), «Бандуристам-аматорам» (1966), «Педагогічний репертуар бандуриста» (1967) тощо [367, с. 451].

Вагому частину життя А. Омельченко присвячує педагогічній діяльності. На початку це була праця в Київській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. М. В. Лисенка (КССМШ ім. М. В. Лисенка) (з 1954 р.), далі Київське музичне училище ім. Р. Глієра (з 1960 р.), пізніше Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського та Київський державний інститут культури ім. О. Корнійчука. А. Омельченко виховав цілу плеяду талановитих бандуристів. Серед яких: В. Кушпет, К. Новицький, А. Шептицька, тріо бандуристок Українського радіо А. Шутько, С. Петрова, А. Мамченко [374, с. 63].

Наприкінці свого життя Андрій Омельченко працює співробітником відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Залишив близько 90 наукових праць, які стосуються теми народного інструментарію, його удосконалення та виконавства на ньому. Як зазначає Т. Омельченко, «з 1971 по 1978 рр. він брав участь у цілому ряді фольклорних експедицій по Україні та Білорусі. Записувалися народні пісні різних жанрів, у тому числі на слова Л. Українки (експедиції 1971–1973 рр.), народна інструментальна музика. У результаті експедицій опублікований великий збірник «Пісні літературного походження»(1978), в якому упорядкування текстів здійснив В. Г. Бойко, мелодій – А. Ф. Омельченко» [367, с. 453].

П. Іванов (1924–1973) – один з тих бандуристів, які перебували біля витоків академічного бандурництва. Однієї з його талановитих учнів є викладачка Северодонецького музичного училища ім. С. С. Прокоф'єва Л. Дегтярьова. Саме її вихованки, отримавши освіту в С. Баштана, зараз очолюють класи бандур ВНЗ: Л. Мандзюк (Харків), Н. Морозевич (Одеса); Л. Федорова завідує кафедрою бандури в Національній музичній академії

України ім. П. І. Чайковського, а учениця Л. Федорової та Л. Дегтярьової – О. Симонова – стала викладачем Донецької ДМА ім. С. С. Прокоф'єва.

Вагомий внесок у становлення київської бандурної школи академічного напрямку здійснив С. Баштан (1927–2017) (Додаток В.2., В.3.) – бандурист, викладач, науковець, композитор, народний артист України, професор Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Музикознавці вважають С. Баштана фундатором професійного бандурного мистецтва. Як зазначає М. Давидов, «завдяки масштабній концертно-виконавській діяльності та високому художньо-технічному рівню майстерності С. Баштан започаткував новий напрям в мистецтві бандуристів другої половини ХХ століття – сольне інструментальне бандурне виконавство. Вагомою подією стала перемога цього бандуриста на конкурсі виконавців I Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (м. Москва, 1957 р.). яскравими представниками та послідовниками традицій сольного виконавства, заснованих С. Баштаном, є провідні сучасні виконавці – Р. Гриньків, Л. Мандзюк, К. Новицький, Л. Федорова (Коханська) та ін.» [191, с. 112].

Як викладач Сергій Баштан випустив понад 100 бандуристів, які проявили себе як переможці престижних конкурсів та популяризатори бандурного мистецтва. До них належать: Р. Гриньків, Л. Дедюх, тріо бандуристок «Вербена» у складі народних артисток України Л. Зайнчківської, О. Калини та Л. Ларикової, Т. Івченко, Л. Коханська, О. Петренко та ін. Як повідомляє М. Давидов, «також серед вихованців С. Баштана є лауреати Державних премії України ім. Т. Г. Шевченка Л. Горенко, Т. Гриценко, сім народних артистів України (у складі ансамблів), 14 заслужених артистів України» [191, с. 112].

Київська бандурна школа була устаткована під час діяльності С. Баштана. Т. Слюсаренко детально описала його творчі здобутки: «створення науково-теоретичної бази (навчальні посібники, методичні розробки та ін.), навчально-педагогічного та концертного репертуару бандуриста (в основі якого оригінальні твори для бандури, власні твори,

перекладення, обробки та ін.), власного виконавського «творчого почерку» (використання бандури чернігівської фабрики та її темброво-виражальних та технічних можливостей, популяризація творів українських композиторів-класиків та ін.), різноманітних за складом ансамблів бандуристів, а також виховання талановитих бандуристів-віртуозів, які презентують своє мистецтво на світовому рівні» [411, с. 49–50].

Педагоги-бандуристи в другій половині ХХ ст. постали перед проблемою створення оригінального репертуару для бандури. Вагомий внесок у розвиток бандурного мистецтва вкладають радянські композитори, які в 50-60 рр. ХХ століття створюють оригінальні твори для бандури. Вперше можна додати до свого репертуару сонати, сюїти, концерти, фантазії. Також в цьому питанні допоміг С. Баштан, який співпрацював з видатними композиторами А. Коломійцем, В. Кирейко, М. Дремлюгою, К. Мясковим, В. Зубицьким, А. Мухом та ін.

С. Баштан займався розробкою науково-технічної бази, що є важливою складовою бандурного мистецтва України. Як зазначає М. Давидов, «створено низку наукових праць та програм: «Бандура» (для музичних училищ, 1971 р.; для музичних ВНЗ, 1978, 1995 рр.), «Школа гри на бандурі» (1984 р.), проблемні статті в українських та зарубіжних періодичних виданнях: «Великий художній рівень – традиція кобзарського мистецтва», «Роздуми про долю сучасної бандури», «Українська бандура: історія і сучасність», нотні видання: «Бібліотека бандуриста» (1960–1967 рр.), «Взяв би я бандуру» (1968–1975 рр.) та ін.» [191, с. 49].

Вагомим є внесок С. Баштана як автора оригінальних творів для бандури – 30 композицій та обробок народних пісень – 40 творів. Серед найвідоміших можна назвати такі: «Експромт», «Роздуми», «Думка», «Концертні варіації», варіації на теми українських народних пісень («Пливе човен», «Йшли корови із діброви»), варіації на народні теми та ін.

Як зазначає Т. Слюсаренко, «особливої популярності набуває композиторська діяльність С. Баштана в 90-ті роки ХХ століття, пов'язана з

відкриттям класів бандури на всіх рівнях музичної освіти та викладанням у класах бандури фахівцями-бандуристами. Твори композитора звучать на конкурсних змаганнях як обов'язкові, у класах бандури всіх освітніх рівнів, на концертних майданчиках в сольному та ансамблевому різновиді» [411, с. 50].

Професійну бандурну освіту доби незалежної України в Національній музичній академії імені П. І. Чайковського представляє сумлінна праця Л. Федорової (Коханської), яка з 2013 р. обіймає посаду завідувача кафедри бандури. Вона є яскравим представником концертно-виконавської діяльності, переможцем різноманітних всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Педагогічна праця Л. Федорової вирізняється вихованням лауреатів, дипломантів, відомих бандурних виконавців. Вона активно працювала над методичною роботою, зокрема стала автором програми «Бандура» для музичних вузів (у співавторстві з С. Баштаном). Важливим досягненням для професійного бандурного мистецтва є композиторський доробок творів Л. Федорової, яка стала автором фантазій, прелюдій та фуг, перекладень творів зарубіжних та українських класиків. Також Л. Федорова проводить семінари для викладачів-бандуристів музичних шкіл та училищ [393, с. 8].

Формується професійна музична освіта і на Харківщині. У 50-х рр. ХХ ст. клас бандури поновлюється в Харківському інституті мистецтв (керівник П. Іванов) [424]. Також за його ініціативи у вечірній школі Харкова відкрито клас бандури. Як зазначає у власній періодизації Т. Слюсаренко, «наприкінці 50-х років організовано оркестр народних інструментів, до складу якого входила бандурна група. 50-ті роки – 70-ті роки ХХ століття позначені активізацією діяльності аматорів-бандуристів, серед яких – слобожанський бандурист, соліст Харківської філармонії В. Лобас. З початку 80-х років ХХ століття до 1989 року – клас бандури в Харківському інституті мистецтв поновлює свою роботу під керівництвом В. Лобаса та Н. Брояко» [78, с. 13].

Новий розвиток бандурного мистецтва на Харківщині розпочинається з кінця 80-х рр. ХХ ст. і триває до сьогодні. Цей період пов'язаний з розквітом бандурного класу у Харківському університеті мистецтв

ім. І. П. Котляревського (викладач Л. Мандзюк) та проведенням у Харкові Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича. Л. Мандзюк є яскравим прикладом жінки-викладача. Вона є доцентом кафедри народних інструментів, кандидатом мистецтвознавства. Л. Мандзюк вирізняється своєю плідною творчою та понад 30-річною педагогічною діяльністю. За цей час вона виховала яскравих представників бандурного мистецтва, які мають власні нагороди на міжнародних та всеукраїнських конкурсах та фестивалях, і продовжують популяризувати бандурне мистецтво. Як зазначає І. Панасюк, «йї вдалося створити великий клас бандури, виховати яскравих молодих музикантів, виконавців, педагогів...» [71, с. 137].

Цікавою є сторінка педагогічної діяльності Л. Мандзюк. Як відмічає О. Бобечко, «саме в її класі, тоді ще Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, творчо зростали учасниці одного із провідних ансамблів бандуристів Слобожанщини тріо бандуристок «Купава». Народні артистки України (2009), заслужені працівники культури України (2000), лауреати Міжнародного конкурсу виконавців на українських інструментах імені Г. Хоткевича Ю. Меліхова (Курочка), Т. Слюсаренко та О. Гізімчук (Слюсаренко) на високому фаховому рівні репрезентують бандурне мистецтво та примножують славу свого викладача» [145, с. 177].

Л. Мандзюк активно займається розробкою методичних матеріалів для бандури, технічних та інструктивних рекомендацій, оновленням концертного репертуару бандуриста.

Отже, постать Л. Мандзюк є важливою складовою в процесі академізації бандурного виконавства, яка своєю виконавською, педагогічною, методичною, творчою та організаторською діяльністю підтримує сучасний бандурний розвиток.

Львівську академічну бандурну школу заснував відомий педагог, виконавець, конструктор бандури «львів'янка» – В. Герасименко. Будучи уродженцем Київщини, більшу частину життя прожив у Львові.

У Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка в 1954 р. відкрився клас бандури, де продовжив свою педагогічну діяльність В. Герасименко. Він виховав цілу плеяду відомих виконавців. Як зазначає В. Дутчак, до них відносяться: «народні артисти України – сестри Марія, Ніна і Даниїла Байко, Г. Менкуш, Л. Посікіра, О. Стахів, заслужені діячі мистецтв України О. Герасименко, Й. Яницький, заслужені артисти України М. Попілевич, С. Мирвода, М. Сорока, Р. Василевич, О. Герасименко-Олійник, Т. Лазуркевич, О. Созанський, Д. Губ'як, заслужені працівники культури України Т. Ткач, М. Феньвеші, доктор мистецтвознавства В. Дутчак, кандидат мистецтвознавства О. Ваврик та багато інших. Продовжують підтримувати бандурне мистецтво в Канаді й США Н. Гіль (Крупа), О. Стацишин (Войтович), А. Куцевич та інші» [94].

В. Герасименко став творцем понад 40 моделей бандур київського типу, які отримали назву «Львів'янка» та відрізнялись для різних виконавців за віком, статтю, були діатонічні й хроматичні.

Методичний та творчий доробок В. Герасименка включає в себе 400 перекладів, велику кількість аранжувань творів зарубіжної та української класики, обробок народних пісень для бандури та бандурних ансамблів. Він упорядкував збірники педагогічного репертуару «Альбом бандуриста» (1969), «Ансамблі для бандури» вип.1–2 (1980, 1981) [445, с. 449]. Ці твори увійшли до педагогічного репертуару навчальних закладів різних рівнів акредитації.

Варто також відмітити, хто очолив та коли відкрилися класи бандури в інших консерваторіях України. Так, в Одеській державній консерваторії клас бандури було відкрито в 1987 р. талановитою бандуристкою Н. Морозевич.

Клас бандури на кафедрі музики Луцького педінституту відкривається 1988 р. М. Сточанською. Вона, зокрема, зауважує: «важливо, що у 1992 році разом із колегами із кафедри музичних інструментів організувала Перший всеукраїнський конкурс бандуристів серед студентів педінститутів України, міжвузівську науково-практичну конференцію «Творче використання народної пісні і музики в процесі музичного виховання школярів» [424, с. 7].

Впровадження системи професійної освіти стало першою та основною умовою академічного розвитку бандурного мистецтва. Відтак були відкриті класи бандури в початкових, середніх та вищих навчальних закладах в другій половині ХХ століття, що стало запорукою розквіту бандурного мистецтва в майбутньому. Наступною умовою стало удосконалення бандури.

Процес становлення академічного концертно-віртуозного інструмента пройшов через такі напрямки: розширення звукоряду, впровадження хроматизації, покращення акустичних можливостей, розвиток технічних властивостей, удосконалення дизайну інструмента.

Варто відзначити, що значна кількість майстрів почала працювати над проблемою удосконалення інструментарію. Їхні спроби не завжди давали позитивні результати, проте саме у такий спосіб бандура почала викристалізовуватись у сольний концертно-віртуозний інструмент.

Бандура була двох видів: київська та харківська. Ці інструменти відрізнялись між собою способом гри на них. Харківську бандуру виконавець тримає вертикально до себе, притиснувши до грудей, і грає по всіх струнах обома руками. Київську бандуру виконавець розвертає ліворуч, ліва рука грає на басах, права рука грає тільки на приструнках.

Аналізуючи конструктивні зміни, що відбулися з бандурою, можна відзначити внесок першого з майстрів, який почав працювати над хроматизацією інструмента. Це майстер-винахідник з Чернігівщини – О. Корнієвський (1889–1988), який протягом своєї плідної діяльності виготовив близько двох сотень бандур. Інструменти О. Корнієвського виготовлялися з різних порід дерева, наприклад, верби, горіха, клена. Ці інструменти мали прекрасне звучання та винятковий дизайн. Як зазначає Н. Турко, «на голівці грифа часто можна було помітити барельєф Т. Шевченка, шийка була витончена, часто з цікавим різьбленням. На інструменті майстер розширив звукоряд, що спричинило появу великої кількості струн (14 басів і 38 приструнків). Корпус був вузький, і так як струни розташовувались досить близько одна до одної, це вплинуло на технічні характеристики

інструмента» [442, с. 205]. У майбутніх конструкціях інструмента майстри стали вирішувати цю проблему шляхом збільшення корпусу.

У 20–30 рр. ХХ століття майстри Г. Палієвець та В. Домонтович за пропозицією Г. Хоткевича та В. Кабачка виготовляли харківські бандури з елементами хроматизації для Полтавської капели бандуристів. Як роз'яснює Н. Турко, «на першому етапі вони робили вздовж кілків постійні поріжки під п'ятьма струнами в кожній октаві: музикант лівою рукою майже не видобував звуків, а лише в певний момент притискав відповідні струни до поріжків, а правою рукою видобував звук. Таким чином, певні звуки підвищувалися на півтон» [442, с. 206].

Згодом Г. Палієвець замінив нерухомі поріжки рухомими важелями. При повороті важеля звук струни підвищувався на півтон. Зразки цих бандур зберігаються в музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. У 1930-х рр. ці бандури користувалися попитом серед професійних бандуристів, зокрема в Державній капелі бандуристів України.

Разом з плідною працею майстрів з виготовлення інструментів відбуваються значні зміни в центрах, де виникають фабрики музичних інструментів чи майстерні. Так, Чернігівська фабрика музичних інструментів відкривається в 1933 р. і починає виготовляти бандури. Львівська фабрика музичних інструментів «Трембіта» починає свій розвиток в 1946 році і спочатку виготовляє гітари та мандоліни, а пізніше кобзи, домри, балалайки та бузуки. Мельнице-Подільська майстерня (Тернопільська область) розпочинає роботу в 1969 р. і базується на виготовленні старовинних українських народних інструментів.

Перед німецько-радянською війною на Чернігівській фабриці виготовлялось близько 1500 інструментів. Ця фабрика була єдиною, де серійно виготовлялись цимбали та бандури. Слід зауважити, що з-поміж провідних спеціалістів тут працювали музиканти, які здійснили значні успіхи у вдосконаленні бандури. Особливо активне виробництво бандур відбувається в 1950-х рр. Як доводить Л. Ларіонова, «Є свідчення, що ще напередодні

Великої Вітчизняної війни на фабриці виготовлялись бандури, небагато – 2–3 за зміну. Перші інструменти зробив М. Т. Єрченко, який приїхав з Києва. Він поклав початок першим промисловим бандурам. Для налагодження масового випуску бандур в 1952 р. на фабрику були запрошені відомі музиканти, спеціалісти: І. Гладилін, І. Скляр, В. Тузиченко, О. Незовибатько, які разом з чернігівськими майстрами О. Кілочичьким, М. Мартинчуком, Я. Сторчевим, О. Шуляковським розробили конструкцію бандури. Масовий випуск бандур київського та харківського зразків почався з 1952 р. – без механізму переключення тональностей, з 1954 р. – з механізмом» [289, с. 94–95].

У 1932 р. бандурист з Кубані К. Немченко-Куліковський в Харкові показав власну бандуру з елементами хроматизації та демпфером.

У цей же час питанням вдосконалення бандури київського зразка займається В. Тузиченко (1906–1975), який побудував кар'єру відомого фортепіанного майстра. Маючи великий фортепіанний досвід, він вирішив збільшити звукоряд бандури. Як зазначає Л. Черкаський, «так, в 1938 р. була створена бандура з фортепіанною клавіатурою на басах і повним хроматичним звукорядом приструнків. Це була прикра помилка: по-перше, тембр звуків, утворюваних щипком приструнків і ударом клавіш по басах, дисонував; по-друге, сама форма цього витвору є еkleктичною і стала прикладом того, як не слід експериментувати з народними інструментами» [484, с. 136]. Перед війною В. Тузиченко змайстрував сім'ю хроматичних бандур – пікколо, приму, альт, бас, контрабас. Проблему хроматизації він так і не зміг вирішити, але ідея використання сім'ї бандур була запроваджена в капелі бандуристів, а бандури – прими і альти – пізніше використовувались в оркестрах та ансамблях народних інструментів.

У післявоєнні роки творчі пошуки В. Тузиченка із вдосконалення бандури йшли поряд з працею відомого майстра народних інструментів І. Скляра (1906–1970). Проблему переключення тональностей було вирішено шляхом застосування багатоступінчатого ексцентричного валка, який також

виконував функцію підставки для струн. Проте з практичної точки зору поворот валка негативно вплинув на резонаторні властивості інструмента.

Пізніше валок змінили на інший механізм переключення тональностей. Його робота закладалася в тому, що поворотом одного важеля в певну позицію можна понизити або підвищити на півтона відповідний звук у всіх октавах. На поч. 50-х рр. ХХ ст. Державна капела бандуристів грала на таких бандурах, за розробкою В. Тузиченка. Проте на практиці цей механізм виявився важким і громіздким, із-за широкого грифу ліва рука постійно втомлювалася. А резонатор знаходився на нижній деці, від чого звук був глухий.

Бандура конструкції І. Скляра відіграла важливу роль у вдосконаленні бандури київського зразка. Ці уніфіковані бандури виготовляла Чернігівська фабрика музичних інструментів з 1954 р.

І. Скляр здійснив такі конструктивні зміни:

1) механізм переключення тональностей став удосконаленим та компактним;

2) як доводить Л. Черкаський, «він подвоїв приструнки бандури на третьому та сьомому ступенях мажорного строю звукоряду інструмента, що дало можливість на приструнках знизу грати в будь-якій тональності, а на приструнках зверху – в тональностях півтоном нижче. Завдяки ідеї подвоєння приструнків запрацював універсальний механізм переключення тональностей» [484, с. 138];

3) кріплення струн розміщувалось на нижньому дерев'яному торці корпусу;

4) за відомостями Л. Черкаського, «він розділив підструнник (підставку) на частини: окремо для басів, окремо для приструнків, що дало можливість зручно розташувати їх з урахуванням робочої позиції рук, а також більш точно розрахувати натяг струн над кожною частиною деки і, як наслідок, покращити акустику інструмента. Крім цього, він розподілив тиск на деку, ввівши так званий верхній підструнник для струн основного звукоряду і

нижній – для півтонів, і таким чином рельєфно виділив півтони, поліпшивши технічні можливості виконавства» [484, с. 139];

5) металеві підставки розташував біля верхнього шемстка;

6) як зазначає Л. Черкаський, «в останній конструкції І. Скляра басові струни, що розташовані на грифі, стали продовженням хроматичного звукоряду приструнків, а система перемикачів охоплює не лише приструнки, як було раніше, а й басы» [484, с. 139];

Діапазон бандури конструкції І. Скляра був 5,5 октав.

Слід відмітити, що всі конструктивні зміни в бандурі були запроваджені поступово. Це результат кропіткої праці протягом кількох десятиліть разом з провідними спеціалістами, музикантами, зокрема Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського та артистами Державної капели бандуристів України.

Бандура конструкції І. Скляра підвищила рівень виконавства професійних бандуристів. Зокрема, у виконавському плані дала змогу розширити репертуар численними концертними п'єсами.

Аналізуючи бандуру конструкції І. Скляра, Леонід Черкаський доводить: «І. Скляр створив досконалий концертний інструмент, на якому можна грати в усіх тональностях і виконувати твори з досить розгорнутим модуляційним планом. У цьому інструменті покращилось звучання, збільшилися діапазон і сила звуку, розширилися технічні можливості. Протягом другої половини ХХ століття бандура конструкції І. Скляра є основним інструментом у виконавській і педагогічній діяльності бандурного академічного мистецтва» [484, с. 139].

Отже, бандура І. Скляра – це високотехнічний професійний академічний концертний інструмент з багатим тембром і глибоким насиченим звуком.

Над удосконаленням бандури працюють і митці західного регіону. Перед війною тут були поширені бандури київського та харківського типів. Львівська фабрика музичних інструментів з 1949 р. почала випуск «дев'яти

експериментальних діатонічних бандур за кресленням бандуриста Олега Гасюка» [239, с. 121].

Над удосконаленням бандури працював професор Львівської консерваторії В. Герасименко. Перші інструменти він створює протягом 1950-1957 рр. У цих розробках він використав «конструктивні напрацювання київських бандур В. Тузиченка та галицьких майстрів К. Місевича, Ю. Сінгалевича, О. Гасюка» [239, с. 122].

1958 р. В. Герасименко створює перший власний інструмент з полегшеним корпусом шляхом виготовлення клепкової (сегментованої) нижньої частини. Також в цій бандурі був застосований компактний механізм переключення тональностей. Як відмічає Л. Павленко: «З 1960 р. на Львівській фабриці музичних інструментів «Трембіта» почали серійне виробництво дитячих бандур київського типу» [371, с. 35].

Відомі бандури «львів'янки» В. Герасименком були створені в 1964 р. Це були «хроматичні» бандури з механізмом переключення тональностей. Корпус був клепаний. Як зазначає Л. Павленко: «Перші «львів'янки» мали 64 струни (16 басів і 48 приструнків)» [371, с. 35]. З 1964 р. Львівська фабрика музичних інструментів почала випуск таких бандур, які стали найбільш популярними в західних областях. Ці бандури знайшли свою нішу в академічному виконавстві. Всі учні В. Герасименка грали на таких бандурах.

Проте є істотна ознака яка відрізняє бандури конструкції І. Скляра від бандури конструкції В. Герасименка. Перша бандура виконана з довбаного корпусу, а друга – набрана з окремих клепок, що дало змогу полегшити сам інструмент. Як відмічає Л. Черкаський, «Василь Герасименко сконструював власний, більш компактний і з меншою кількістю металу механізм для переключення тональностей. Важелі переключення сконцентровані віялом біля грифа» [484, с. 140].

Проводячи паралелі між двома інструментами, Л. Черкаський пояснює, «що сьогодні ті, хто надають перевагу бандурі В. Герасименка, відзначають, що вона легша, на ній зручніше грати і вона має витончений ніжний звук.

Прибічники бандури І. Скляра вважають, що бандури конструкції В. Герасименка не мають достатньо «тіла», «маси» – тому й поступаються насиченістю звучання» [484, с. 140].

Проте з практичної точки зору помітно, що обидва інструменти гарно себе зарекомендували на арені академічного професійного мистецтва. Виконавці на цих бандурах отримали престижні нагороди на всеукраїнських та міжнародних конкурсах та фестивалях.

Також В. Герасименко сконструював харківську бандуру з механізмом переключення тональностей, що допомогло цьому інструменту з народного бандурництва перейти в академічне виконавство.

Важливим досягненням академічного бандурництва на межі ХХ–ХХІ ст. стала київська бандура конструкції Р. Гриньківа. Варто зауважити, що він не вдосконалював бандури І. Скляра чи В. Герасименка. Р. Гриньків взявся за конструкцію київської бандури, на якій грав вже довгий час, і почав її підлаштовувати та покращувати під себе.

Він сконструював повністю новий довершений інструмент, який вирізнявся неперевершеним звучанням, широкою тембральною палітрою та багатими акустичними можливостями.

Основні конструктивні зміни, внесені Р. Гриньківом в бандуру:

- 1) впровадив власну опорну конструкцію, що спростило конструкцію інструмента;
- 2) вивільнив нижню деку від «глухої» зв'язки з грифом – зв'язкою, що покращило акустичні можливості бандури;
- 3) гармонійно виділив кожну окрему деталь, що ефективно позначилося на естетиці інструмента;
- 4) збільшив резонаторний отвір, що позначилося на звукоутворенні;
- 5) підняв струни над декою, що покращило характер звуку;
- 6) застосував трипільський коник для акустичної зв'язки верхньої і нижньої деки;

7) застосував рівномірний натяг струн завдяки правильно підлаштованим підставкам під струнами, що дало змогу легко виконувати прийоми гри на бандурі;

8) застосував демпфер, що урізноманітнює тембральний окрас інструмента;

9) під час гри бандура стоїть на спеціальній підставці;

10) вкорочено металеві кілки, щоб легко було перекидати ліву руку для гри на приструнках та прибрано зайві, на думку майстра, деталі (нижній шемсток, верхній шемсток);

11) вдосконалив механізм переключення тональностей, який не торкається дек і не заважає їм резонувати [484, с. 141–142];

Отже, бандура конструкції Р. Гриньківа – це довершений віртуозний інструмент ХХІ століття, який завдяки своїм конструктивним, акустичним, тембральним, звуковидобувним властивостям став сучасним концертним витвором.

Удосконалення конструкції бандури сприяло значному розширенню виконавського репертуару, який збагатився творами як традиційних композиторів (М. Дремлюга, А. Коломієць, К. Мясков, В. Кирейко, В. Зубицький), так і сучасних (А. Бобир, С. Баштан, А. Омельченко, О. Герасименко, Л. Федорова, В. Войт та інших). Значною окрасою репертуару бандуриста стали твори Р. Гриньківа («Пісня вітру», «Чарівна ріка», «Спів старої дзвіниці») та Г. Матвіїва («Блюз нічного причалу», «Хвилі, море, пісок...», «Тунель»). Це нова сучасна музика, яка пропонує переплетення традиційних стилів з елементами джазу, експресіонізму, імпресіонізму тощо. Ці автори додали бандурі нового звучання, відкрили новітні способи звуковидобування на бандурі, значно доповнили технічні можливості виконавця.

Відтак розвиток народної інструментальної музики призвів до виникнення на сучасному етапі академічного народного інструментального

мистецтва. Одним з надбань вітчизняної музичної культури ХХ століття стала професіоналізація народно-інструментального виконавства.

Розвиток академічного бандурного мистецтва припадає на другу половину ХХ століття. Активізацію цього процесу фіксує зростання мережі навчально-освітніх закладів, удосконалення інструментарію, розробка навчально-методичних посібників, розширення виконавського репертуару.

Бандурні класи були відкриті в усіх ланках навчальних закладів, починаючи від музичних шкіл і завершуючи музичними академіями та університетами. До числа перших викладачів київської консерваторії увійшли М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир, М. Геліс, Я. Пухальський.

Отже, київська та львівська бандурні школи – це фундамент академічного бандурного мистецтва, що сформувались в повоєнний період. Фундатором київської бандурної школи вважається С. Баштан, засновником львівської бандурної школи є В. Герасименко.

У роки незалежності України, сучасну харківську бандурну школу представляє – Л. Мандзюк, київську бандурну школу – Л. Федорова.

Над удосконаленням бандури працювало ряд відомих майстрів-винахідників та виконавців, такі як О. Корнієвський, Г. Палієвець, В. Домонтович, В. Тузиченко, І. Скляр, В. Герасименко, Р. Гриньків. Конструктивні зміни, які вносилися в бандуру мали на меті пропрацювати над акустичними, тембральними, звукоутворюючими можливостями, полегшити гру на бандурі, зробити легшим сам інструмент. Основну проблему яку вирішили майстри ХХ століття стало винайдення та удосконалення механізму переключення тональностей, що дало змогу виконувати твори різної складності.

Бандура конструкції І. Скляра київського типу характеризується насиченим звучанням, потужним звукоутворенням, широкими виконавськими можливостями. Бандура конструкції В. Герасименка так звана «львів'янка» вирізняється більш легким звучанням, багатими тембральними та акустичними можливостями. Бандура конструкції Р. Гриньківа стала

довершеним концертним віртуозним інструментом двадцять першого століття київського типу.

Отже, всі конструктивні зміни, що були внесені майстрами-винахідниками, перетворили бандуру в сольний концертно-віртуозний інструмент з широкими виконавськими та акустичними можливостями, якому не має аналогів в каталозі сучасних інструментів.

Соціокультурний вимір простежується в ролі бандурного мистецтва другої половини ХХ ст. З'являється більша кількість охочих опанувати гру на бандурі, відтак відкриваються класи на різних освітніх ланках. Це призвело до активізації композиторської творчості, яка полягала в створенні багатого бандурного репертуару для виконавців з різним рівнем підготовки. Інструмент стає більш поширеним і несе в собі атрибут української музичної культури. Бандура займає чільне місце в суспільстві як ідентифікатор нації України. Що стосується удосконалення інструмента протягом другої половини ХХ ст., то варто відмітити працю майстрів, хоч і не всі їхні спроби були успішними, але вони створили бандури, на яких грали всі виконавці.

3.2. Перспективи розвитку бандурного мистецтва в контексті вітчизняного та зарубіжного досвіду

Аналізуючи у власному дисертаційному дослідженні стан бандурного мистецтва, необхідно віднайти та вказати перспективи розвитку в контексті вітчизняного та зарубіжного досвіду. Від того, яким шляхом буде розвиватись це унікальне мистецтво, залежить становлення національної культури, імідж України на світовій музичній арені, морально-естетичне виховання молодого покоління і под. На сучасному етапі розвитку бандурне мистецтво є вагомим складовою яскраво сформованої самобутньої національної культури, розгалуженою ланкою освітньо-навчальних мистецьких закладів, великої кількості педагогів, новаторів, виконавців, бандурних колективів, розвинутого фестивально-конкурсного руху, цілого пласту зацікавленого молодого

покоління у навчанні гри на інструменті. Бандура – це той інструмент, який увібрав у себе усю унікальність української культури, зашифрував музичний код нації.

Варто зазначити, що питання перспективи розвитку бандурного мистецтва порушувалось у працях багатьох дослідників, таких як до таких можна віднести О. Беженар [139], О. Васюту [158], К. Вержановського [160], В. Дутчак [95; 200–201; 203; 206; 209; 211], Г. Карась [250], О. Касьянову [251], М. Марунчака [313], Н. Павлову [373] та ін.

Аналізуючи перспективи розвитку бандурного мистецтва в Україні, слід проаналізувати музично-естетичне виховання молоді шляхом музичного мистецтва, а саме – доступність музичного інструментарію для навчання дитячого покоління бандуристів, наявність достатнього педагогічного, учнівського складу та багатожанрового дитячого репертуару.

Особливою проблемою для навчання дітей бандурному мистецтву є недостатня кількість на балансі музичних шкіл інструментарію в належному стані. Майже всі дитячі бандури є фабричними та не віддавались майстрам на покращення загального стану, із струнами, які жодного разу не змінювались. Удосконаленням інструментарію займаються викладачі та батьки за власний рахунок. Поки немає державної підтримки для забезпечення музичних шкіл інструментарієм, який є національною гордістю. Наступною проблемою є недостатня кількість педагогічного, учнівського складу. Як описує ситуацію в Запорізькій області О. Беженар, «із 16-ти місцевих музичних шкіл клас бандури мають лише 7 шкіл – ДМШ №1, 2, 3, 7; ДМШ № 4, класичний ліцей при ЗДУ, «Січовий колегіум». В них навчається «величезна» кількість учнів – 90 дітей» [139, с. 125–126]. Тобто місто, яке нараховує мільйон жителів, нараховує всього 90 учнів-бандуристів. Підсумовуючи, О. Беженар наголошує, що «в області становище не краще. Існують класи в музичних школах Мелітополя, Токмака, Енергодара, Бердянська. Кількість учнів від 3 до 10. В інших районах, а їх 14, навіть гадки не мають, що таке бандура» [139, с. 126]. Тобто ми бачимо, що стан розвитку бандурного

мистецтва Запорізької області в початковій музичній освіті є задовільним. Однією з причин, що цьому сприяє непопулярність інструменту бандура серед учнівського покоління. Все більше учнів йдуть навчатися на гітару або фортепіано. Якщо до прикладу взяти Одесу, «то із 16 існуючих ДМШ і ДШШ клас бандури працює в 11 школах, а у області клас бандури залишився лише у 3 школах» [251, с. 150]. Досить краща ситуація із кількістю учнів в Києві та області. Школи набирають повні класи вихованців. Варто зазначити, що цьому сприяють ознайомлення батьків та дітей на багатожанрових мистецьких заходах із бандурним мистецтвом, проведення музичних концертів в загальноосвітніх школах. У великих містах не виникає проблеми наповнити класи учнями, проте залишається проблемна ситуація із забезпеченням інструментарієм в гарному стані.

Важливим компонентом процвітання бандурного мистецтва є ансамблева форма виконавства та залучення учнівської молоді у достатній кількості до капел та ансамблів бандуристів. Така форма виконавства пропагує українську народну пісню через історично-виважений та національно-патріотичний репертуар, підтримує та передає традиції, вчить учасників колективу співпрацювати, удосконалювати слухацькі та виконавські навички. Прикладом може служити ансамбль бандуристів «Соколики» Чернігівської дитячої музичної школи №1 ім. С. Вільконського. Учасниками цього колективу є лише хлопці. Як доводить відомий дослідник О. Васюта: «В історичному сенсі, «Соколики» стали першим прикладом гуртового кобзарювання хлопчиків Чернігівщини на межі ХХ–ХХІ століть. До того ж, діяльність ансамблю засвідчує проходження юнаками різних етапів мистецького становлення – від перших кроків ознайомлення з музичним інструментом бандурою до поступового оволодіння більш складними формами бандурного виконавства. При цьому в колективі підтримується максимальне прагнення до виявлення індивідуальних особливостей юних бандуристів через сольне виконавство та малі ансамблеві форми – дуети, тріо тощо...» [158, с. 131]. Важливо, що початок ХХІ ст. ознаменувався

збільшенням зацікавленості до навчання гри на бандурі у хлопців. Відтак спостерігаємо зростання тенденції чоловічого виконавства на інструменті.

Завдяки конструктивним змінам, які були внесені в другій половині ХХ – на початку ХХІ століть бандура перейшла на новий рівень виконавської майстерності. До виконавства на інструменті залучається велика кількість різножанрових сучасних творів, перекладень зразків класичної музики, джазових композицій. Твори таких зарубіжних авторів, як Леграна, Еванса, Гершвіна, П'яцолли по-новому розкрили виконавство на інструменті та допомогли залучити нових слухачів.

Бандура залучається до співпраці з симфонічними оркестрами, рок-групами («Тінь сонця», «RockBandurist», «KoloYolo»), джазовими фольк-групами («Troye Zillia», «Crossed Parallels», «Yellow Blue Bus» – південно-австралійський гурт), колективами популярних естрадних вітчизняних виконавців (ОНУКА). Сучасним трендом залишається поєднання в дуеті бандури та баяна. Яскравим зразком такого виконання є колектив В&В Project. У репертуарі цих музикантів рок, поп, джаз, саундтреки, дабстеп і навіть клубна музика. Отже, український народний інструмент входить до плеяди світових музичних інструментів.

Для визначення перспектив розвитку бандурного мистецтва за кордоном слід розкрити мистецтво діаспори, що представлене в сольній та ансамблевій формі виконавства. Вагомим внеском у світову музичну культуру є активна діяльність капел, ансамблів бандуристів та солістів.

Важливим осередком бандурної освіти за кордоном є відкриття шкіл кобзарського мистецтва. Так, у Нью-Йорку 1972 р. заснована школа з ініціативи М. Досінчука-Чорного та С. Кіндзерявого-Пастухіва. Як зазначає В. Дутчак, «керівники, викладачі й учні якої впродовж наступних десятиліть зумовили професійний ріст бандурного мистецтва на американському континенті» [203, с. 91]. Австралійський континент також не залишається поза увагою бандурного мистецтва. У 1974 р. П. Деряжний разом з колегою відкривають у Сіднеї «Школу юних бандуристів», яка поєдналася з

Українською центральною школою. Пізніше школу очолив В. Мішалов. У 1978 р. школу гри на бандурі в Мельбурні організував І. Якубович. Всі ці мистецькі осередки мали на меті познайомити місцеве населення з унікальною та самобутньою українською культурою, розкрити значимість українського музичного інструменту та підтримувати національний патріотизм завдяки обраному репертуару.

Бандурне виконавство української діаспори яскраво представлене на мистецькій платформі США та охоплює яскравий період 90-х – поч. XXI ст. Від 1989 р. проживає в м. Сакраменто (Каліфорнія) О. Герасименко-Олійник (1958 р. н.). Як вказує В. Дутчак, «разом з чоловіком, відомим композитором, автором багатьох високопрофесійних творів для бандури, Ю. Олійником вона очолює Товариство збереження української спадщини Північної Каліфорнії» [209]. В. Дутчак роз'яснює, що «в 1994 р. О. Герасименко-Олійник створила й очолила ансамбль бандуристів при школі українознавства в м. Сакраменто. З її ініціативи здійснився запис та випуск компакт-дисків «Три концерти Ю. Олійника для бандури та симфонічного оркестру» (1999), «На Різдво Христове» (Ольга, Оксана Герасименко та інструментальний ансамбль, 1999)» [203, с. 92]. Вона постійно популяризує бандурне мистецтво організацією власних гастрольних турів. За почесні заслуги в пропагуванні української культури їй присвоєне звання заслуженої артистки України (1999). О. Герасименко-Олійник також активно працювала над аранжуванням та упорядкуванням збірок музичних композицій для бандури.

Активним популяризатором бандурного мистецтва на території США є О. Стахів (1956 р. н.), який досить часто проживає в Клівленді та Огайо. В. Дутчак описує цього виконавця так: «він є переможцем I премії, а пізніше і арт-директором чемпіонату виконавського мистецтва в Голівуді (Каліфорнія, США), постійно співпрацює з українськими митцями – учасниками конкурс-фестивалю. Як соліст і художній керівник фольк-театру видав ряд компакт-дисків («Колядує вся родина», «Пісні УПА», «Очі волошкові», «Пам'яті Володимира Івасюка», «А вже весна воскресла»). У 2007 році створив оркестр

сучасної народної музики. В репертуарі оркестру концертні програми «Різдво у Львові», «Дух України», сучасна інструментальна інтерпретація українських колядок та народної музики» [203, с. 92].

Яскравим популяризатором бандурного мистецтва на території США є музикант-експериментатор В. Лисенко (1989 р. н.). Він є виконавцем на електробандурі. Описуючи свій модернізований інструмент, В. Лисенко наголошує: «Моя бандура вмикається не просто у розетку, вона має спеціальні датчики, сенсори, які знімають коливання звуку зі струни там, де верхня дека. Звук передається на японський процесор, що в свою чергу підсилює звук і додає найрізноманітніших звукових обертонів та ефектів. І вже далі звук надходить на звукорежисерський пульт. Із таким інструментом можна поєднати голос співака, різні музичні інструменти, ударні при виконанні рок-, поп, техно-, диско-композицій» [107]. Слухацьку публіку дивує виконанням шедеврів українських музичних композицій, класики, сучасної авторської музики, світових хітів. У Вашингтоні в 2017 р. він відкрив авторську школу сучасної бандури В. Лисенка, де залучає до навчання всіх охочих як з української діаспори, так і американців.

Цікавим прикладом музикування є організація гри на бандурі в літніх шкільних таборах. У 2020 р. під час пандемії коронавірусу було організовано віртуальний табір «Vandura Hangouts» («Бандурні тусовки»), який тривав з 13 липня по 7 серпня. Організаторами були керівники та викладачі чотирьох таборів гри на бандурі у Північній Америці. Під час роботи табору проводились лекції бандури та співу, спільні вправи, віртуальні ватри та багато іншого [115].

Популярність такого виду музикування підтверджує статистика учасників. Як засвідчує автор статті Т. Турула: «Записалося понад 50 осіб віком від 8 до 72 років. Учасники були з Канади: Альберта, Саскачеван, Онтаріо і Ньюфавндленд; з США: Флорида, Ілиной, Мишиген, Огайо, Нью-Йорк, Конектикат, Вайомінг, Нью-Джерзі й Пуерто Ріко» [115].

За здібностями бандуристів було поділено на п'ять груп. У кожній групі був свій головний провідник та додаткові інструктори-помічники. Кожній групі надалась своя пісня для вивчення, та дві пісні, які повинні були вивчити всі разом. Це двомовне «This Land is Your Land» і «Запорізький марш».

Учасники отримали вагомі знання від особистих лекцій, спільних вправ-репетицій, гри в ансамблі та інших форм активності. Цікаві лекції провели Ю. Китастих, А. Бірко, М. Дейчаківський, М. Фаріон, М. Махлай, І. Китаста-Кузьма, М. Круть, Т. Яницький.

Як згадує одна з учасниць літнього табору: «Було приємно грати на власній бандурі і спілкуватися з бандуристами з різних кутків світу» [115].

Організаторами табору були М. Дейчаківський, І. Китаста-Кузьма, А. Кузьма, М. Мурський, О. Петлюра, О. Родак та О. Зелінська-Шевчук.

Таким чином, останні роки активізувалася колаборація бандуристів України та США, яка проявилася в інформаційній та творчій співпраці, гастрольних турах, а також спільних проектах навчання зацікавленої молоді гри на бандурі в літніх таборах.

У Канаді також активно представлене бандурне мистецтво. В цьому регіоні яскравою фігурою є А. Горняткевич (1937 р. н.). Видатний бандурист, мовознавець, професор-філолог, редактор та дослідник кобзарства.

У власних спогадах А. Горняткевич розповідає, як захопився бандурою: «Усі мої ровесники вчилися грати або на скрипці, або на фортепіано, тільки я один на національному інструменті бандурі. Але це одне не могло бути вирішальним чинником, ясно, що бандура просто була тим інструментом, який на мене чекав і в якому я найшов свій голос. Моя мати дуже мудро сказала мені, що не йде про те, щоб я став якимсь визначним бандуристом – в діяспорних обставинах тоді це було майже немислиме – але щоб бандурою я міг би розряти собі душу» [52, с. 2].

Як свідчить бандурист, він завжди прислуховувався до повчань свого вчителя-«панотця» В. Юркевича: «Ти мусиш бандуру передати дальше», тому,

«коли б не траплялася нагода вчити когось гри на бандурі, вважав своїм обов'язком не відмовити і передавати бандуру далі» [52, с. 2].

У репертуарі А. Горняткевича винятково традиційний кобзарський репертуар – народні пісні, інструментальні твори, тобто доробок піднесено-патріотичного забарвлення.

А. Горняткевич активно вивчав доробок свого вчителя З. Штокалка, і долучився до реалізації трьох видавничих проектів, які презентували методичну та навчально-виконавську діяльність педагога. Як описує В. Дутчак, «так, відредагував та видав авторський рукопис «Кобзарського підручника» З. Штокалка в перекладі англійською для бандуристів молодших поколінь у Північній Америці (1989), пізніше його україномовний варіант в Україні (1992), а також редагував та видав збірник музичних творів «Кобза» З. Штокалка (1997)» [210, с. 111].

А. Горняткевич неодноразово організовував навчальні лекції перед студентами та для всіх охочих вивчити гру на бандурі. Як викладач, брав участь у таборах з вивчення українського народного інструменту.

Як засвідчує В. Дутчак, «серед учнів А. Горняткевича було чимало представників різних національностей, зокрема, японець Чарлі Сукума, який став відомим виконавцем на бандурі» [210, с. 115].

Нині бандурист і науковець продовжує науково-просвітницьку діяльність в Едмонтоні, є хористом церковного колективу, навчає гри на бандурі, бере активну участь у політичному і науковому житті України.

Яскравим популяризатором бандури в цьому регіоні є В. Мішалов (1960 р. н.). Він – концертує бандурист, автор композицій та інструментальних творів для бандури, активно веде педагогічну діяльність та вивчає гру і репертуар на народній діатонічній бандурі. У 1991 р. заснував Канадську капелу бандуристів. Колектив веде активну концертну діяльність в Північній Америці. Випустив 2 компакт-диски, один з них у співпраці з оперним співаком П. Гунькою з Англії. Великою заслугою цього колективу є те, що учасники грають на бандурах харківського типу (майстер Василь Вецал,

Канада). В. Мішалов досліджував історію харківської бандури та дійшов висновку: «Замовчування здобутків Харківської школи гри на бандурі призвело до того, що переважна більшість бандуристів тут, в Україні, за винятком окремих ентузіастів, нічого не знали не лише про особливості й очевидні переваги харківського способу гри, але й про саме його існування»². Як зазначає Н. Костюк, «Віктор Мішалов на сьогодні є віртуоз бандурист, композитор, диригент, дослідник органолог-інструментознавець, доктор мистецтвознавства, і він впевнено стверджує, що народна діатонічна бандура по праву сьогодні відроджується. Вона повинна самобутньо існувати і жити серед українців та всіляко вдосконалюватися в способі відтворення на ній народної музики» [277, с. 223].

Бандурне мистецтво на високому рівні в США та Канаді представляє Ю. Китасти (1958 р. н.). Він відійшов від традиційного образу музиканта та проявив себе у різних іпостасях. Ю. Китасти – композитор, співак, диригент, кобзар, бандурист та сопілкар. Він є активним учасником різноманітних джазових, авангардних та вордмьюзик-проектів, любить пограти з малійськими корістами та бароковими лютністами, активно імпровізує, бавлячись з ладами, ритмами та фактурами, бере участь у театральних перформансах [106]. Він є музичним керівником школи кобзарського мистецтва в Нью-Йорку (з 1980 р.), ансамблів «Гомін степів», «New York Vandura Ensemble» та експериментального ансамблю «Experimental Vandura Trio» (разом з Ю. Фединським та М. Андрець). Варто зауважити, що Ю. Китасти був викладачем кобзарського курсу в Ратгерському університеті й керував численними кобзарськими курсами у США, Канаді та Австралії [444, с. 409]. Цікавою роботою Ю. Китастого є запис бандурних композицій до фільму «Поводир» (2013). Таким чином, бандурист активно популяризує бандурне мистецтво за кордоном, пропагує українську музичну

² Матеріали польових досліджень Н. Костюк впродовж 2014–2021 рр. з респондентом В. Ю. Мішаловим (австралієць українського походження, що проживає в пригороді Онтаріо).

культуру, вчить публіку експериментальній бандурній музиці та створює гідний рівень ідентичності українського народного інструмента.

Австралійський континент також створює перспективи для розвитку бандурного мистецтва. Тут своєю діяльністю відзначається П. Деряжний (1946 р. н.), який є бандуристом, композитором, диригентом та громадським діячем. Описуючи багатогранну працю цього бандуриста, В. Дутчак зазначає: «П. Деряжний очолював ансамбль бандуристів ім. Г. Хоткевича (від 1972 р.), був диригентом хору «Боян» (1982–1986 рр.), жіночого хору «Суцвіття» (від 1986 р.), ансамблю ім. В. Івасюка (1984 р.); здійснив музичне оформлення «Думи про С. Петлюру» на сл. І. Кучугури-Кучеренка та ліричних пісень на слова українських поетів Австралії й Канади; аранжував народні пісні для мішаного хору з інструментальним супроводом. Деряжний утверджував т. зв. «полтавську» техніку гри на бандурі (близьку до харківської), випустив платівку «Кобза і пісня» [211, с. 122]. Як композитор, створив численні обробки й аранжування для бандури: популярні українські народні пісні під супровід харківської бандури, обробки пісень на вірші Т. Шевченка, обробки творів В. Івасюка. Нині П. Деряжний активно концертує в Австралії і Новій Зеландії разом зі своєю дружиною Нелею.

У Мельбурні кобзарське мистецтво започаткував Д. Носяра. Завдяки ініціативі І. Якубовича, гру на бандурі започатковано в місцевій консерваторії як предмет за вибором.

На сучасному етапі бандурне мистецтво в Австралії також популяризує Л. Ковальчук – випускниця Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського (клас С. Баштана). Вона виступає в сольному виконавстві, викладає уроки гри на бандурі та вчить вокальному мистецтву.

Отже, бандурне мистецтво в Австралії в кінці ХХ – поч. ХХІ ст. розвивається завдяки праці окремих ентузіастів, які своєю роботою залучають слухачів до унікальної української музичної культури, виняткового та добірного репертуару та пропагують український народний інструмент.

Важливим є виступи вітчизняних солістів-бандуристів за кордоном. До таких виконавців належать: Ю. Фединський (Франція, Польща, Німеччина, Іспанія, Португалія, Бельгія, Люксембург, Нідерланди, Швейцарія, Італія, Словаччина, Угорщина та Чехія), Д. Губ'як (Польща, Литва, Румунія, Франція, Німеччина, Великобританія, Сполучені Штати Америки, о. Тайвань), Г. Матвіїв (Німеччина, Франція, Данія, Словачія, Словенія, Швейцарія, Румунія, Угорщина, Швеція, Чехія, Польща, Білорусія, Об'єднані Арабські Емірати, Канада), Я. Джусь (Китай, США, Канада, Німеччина, Узбекистан).

Праця відомих бандуристів за кордоном значно підвищує перспективи розвитку бандурного мистецтва, проте слід залучати спеціалістів на державному рівні, які могли б організовувати підбір бандуристів для участі в різноманітних міжнародних мистецьких проєктах. Також велика частина іноземного населення незнайома з українським народним інструментом, тому необхідно робити майстер-класи, відкриті уроки, семінари на святкуванні днів української культури та різних урочистостей. Безперечно, є важливою державна підтримка в організації обмінів міжнародним досвідом. Адже чим більше спеціалістів будуть знайомитися з українською культурою, тим більшою буде зацікавленість іноземців музичним інструментарієм та українською музичною культурою загалом.

Відтак, щоб покращити перспективи розвитку бандурного мистецтва в Україні необхідно:

- 1) державна підтримка з надання можливості безкоштовного навчання гри на бандурі, на прикладі таких регіонів, як Рівненщина та Тернопільщина;
- 2) виділення державних коштів на закупівлю музичних інструментів;
- 3) проведення в загальноосвітніх школах заходів з ознайомлення із особливостями національної культури та народного інструментарію;
- 4) залучення виконавців-бандуристів до різноманітних заходів місцевого та державного рівнів;
- 5) практика проведення вузькопрофільних бандурних конкурсів та фестивалів із залученням спонсорської підтримки;

б) популяризація бандурного мистецтва серед учнівської молоді, проведення різноманітних розважальних заходів, висвітлення в ЗМІ, виступи вихованців музичних шкіл в закладах шкіл, ліцеїв, гімназій тощо;

7) популяризація ансамблевого бандурного виконавства шляхом створення професійних та аматорських бандурних колективів.

Отже, щоб покращити перспективи розвитку бандурного мистецтва за кордоном необхідно:

1) залучати українських бандуристів до міжнародних мистецьких проєктів, святкувань днів української культури тощо;

2) створювати програми обміну музикантами, де українські бандуристи могли б пропагувати власне мистецтво за кордоном, а іноземні виконавці виступати в Україні;

3) відкривати школи кобзарського та бандурного мистецтва;

4) давати відкриті заняття гри на бандурі, майстер-класи студентам, школярам;

5) організовувати щорічні тури бандурних виконавців у різних країнах світу.

Отже, перспективи розвитку бандурного мистецтва насамперед залежать від державної підтримки у наданні безкоштовної освіти з фаху «бандура», у залученні українських виконавців для популяризації бандурного мистецтва за кордоном та в Україні, у організації майстер-класів, семінарів, шкільних таборів, де можна ближче познайомитися з українським народним інструментом та способом гри на ньому. Слід відзначити, що в Україні в достатній кількості є ціла плеяда видатних бандуристів, які на гідному рівні можуть представити світовій спільноті бандуру та пропагувати українську культуру в маси.

3.3. Роль бандурного мистецтва в представництві фестивально-конкурсного руху України та за кордоном

Доба незалежності України та міждержавних зв'язків надала великі можливості для виведення бандурного мистецтва на світову музичну арену. Кінець ХХ – початок ХХІ століть ознаменувався збільшенням значної кількості проведення конкурсів та фестивалів – міжнародних, всеукраїнських, галузевих, регіональних, місцевих, які популяризують бандурне мистецтво як в сольній, так і в колективній формі виконавства та посідають гідне місце в концертному житті країни. Ці мистецькі події мають на меті відродити, зберегти та розвинути національні культури та традиції. Фестивально-конкурсна атмосфера допомагає встановити творчі контакти та обмінятися наявним досвідом. Великого значення надають створенню умов для дитячої та юнацької творчості.

Дослідженням бандурного мистецтва в фестивально-конкурсному русі України та за кордоном займалися такі науковці: П. Дрозда [198], М. Євгенєва [214], Т. Зінська [244], Д. Зубенко [245], Я. Ігнатєва [248], Т. Косінська та В. Калабська [276], Ю. Москівчова [343], А. Пискач [378] та ін.

У час здобуття Україною незалежності були створені нові умови для української культури. Це вимагало пошуку інноваційних ефективних способів презентації музичних зразків. Як альтернатива концертній діяльності, дедалі більшої популярності набувають музичні фестивалі та конкурси. Відтак фестиваль стає «фактором залучення міста як повноцінного культурного об'єкта до світового культурного простору, а сам фестиваль набуває значення обов'язкового атрибуту культурного центру» [66, с. 3]. А музично-виконавський конкурс – є «конкурентна форма концертного виступу музикантів за попередньо обумовленими умовами, що є чинником розвитку професійного музичного виконавства та своєрідним засобом пропаганди академічного музичного мистецтва в соціокультурному просторі» [244, с. 69].

Будь-яке фестивально-конкурсне змагання є складовою мистецької панорами країни і становить її культурну ідентичність. Фестивально-

конкурсний рух як частина мистецької панорами, має за мету вирішення значної частини соціокультурних завдань, а саме – виконання оригінальних музичних композицій в Україні та за кордоном; розвиток традиції знайомства з унікальною національною музичною культурою та її поширення; налагодження творчої співпраці між учасниками з різних країн; важливість підтримки регіональної культури як важливої складової національної культури та історії.

Актуальність питання полягає в тому, що фестивально-конкурсний рух сприяє інтеграції бандурного мистецтва України до світового музичного простору; підтверджує конкурентоспроможність сучасної музично-виконавської бандурної школи серед кращих виконавських шкіл світу; популяризує українську музичну культуру та підтримує престиж країни. Проте, незважаючи на позитивну сторону інтеграції, є негативний аспект, який полягає в тому, що через несприятливі економічні умови талановита молодь від'їжджає за межі країни.

У ХХ столітті музичні конкурси стали основною платформою для виявлення талановитих бандуристів-виконавців. Як зазначає П. Дрозда: «Хронологічно першими конкурсно-фестивальними акціями за участю народно-виконавських колективів були огляди самодіяльності, яка в перші повоєнні десятиліття скеровувалась на зближення аматорського та автентичного виконавства з професійним академічним музикуванням» [198, с. 68].

У 1939 р. в Києві та Москві був проведений Перший Всесоюзний огляд виконавців на народних інструментах, де організатором виступив Всесоюзний комітет у справах мистецтв при РНК СРСР «з метою широкої популяризації майстерності виконання на народних інструментах і виявлення талановитих музикантів» [356]. Як зазначає П. Дрозда, «цього ж року при ІФ АН УРСР відбулась перша республіканська нарада кобзарів і лірників, в якій взяло участь 37 виконавців, вчені-фольклористи, письменники та композитори» [198, с. 69].

Важливим досягненням для подальшого розвитку самодіяльного бандурного мистецтва стало проведення цілої низки конкурсів та фестивалів, які сприяли регіональному поширенню бандурного мистецтва та допомагали йому ефективно функціонувати. Час академічного становлення бандурного мистецтва (друга пол. XX ст.) розкрив творчі постаті багатьох талановитих виконавців та колективів. Варто зазначити, що в цей період була активно розвинута діяльність ансамблів бандуристів та музикантів-інструменталістів, що сприяло формуванню виконавської бандурної школи. Як зазначає Є. Михальова, «конкурсні змагання продемонстрували не тільки досягнення бандурного мистецтва в Україні (у сольному й ансамблевому різновидах), а й перехід до нового етапу його розвитку» [322].

Детальний аналіз ролі бандурного мистецтва в фестивально-конкурсному русі в Україні та за кордоном дозволить проаналізувати сучасний стан бандурного мистецтва, виділити його позитивні та негативні аспекти, розкрити подальші перспективи його розвитку.

Фестивалі та конкурси за масштабом і географією поділяють на міжнародні, всеукраїнські, галузеві, регіональні та місцеві. За віковими градаціями розрізняють дитячі, юнацькі, для студентів навчальних закладів III–IV рівнів акредитації та для дорослих професійних виконавців.

Вагому частку фестивально-конкурсного руху складають мистецькі акції для дітей та юнацтва. З-поміж дитячих та юнацьких бандурних конкурсів варто назвати такі: **Міжнародний конкурс-фестиваль дитячо-юнацької творчості «Наша земля – Україна»** (вісім разів проводився в «Артеку»), **Всеукраїнський дитячий конкурс хлопчиків-бандуристів «Кобзарська юнь»** (м. Чернігів), **Всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва імені Володимира Перепелюка «Струни вічності»**, **Відкритий регіональний конкурс бандуристів ім. Володимира Кабачка серед учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів** (м. Полтава, 2011 р.), **Міжшкільний конкурс української музики юних виконавців на народних інструментах «Народні візерунки»** (м. Люботин, 2022 р.) та інші.

Початок ХХІ ст. ознаменувався проведенням численної кількості різноманітних мистецьких дитячо-юнацьких акцій. У 2003 р. в Луцьку започаткували **I Всеукраїнський дитячий огляд-конкурс «Волинський кобзарик»**, який проходить під керівництвом Національної спілки кобзарів України. Так, в Луцьку були проведені II, III, IV, V, VI, VII та VIII конкурс «Волинський кобзарик» (2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2016 рр.). Музичні змагання продемонстрували кількісне збільшення учасників з кожним наступним конкурсом та покращення рівня виконавської майстерності. Як засвідчують Т. Косінська та В. Колабська: «мета проведення такого конкурсного змагання – популяризація бандури в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах, залучення до навчання більшої кількості дітей» [276, с. 36].

Фестивально-конкурсний рух дитячого та юнацького бандурного мистецтва демонструє не лише яскраву сторінку творчого життя учасників, але ще й профорієнтаційну роботу викладачів-бандуристів початкового спеціалізованого музичного навчального закладу (ПСМНЗ).

На зламі ХХ–ХХІ століть Харків став важливим мистецько-просвітницьким центром пропаганди народно-інструментального виконавства та вагомим осередком у культурному житті країни. Серед музичних заходів, започаткованих у цей період, варто відзначити такі: **Міжнародний музичний фестиваль-конкурс «Харківські асамблеї»** (1991), **Відкритий фестиваль польської та української музики імені Кароля Шимановського** (1996), **Відкритий фестиваль-конкурс дитячої творчості «Харків – місто добрих надій»** (2003) та ін.

Дослідження концертно-конкурсних оголошень, програм і буклетів, демонструє процес активізації фестивально-конкурсного руху останніми десятиліттями та популяризацію бандурного мистецтва в Україні та світі. Вітчизняна мистецька мережа включає в себе міжнародні конкурси, де беруть участь як солісти-інструменталісти, солісти-вокалісти, так і професійні колективи виконавців на народних інструментах. З-поміж н: **Міжнародний**

конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича (започаткований 1997 р. на базі Харківського інституту мистецтв), **Міжнародний конкурс бандуристів ім. Гната Хоткевича** (м. Харків, 1993), **Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта»** (м. Харків, 2014), **Міжнародний фестиваль народно-інструментального мистецтва «Південна Пальміра»** (м. Одеса, 1999), **Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах** (м. Хмельницький, 1995) та ін.

Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича є визначною мистецькою подією міжнародного рівня, яку представляє численна кількість учасників з високим виконавським рівнем підготовки та професійне журі. Всього було проведено п'ять разів (1998, 2001, 2004, 2007, 2010 рр.). До цього конкурсу допускаються виконавці на таких інструментах, як бандура (інструментальне та вокально-інструментальне виконавство), старосвітська бандура або ліра, цимбали, сопілка, домра (ладкова кобза). Також можуть брати участь й ансамблі у складі до 6 осіб. До складу журі у різні роки входили такі високодосвідчені бандуристи, як С. Баштан, В. Герасименко, В. Гуцал, В. Мішалов, Л. Посікіра та інші. Цей конкурс показує національну та культурну цінність бандурного мистецтва, стимулює виконавців та популяризує бандуру на міжнародній арені. На думку М. Онацького, «Харків має в питаннях організації концертно-конкурсного руху ґрунтовну базу й міцні традиції, а також відзначається суттєвими культурно-історичними перевагами, сформованими завдяки лідерським якостям міста в культурно-мистецькому житті Східного регіону України, детермінованими високою концентрацією музичних закладів з відповідним якісним складом музикантів, артистів, виконавців» [368, с. 147].

У 1993 році міністр культури України І. Дзюба спільно з меценатом започаткували **Міжнародний конкурс бандуристів ім. Гната Хоткевича** (м. Київ). Цей проект розвивається і до нині.

Цей конкурс став визначною подією в становленні професійного бандурного мистецтва України. Показником унікальності є його проведення на державному рівні. Конкурс демонструє високий професіоналізм, відкриває нові імена виконавців, сприяє розвиткові концертної діяльності, популяризує музику українських композиторів, сприяє інтеграції бандурного мистецтва у світовий простір.

Вагомий внесок у фестивально-конкурсний рух України вносить **Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта»**. Цей конкурс виступає важливим чинником пропаганди народно-інструментального мистецтва серед молодого покоління, підтримкою духовного показника суспільства, значним стимулом просування української культури в світі. До конкурсу допускаються виконавці на таких музичних інструментах: акордеон, баян, бандура, балалайка, домра, гітара, канкнес, каннель, кокле, сопілка, birbyne та цимбали, що сприяє охопленню широкого кола музичних номінацій. Також можуть брати участь інструментальні та вокально-інструментальні ансамблі, оркестри та капели бандуристів. Важливо, що до участі у конкурсі запрошуються виконавці з навчальних закладів усіх рівнів акредитації.

Як відзначає Я. Данилюк у своєму багатоаспектному дослідженні цієї мистецької акції, «проведення Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (Харків) є важливим конкурсним майданчиком для пропаганди народно-інструментального виконавства серед молоді» [193, с. 176]. Як зазначено у положенні конкурсу, метою та завданнями є – «збереження, розвиток і пропаганда кращих традицій української та зарубіжної виконавських і музично-педагогічних шкіл гри на народних інструментах; розширення та зміцнення культурних і дружніх зв'язків між музикантами різних країн світу; виявлення та підтримка талановитих музикантів; підвищення рівня професійної майстерності виконавців, педагогів, концертмейстерів; створення умов для обміну педагогічним і виконавським досвідом, знайомства з різними методиками

викладання гри на народних інструментах» [110]. Слід відзначити, що до складу журі в різні роки входили провідні спеціалісти, музикознавці, викладачі, виконавці з України, Білорусі, Італії, Литви, Молдови, Польщі, Сербії, Франції [193, с. 180].

Я. Данилюк надає таку характеристику конкурсу: «кожного року в межах конкурсної програми відбуваються творчі зустрічі, майстер-класи, концерти за участю лауреатів конкурсу, членів журі, відомих виконавців, діячів культури і мистецтв, що сприяє пропаганді народно-інструментального мистецтва в Україні, ближньому й далекому зарубіжжі» [193, с. 180]. Також дослідниця відзначає вплив конкурсу на мистецтво загалом: «Відзначимо й суттєвий вплив конкурсу на розвиток народно-інструментального мистецтва в межах регіону, пожвавлення культурно-мистецького життя в Харкові, пропаганду народного виконавства серед широких кіл громадськості, митців, освітян завдяки цікавим і різноманітним заходам, проведення яких передбачає формат конкурсу» [193, с. 180].

Серед великої чисельності всеукраїнських конкурсів та форумів слід відокремити такі: **Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних музичних інструментах «Провесінь»** (м. Кропивницький, 1996), **Всеукраїнський фестиваль «Дзвени, бандуро!»** (м. Дніпро, 1996), **Всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі ім. Г. Хоткевича** (м. Харків, 2003), **Фестиваль сучасної бандури «Lviv Bandur Fest»** (м. Львів, 2017), **Форум виконавців на народних інструментах у рамках Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж»** (м. Дніпро, 2014), **Фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах імені Г. Манілова** (м. Миколаїв, 2015), **Київ-етно-мюзік-фест «Віртуози Фолку»** (м. Київ, 2017), **Всеукраїнський фестиваль-конкурс бандурного мистецтва «Кобзарському роду нема переводу»** (м. Кам'янець-Подільський, 2018), **Всесвітній форум мистецтв українського козацтва** (м. Київ).

Цікавою сторінкою фестивально-конкурсного руху бандурного мистецтва є щорічне проведення **Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних музичних інструментах «Провесінь»** (м. Кропивницький, 1996). За час свого існування ця мистецька акція показала високий рівень підготовки виконавців на народних інструментах. Особливого визнання конкурс заслуговує завдяки високопрофесійним членам журі, до складу якого входять провідні музикознавці, солісти, педагоги України. Фестиваль-конкурс має за мету популяризацію національної школи виконавства на народних інструментах, підвищення рівня підготовки творчої молоді, покращення методики викладання спеціальних дисциплін, поширення найкращого педагогічного досвіду.

Особливістю **Всеукраїнського фестивалю «Дзвени, бандуро!»** є те, що в ньому беруть участь виключно ансамблі бандуристів. За час свого існування взяли участь 100 колективів з 15 областей України [116]. Про фестиваль вдало висловився у 1998 р. М. Чорний-Досінчук: «Настав зоряний час, нарешті, і для бандури – цього ушанованого музичного інструменту українського народу. Треба низько вклонитися нашим організаторам – започатківцям фестивалю "Дзвени, бандуро!", які доклали максимум зусиль і таланту, щоб піднести кобзарське виконавство на новий рівень, завоювати йому любов і популярність не лише в Україні, а й далеко за її межами» [116].

До складу фестивально-конкурсного руху України входить **Всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі ім. Г. Хоткевича**. Всього було проведено 11 разів, останній – у 2023 році в дистанційному форматі. Конкурс показує виконавську майстерність бандуристів-інструменталістів та бандуристів-вокалістів. Ця мистецька подія продемонструвала розвиток сучасних виконавських технологій гри на бандурі, удосконалення академічної майстерності молодих виконавців, обмін досвідом роботи викладачів. Конкурс у останньому складі журі об'єднав працю таких видатних педагогів та бандуристів, як Л. Федорова, О. Герасименко, С. Овчарова, Н. Морозевич та Л. Мандзюк.

Потужною мистецькою подією є проведення **фестивалю сучасної бандури «Lviv Bandur Fest»** у Львові, починаючи з 2017 року. Це музично-освітньо-просвітницький захід, де метою є популяризація і розвиток сучасної естрадної бандури. Бандурна музика на цьому фестивалі виконується в таких жанрах, як поп, рок, класика, експериментальна музика, естрадна музика, фольк, world music. Як зазначають засновники цієї мистецької акції, «цей проект спрямований на розвиток бренду сучасної бандури в Україні через промоцію професійних молодих митців, культурний діалог між регіонами та налагодження ефективної співпраці з бізнесом та органами місцевого самоврядування» [127]. У межах цього фестивалю виступали такі солісти та гурти як V&V Project, KRUTЬ, TROYE ZILLIA, Р. Гриньків тріо, KoloYolo, В. Войт та інші. Фестиваль «Lviv Bandur Fest» проходить в Україні за підтримки Українського культурного фонду та громадської організації «Непротоптана стежина».

Слід виділити фестивалі-конкурси, що проводяться у Львові, громадською організацією «Європейська фестивально-концертна молодіжна ліга», яку очолює Заслужений артист естрадного мистецтва України Ігор Нетлюх. До таких можна віднести: **Міжнародний фестиваль-конкурс «Зірковий парад»**, **Міжнародний фестиваль-конкурс «Таланти світу»**, **Міжнародний фестиваль-конкурс «Hit the Talents»**, **Міжнародний фестиваль-конкурс «Талановита Молодь України»** та інші. Цінність таких конкурсів полягає в тому, що тут представлена велика кількість номінацій.

Відомою сторінкою мистецького життя є фестивалі та конкурси громадської організації «Європейська молодіжна ліга», яку очолює В. Нечитайло. Ці мистецькі акції проводяться по всій території України та за кордоном. До таких конкурсів та фестивалів можна віднести: **Міжнародний очний фестиваль-конкурс мистецтв «Зимовий Оскар»** (м. Трускавець), **Міжнародний фестиваль-конкурс мистецтв «Золота соната»** (м. Полтава), **Міжнародний очний фестиваль-конкурс мистецтв «Зіркові візерунки»** (м. Львів), **Міжнародний фестиваль-конкурс мистецтв «Чорноморський**

бриз» (м. Одеса), **Міжнародний очний фестиваль-конкурс мистецтв «Bukovel-Fest»** (Буковель), **Міжнародний фестиваль-конкурс мистецтв «Зоряний олімп»** (м. Полтава), **Міжнародний фестиваль-конкурс мистецтв «Golden Lion»** (м. Львів), **Міжнародний очний фестиваль-конкурс мистецтв «Стежками Гоголя»** (м. Полтава), **Міжнародний дистанційний фестиваль-конкурс мистецтв «Кубок Барселони»** (м. Барселона, Іспанія), **Міжнародний фестиваль-конкурс мистецтв «Kiten Art Fest»** (м. Кітен, Болгарія), **Міжнародний дистанційний фестиваль-конкурс мистецтв «Charming Vienna»** (м. Відень, Австрія), **Міжнародний дистанційний фестиваль-конкурс мистецтв «Christmas In New York»** (м. Нью-Йорк, США), **Міжнародний дистанційний фестиваль-конкурс мистецтв «Roman Holidey»** (м. Рим, Італія) та інші.

Фестивалі та конкурси цих двох громадських організацій ставлять за мету відродити, зберегти та розвинути національні культури та традиції, відкрити імена кращих солістів та ансамблів, встановити творчі контакти, встановити умови для педагогічного і творчого обміну, створити умови для розвитку дитячої та юнацької творчості [109].

Бандурне мистецтво України має потужну виконавську школу, яскравих виконавців, які мають широкі можливості для представлення бандури за кордоном. Варто відзначити, що на зарубіжжі активно розвивається практика проведення фольклорних фестивалів та конкурсів. Відтак на цих мистецьких імпрезах представлене музичне виконавство на різних народних музичних інструментах багатьох країн світу, мистецтво унікальних фольклорних колективів.

Великою популярністю користуються фестивалі та конкурси Європейської асоціації фольклорних фестивалів (European association of folklore festivals – EAFF), де можна представити народне виконавство в сольній та ансамблевій формі. Серед великої чисельності фестивалів слід назвати такі: **Міжнародний онлайн фестиваль-конкурс «Під небом Австралії»** (International online festival-competition «Under the skies of

Australia») (м. Сідней, Австралія), **Міжнародний онлайн фестиваль конкурс «Мистецький марафон в Греції»** («International online festival-competition Art marathon in Greece») (м. Афіни, Греція), **Міжнародний фольклорний фестиваль в Ріміні** (International folklore festival in Rimini) (м. Ріміні. Італія), **Міжнародний фольклорний фестиваль в Мармарисі** (International folklore festival in Marmaris) (м. Мармарис, Турція), **Міжнародний фольклорний фестиваль** (International folklore festival) (Лазуровий берег, Франція), **Міжнародний інструментальний конкурс «Золоті ключі»** (International instrumental competition “Golden Keys”) (м. Велико-Тирново, Болгарія).

Широкою практикою проведення різноманітних фестивалів та конкурсів також користується Міжнародна асоціація фольклорних фестивалів (IFFA – International Folk Festival Association), яка проводить свої мистецькі акції в різних куточках світу. Серед таких слід виділити: **Фольклорний фестиваль «Весна в Тоскані»** (Folklore festival «Autumn in Tuskany») (Тосканія, Італія), **Фольклорний фестиваль «Баварія»** (Folklore festival «Bavaria») (м. Мюнхен, Німеччина), **Фольклорний фестиваль «Злиття традицій»** (Folklore festival «Confluence of tradition») (м. Белград, Сербія), **Міжнародний фестиваль танцю та пісні «Осінь казка»** (International dance and songs «Autumn tale») (м. Бухарест, Угорщина) та інші.

Варто зазначити, що провідною рисою таких фестивалів є ознайомлення з особливостями музичного мистецтва різних країн світу, фольклорними колективами та солістами. Учасники таких мистецьких акцій обмінюються досвідом, знаннями та беруть участь у творенні світового культурного фонду.

Серед спільних проектів з іноземними країнами слід відокремити: **Канадсько-Український фестиваль дитячої та юнацької творчості** (Canadian-Ukrainian festival of children and youth creativity) (м. Торонто).

До важливих мистецьких подій слід віднести в різних куточках світу, на яких демонструється українська культура, музика вітчизняних композиторів. Так, прикладом можуть слугувати «Дні української музики» у Варшаві. У межах цього заходу проводять концерти класичного виконання, на яких

виконують твори знаменитої української класики, представлені солісти й колективи Польщі та України. Як зазначає художній директор фестивалю Р. Ревакович: «Головна мета фестивалю – донести до відома польського суспільства інформацію про високу українську культуру в контексті майже повної відсутності українського репертуару в польських культурних закладах. Організація концертів в головних музичних залах Варшави дозволяє ставити українські твори в контексті інших музичних заходів та заохочує музичну публіку до пізнання творів українських композиторів, чий імена, як правило, невідомі не тільки пересічному меломану, але й професійній польській музичній аудиторії...» [89].

Також фестивалі української культури проводяться в Румунії (м. Бухарест), Молдові (м. Кишинів), Сербії (м. Новий Сад), Чехії (м. Прага, м. Брно, м. Хомутів), Угорщині (м. Будапешт), Канаді (м. Торонто), Італії (м. Рим), Іспанії (м. Лорет де Мар, м. Барселона), Франції (м. Ля-Сьйота), Японії (м. Йокогама), Бразилії (м. Курітіба), Швейцарії (м. Тічіно) та ін.

Така різноманітність представлення української культури в світі свідчить про розвиток міцних гуманітарних зв'язків між країнами, тенденцію співробітництва у сфері збереження спільних цінностей, традицій й мистецтва. Ці мистецькі акції демонструють культурну дипломатію, яка створює взаємозв'язок між митцями, громадськими організаціями, місцевою владою та державними інституціями, та сприяють розкриттю культурного потенціалу різних країн. Проте бандуристи та бандурні колективи не є частими гостями на таких мистецьких імпрезах.

Отже, фестивально-конкурсний рух в Україні та за кордоном є важливим чинником розвитку народно-інструментальної культури виконавства як частини музичного мистецтва загалом. Доведено, що проведення фестивалів та конкурсів виступає важливою панорамою для показу іміджу України як центру бандурного мистецтва.

Конкурси та фестивалі є сучасними майданчиками для поширення найкращих практик бандурного мистецтва серед молоді. Саме тут

створюються найкращі умови для самореалізації, обмін творчим та педагогічним досвідом, розкриваються нові імена виконавців.

Фестивально-конкурсний рух в Україні та за кордоном має на меті збереження і примноження безцінної музичної спадщини, яка складає унікальну національну культуру та її мистецькі здобутки.

Фестивалі та конкурси відіграють вагоме значення в творчій діяльності особистості. Це новий період, якому передують важкий етап підготовки. Фестивалі і конкурси займають чільне місце в суспільстві, адже можуть представити на розсуд публіки різні інструменти, інструментальну, вокально-інструментальну та театральну творчість.

Висновки до розділу. У повоєнний період сформувались дві виконавські школи – чернігівська та львівська, які визначили подальший академічний розвиток бандурного мистецтва, що включав у себе такі процеси: розширюється мережа класів бандури в навчально-освітніх закладах; конструктивно удосконалюється інструментарій; оновлюється репертуар; з'являється ряд навчально-методичних посібників. Фундатором професійного бандурного мистецтва київської виконавської школи вважається – С. Баштан, львівської – В. Герасименко. Сучасні бандурні школи представляють ряд талановитих викладачів-професіоналів. Харківську бандурну школу очолює Л. Мандзюк, київську бандурну школу – Л. Федорова.

Майстри бандури активно працювали над удосконаленням інструментарію. Головне завдання, яке було вирішене – винайдення механізму переключення тональностей. До майстрів, які покращили бандуру, слід віднести працю І. Скляра, В. Герасименка, Р. Гриньківа та ін.

Соціокультурний вимір простежується в діяльності особистості, яка завжди прагне до удосконалення. Так, бачимо покращення в бандурі та активізацію композиторської творчості. Бандурне мистецтво відіграло важливу роль у суспільстві, адже несе патріотичний настрій, відчуття українського колориту, різноманіття репертуарних особливостей.

Для покращення перспектив розвитку бандурного мистецтва в контексті вітчизняного досвіду необхідна державна підтримка у закупівлі нових музичних інструментів та покращенні вже існуючих. Також важливе залучення різноманітними мистецькими акціями більшої кількості учнівської молоді до навчання гри на бандурі. Задля популяризації бандури за кордоном необхідно відкривати школи кобзарського мистецтва, залучати виконавців до різноманітних мистецьких імпрез, створювати тури обміну музикантів з різних країн. Перспективи розвитку залежать від взаємодії викладачів та виконавців з державними органами та культурної співпраці з іншими країнами. Варто зазначити, що в Україні в достатній кількості є ціла плеяда видатних бандуристів, які на гідному рівні можуть представити світовій спільноті бандуру та пропагувати українську культуру в маси.

Після здобуття Україною незалежності для бандурного мистецтва відкрились нові можливості не тільки в країні, але й далеко за її межами. Все активніше почала побутувати практика проведення різноманітних конкурсів і фестивалів різного рівня, від місцевих до міжнародних. У таких мистецьких імпрезах беруть участь як представники сольної форми виконавства, так і ансамблевої. Вони відроджують культурні традиції, створюючи національне надбання та популяризують український народний музичний інструментарій. Безперечно, участь у мистецьких конкурсах і фестивалях може розглядатися як допоміжна ланка концертної діяльності виконавця.

Отже, через фестивально-конкурсний рух бандурне мистецтво інтегрується до світового музичного простору; створює конкурентоспроможність виконавської школи серед кращих виконавських шкіл світу; представляє престиж країни. Однак варто зауважити, що через несприятливі економічні умови виконавці виїжджають за межі країни.

Конкурси та фестивалі є сучасними майданчиками для поширення практик бандурного мистецтва серед молоді. Саме тут створюються найкращі умови для самореалізації, обмін творчим та педагогічним досвідом, відкриваються нові імена виконавців. Фестивально-конкурсний рух займає

чільне місце в суспільстві, знайомить публіку з різноманітною творчістю, яка уособлює соціокультурний контекст.

ВИСНОВКИ

Спираючись на історіографію та джерельну базу, відповідно до мети та завдань дисертаційного дослідження були зроблені такі висновки:

Бандурне мистецтво України середини XVIII – початку XXI століть у соціокультурному вимірі є важливою складовою історії культури як галузі історичної науки, яка зберігає, примножує й поширює культурні та національні цінності. Тема не була предметом спеціального й повного дослідження науковців, хоча становить значний інтерес для історії музичного мистецтва та української культури загалом.

Історіографію проблеми можна умовно поділити на кілька етапів:

Перший етап – «імперський» (хронологічно до 1917 р.). У полі зору дослідників були постаті кобзарів, бандуристів та лірників, особливості їхнього побуту, музичний інструментарій, освітній простір та репертуар. Автори були їхніми сучасниками і часто особисто чи заочно знайомими. Публікації відзначаються джерелознавчим характером, описовістю та фактографічністю.

Другий етап – «радянський» (хронологічно з 1917 р. – 1991 р.). Історіографічно поділяється на такі напрямки: перший – роботи радянських вчених; другий – розвідки українських науковців поза СРСР. Дослідники вивчають репертуар та постаті виконавців, музичне життя та український народний інструментарій. Публікації виходять на рівень наукових узагальнень.

Третій етап – сучасний (хронологічно з 1991 р. до сьогодні). Дослідники активізують вивчення життя і діяльності бандуристів, кобзарів та бандурних колективів. Водночас на сучасному етапі спостерігається великий суспільний попит і науковий інтерес до історії бандурного мистецтва, внеску в історію України його окремих представників.

Джерельна база, спираючись на її видову різноманітність і змістовну насиченість, має на меті забезпечити глибоке та різнопланове дослідження

бандурного мистецтва України середини XVIII – початку XXI століть у соціокультурному вимірі. Залучені різні типи джерел: писемні (документальні, наративні), зображальні, речові. У роботі використано коло архівних джерел про бандурних виконавців. Завдяки обраній методології було вирішено поставлені завдання, що допомогло систематизувати матеріал та зробити відповідні висновки. У роботі використані загально-наукові, спеціально-історичні, конкретно-історичні та міждисциплінарні методи.

Бандура – це лютнеподібний інструмент, аналоги якого під різними назвами були поширені в середньовічній Європі (Іспанія – бандуррія, Італія – пандура тощо.). Як саме новий інструмент потрапив до українських земель, достеменно невідомо, однак після того, як інструмент поширюється територією України, він змішується із кобзою, яка на той час вже побутувала. Так виникає змішення понять «кобза» і «бандура».

Кобза та бандура – це різні лютнеподібні інструменти, які модернізувались протягом певного часу. До двох інструментів застосовувався окремий спосіб гри. Конструктивно ці інструменти різнилися: на кобзі порівняно менша кількість струн, відмінна будова інструмента. Граючи на кобзі, виконавець використовував укорочення (притискання) струн на грифі (для збільшення звукоряду) та поєднував це з щипком відкритих приструнків. На бандурі ж виконавець, подібно до гусел, грає не притискаючи струни, а тільки застосовуючи щипок пальцем для видобутку звуку з певної відкритої струни.

Соціокультурний вимір еволюції бандури і кобзи простежуються в суспільстві, яке постійно прагнуло до розвитку власної культури, незважаючи на несприятливі для цього обставини. Паралельне існування двох інструментів засвідчує, що українські виконавці прагнули знайти нові способи формувати і задовольняти музичні запити широких верств населення. Кобзарі і бандуристи не лише розвивали музичне мистецтво, але й виконували важливі функції збереження національної пам'яті, комунікації різних верств населення та різних регіонів України, формування суспільних ідей і настроїв.

Запропонована періодизація включає в себе такі віхи розвитку бандурного мистецтва:

- становлення (XVI ст. – перша половина XVIII ст.). З Європи через Польщу англійська пандора потрапляє до України. Тут змішується з кобзою, яка на той час вже побутувала. Кобза та бандура входять до мистецьких центрів козацтва. Виконавці на цих інструментах стають вісниками подій, хранителями історичної пам'яті та виступають праобразом сучасних мас-медіа. Бандура потрапляє в середовище української еліти та стає частиною аристократичного життя.

- розвиток (середина XVIII ст. – поч. XX ст.). Бандура та кобза обладнуються приструнками (середина XVIII ст.), так відбувається остаточне розмежування між бандурою і кобзою. У XIX ст. відбуваються зміни і в репертуарі. Виконавці, які виконували думи та історичні пісні, розширюють свій репертуар за рахунок нових сюжетів. Перестають наслідувати традиції, оскільки козацтво було знищене загалом. Все більше виконуються жартівливі, сатиричні пісні, які мали велику популярність серед населення. В трьох тодішніх губерніях України – Полтавській, Харківській, Чернігівській – виникають власні виконавські традиції бандурного мистецтва. На поч. XX ст. утворюється низка творчих самодіяльних ансамблів та капел, що поступово перетворилися на професійні колективи.

- занепад (1920–1940 рр.). Радянською владою переслідується традиційне кобзарство та застосовуються постанови («Заборона жебрацтва» та ін.). Інструменти, на яких грали кобзарі, вилучаються та знищуються. Репертуар піддається цензурі.

- відродження (друга половина XX ст.). У повоєнний період закріпилися дві бандурні школи – київська (чернігівська) та львівська. Молодь під впливом суспільства хотіла опанувати гру на бандурі, тим самим відчуваючи себе українцями. Удосконалюється музичний інструментарій, відкриваються класи бандури на різних рівнях освітньої ланки, створюється оригінальний репертуар та навчально-методичні посібники. Академічний

розвиток формує бандуру як самодостатній інструмент професійного виконавства.

Географія бандурних осередків представлена мистецькими центрами в таких регіонах, як Волинь, Галичина, Харківщина, Чернігівщина та Кубань. Кожен регіон вирізняється своїми особливостями гри на інструменті, репертуаром, манерою виконавства, культурним взаємопроникненням. Бандурне мистецтво розвивалося та популяризувалося тут завдяки активній концертно-виконавській діяльності бандуристів, бандурних колективів, окремій праці майстрів з виготовлення музичних інструментів.

Бачимо безперервний вплив бандурного мистецтва на суспільство, яке віддзеркалює здобутки виконавців. Від особистості залежить і зміна репертуару бандуриста, який за сучасності доповнився імпресіоністичними та джазовими творами. Але українські народні пісні, їх обробки не залишаються поза увагою виконавців. Бандуристи відновлюють у репертуарі забуті зразки творів українського музичного мистецтва.

Практика творення капел та ансамблів бандуристів починається з 1918 року, коли утворюється перша капела бандуристів (засновник В. Ємець). Так, починає популяризуватись ансамблеве бандурне мистецтво як унікальна складова музичної культури України. На прикладі капели бандуристів ім. Т. Шевченка показано видатну мистецьку та громадську діяльність колективу. За кордоном вона відіграла важливу роль у демонстрації традиційної музичної ланки. Відомим вітчизняним колективом стала Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. І. Майбороди. Свою високу виконавську та мистецьку майстерність капела демонструє не тільки в Україні, а й далеко за її межами.

Традиція групування бандуристів у капели, ансамблі та оркестри прийшла на початку ХХ ст., коли утворюється перша капела бандуристів. Виконавці помітили, якщо підсилити бандурне звучання певною кількістю виконавців, можна вийти на професійний рівень, на більшу аудиторію,

представити публіці вже звучання бандури з широкими виконавськими можливостями.

Сольне бандурне виконавство є найбільш поширеним і розкриває художньо-виражальні можливості інструмента оригінальним репертуаром, який нині доповнився імпресіоністичними, популярно-естрадними, джазовими, постмодерністськими творами. Ансамблеве бандурне виконавство представляють різні форми – від дуетів і тріо до капел та ансамблів бандуристів. Популярною малою формою ансамблевого бандурного виконавства стало створення тріо бандуристок. Бандурні ансамблі еволюціонували і зараз поділяються на інструментальні, вокально-інструментальні та мішані. Спостерігається поєднання бандури зі скрипкою, сопілкою, флейтою, гітарою, клавесином, ксилофоном, фортепіано, органом, синтезатором, камерним квартетом, баяном, віолончеллю, електрогітарою та іншими музичними інструментами у різного складу ансамблів.

Академічний розвиток бандурного мистецтва відбувається в другій половині ХХ ст. Він охоплює такі процеси: відкриття класів бандури в усіх ланках освітніх закладів України; удосконалення бандури; оновлення репертуару; розширення педагогічного складу; створення ряду навчально-методичних посібників. Бандура перетворилась на професійно-академічний сольо-віртуозний концертний інструмент з широкими виконавськими та акустичними можливостями, якому не має аналогів в каталозі сучасних інструментів.

Соціокультурний вимір простежується в ролі бандурного мистецтва другої половини ХХ ст. З'являється більша кількість охочих опанувати гру на бандурі, відтак відкриваються класи на різних освітніх ланках. Це призвело до активізації композиторської творчості, яка полягала в створенні багатого бандурного репертуару для виконавців з різним рівнем підготовки. Запити суспільства також відбилися на репертуарі бандуристів, який доповнився імпресіоністичними, джазовими та сучасними перекладами класичної естради. Інструмент стає більш поширеним і несе в собі атрибут української музичної

культури. Бандура займає чільне місце в суспільстві як ідентифікатор нації України. Що стосується удосконалення інструменту протягом другої половини ХХ ст., то варто відмітити працю майстрів, хоч і не всі їхні спроби були успішними, але вони створили бандури, на яких грали всі виконавці.

Бандурне мистецтво в контексті вітчизняного та зарубіжного досвіду має свої перспективи розвитку, адже від цього залежить становлення національної культури, імідж України в світі, морально-естетичне виховання молоді. Щоб покращити перспективи розвитку в Україні та за кордоном, необхідно надання державної, фінансової, організаційної, благодійної, громадської та популяризаторської підтримки бандурному мистецтву.

Фестивалі та конкурси ставлять за мету відродити, зберегти та примножити національні традиції, популяризувати українські музичні інструменти та зацікавлювати творчу молодь до демонстрації своєї виконавської майстерності.

Фестивально-конкурсний рух в Україні та за кордоном має на меті збереження і примноження безцінної музичної спадщини, яка складає унікальну національну культуру та її мистецькі здобутки.

Бандурне мистецтво – унікальне та самобутнє явище української музичної культури, яке несе в собі національну ідентичність і представляє оригінальний бандурний репертуар, який відбиває настрої суспільства. Воно безперервно розвивається і вже через чверть століття буде мати модерні виконавські напрями, нові тренди у композиторській творчості, удосконалення бандурних прийомів. Бандурне мистецтво – це яскрава мистецька сторінка історії України, як уособлює код української нації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**Неопубліковані джерела****Архівні джерела****Галузевий державний архів Служби безпеки України****(ГДА СБ України)****Ф. 6. Фонд кримінальних справ на осіб, знятих з оперативного обліку в МВС України****Оп. 1.**

1. Спр. 9530. Виписка з протоколу допита Хоткевича Г. М. Виписка із протоколу № 69 засідання Особливої Трійки «УНКВС» Харківської області. Звернення Платоніди Хоткевич до Голови ЦК КПРС М. Хрущова. Травень 1938 р. – січень 1954 р. 8 арк.

Державний архів Сумської області**(ДАСО)****Ф. Р-7. Адміністративний відділ виконавчого комітету Сумської окружної ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів м. Суми Сумського округу 1925-1929 рр.****Оп. 2.**

2. Спр. 33. Повідомлення ДПУ про затримання кобзарів за антирадянські пісні. 3 арк.

Центральний державний архів вищих органів влади та управління**України****(ЦДАВО України)****Ф. 3795. Українська господарська академія в м. Подєбрадах (Чехо-Словаччина)****Оп. 5.**

3. Спр. 78. Теліга М. Як я став свідомим українцем. 9 арк.

**Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України
(ЦДАМЛМ України)**

Ф. 817. Хоткевич (псевдонім Гнат Галайда) Гнат Мартинович (1877–1938), український письменник, актор, режисер, театрознавець, бандурист, композитор і музикознавець

Оп. 1.

4. Спр. 4. Диплом Хоткевича Г.М. про закінчення Харківського технологічного інституту. Ксерокопія. 1902 р. 1 арк.
5. Спр. 5. Афіша лекції Хоткевича Г.М. «Объ Украинскихъ бандуристахъ и лирныкахъ», прочитаної в Катеринодарській жіночій гімназії. Ксерокопія. 1905 р. 1 арк.
6. Спр. 6. Матеріали про переслідування та арешт: обкладинки слідчих справ Харківського губернського жандармського управління про політичну неблагонадійність, виписки з протоколу засідання особливої трійки «УНКВС» Харківської області та акту постанови про розстріл і конфіскацію майна. Фотокопії, ксерокопії. 1912, 1938 р. 3 арк.
7. Спр. 8. Заскальков Б., Кремена П. «Наш Гнат Хоткевич», «Хор Гната Хоткевича». Статті. Вирізки з газ. «Вечірній Харків» та ін. 1969 р. 2 арк.
8. Спр. 54. Листи Жеплинського Б.М. до Хоткевич П.В., дружини. 28 жовтня 1963–1965 рр. 6 арк.
9. Спр. 158. Листи невстановлених осіб до Хоткевич П.В., дружини. 10 червня 1957 – 20 липня 1971 рр. 23 арк.

Ф. 1037. Лавров Федір Іванович, український радянський фольклорист

Оп. 1.

10. Спр. 363. Фото та фотокопії кобзарів та бандуристів. 84 арк.

Ф. 1400. Сук Петро Андрійович (1910–1994), хормейстер, музичний педагог і музично-громадський діяч

Оп. 1.

11. Спр. 4. «Борис Романович Гмиря в Решетилівці», «Мої згадки про Володимира Андрійовича Кабачка» та ін. спогади про Майбороду Г. І.,

Майбороду П. І., Ревуцького Л. М. Авториз. маш., маш. з правкою автора. Додаються історична довідка про с. Решетилівка та лист Штогаренка А. Я. організаторам Кімнати-музею Б. Р. Гмирі. Арк. №№ 8–12. після 1959 – 16 листопада 1988 рр. 24 арк.

Центральний державний історичний архів України

(ЦДІАК України)

Ф. 51. Генеральна військова канцелярія, м. Чигирин, м. Гадяч, м. Батурин, м. Глухів

Оп. 3.

12. Спр. 63. Про запровадження в м. Глухові школи співів та музики для дітей церковнослужителів, козаків і міщан. 3 арк.

Опубліковані джерела

Періодична преса

13.Аренсбург Л. Концерт українського ансамблю песни и пляски Донецкой филармонии. *Знамя индустрии*. Константиновка, 1939. 8 мая. № 103 (2575). С. 4.

14.Артеменко З. Полтавські бандуристи. *Радянська культура*. 1956. 12 вересня. № 74 (178). С. 2.

15.Бабій А. Подорож першої української художньої капели кобзарів. *Пролетарська правда*. 1929. 7 березня. № 55 (2269). С. 4.

16.Богуславский М. Концерт на полево́м стане. *Днепровская правда*. 1961. 17 августа. № 162 (7673). С. 4.

17.Витницький П. Концерт 1-ої капели кобзарів. *Пролетарська правда*. 1926. 20 травня. № 113 (1423). С. 6.

18.Вікторов С. Фестивальні зустрічі. *Радянська культура*. 1964. 27 вересня. № 77 (1012). С. 1.

19.Ган Я. Співають бандуристи. *Радянська Україна*. 1957. 15 листопада. № 267 (11010). С. 3.

20.Гладков О. Концерт заслуженої капели. *Вінницька правда*. 1951. 19 жовтня. Вінниця. № 206 (3560). С. 3.

21. Головащенко М. Співає тріо бандуристок. *Радянська культура*. 1960. 17 квітня. № 31 (551). С. 4.
22. Гусман Б. Українские бандуристы в Москве. *Известия*. 1935. 2 ноября. № 256 (5809). С. 4.
23. Дацков А. А. «Срібна терція», проте, до золотої доросте! *Рівне-ракурс*. 2006. 8 червня. С. 12.
24. Довженко В. Добре, бандуристи! *Радянська культура*. 1964. 4 жовтня. № 79 (1014). С. 2.
25. Домбровський Б. Розкажи, бандуро... *Радянська Житомирщина*. 1967. 14 травня. № 95 (10892). С. 3.
26. Ісаков З. Концерти Державної заслуженої капели бандуристів УРСР. *Південна правда*. 1951. 11 вересня. № 179 (8113). С. 4.
27. Каганов Ю. Музика в цехах. *Радянська Україна*. 1966. 26 березня. № 71 (13549). С. 4.
28. Колесник В. Концерт капели бандуристів. *Вечірній Київ*. 1951. 6 червня. № 22. С. 3.
29. Концерт бандуристки Г. Білогубової та співака І. Сайка. *Українська Нива*. 1933. Ч. 37. С. 3.
30. Краснопольський Л. Ювілей самодіяльної капели бандуристів. *Радянська культура*. 1957. 28 квітня. № 35 (243). С. 1.
31. Кузь Б. Вдалих концерт курсу бандуристів у Мюнхені. *Бандура*. 1985. № 15–16. С. 41–43.
32. Курильчук М. Взяв би я бандуру. *Радянська Житомирщина*. 1966. 5 березня. № 45 (10585). С. 3.
33. Майборода П., Носов Л. Срібними струнами. *Культура і життя*. 1966. 19 травня. № 39 (1182). С. 3.
34. Мінківський О. З. Звучать пісні бандуристів. *Соціалістична Харківщина*. 1965. 2 жовтня. № 195 (11710). С. 4.
35. Орестів Д. Успіх бандуристів капели «Дністер». *Радянський хімік*. 1967. 5 травня. № 16 (500). С. 2.

36. Симакович В. Концерти державної капели бандуристів УРСР. *Червоний прапор*. 1950. 5 квітня. Рівне. № 68 (2048). С. 4.
37. Сластіон О. Г. Записування дум на фонографі. *Рідний край*. 1909. № 24. С. 6–8.
38. Сластіон О. Г. Записування дум на фонографі. *Рідний край*. 1909. № 22. С. 8–9.
39. Сластіон О. Г. Записування дум на фонографі. *Рідний край*. 1909. № 23. С. 7–10.
40. Сластіон О. Г. Мелодії українських дум і їх записування. *Рідний край*. 1908. № 35. С. 4–6.
41. Сластіон О. Г. Мелодії українських дум і їх записування. *Рідний край*. 1908. № 36. С. 6–8.
42. Сумцов Н. Ф. Дума об Алексее Поповиче. *Киевская старина*. 1894. Кн. I. С. 1–20.
43. Чернишов О. Бандури спів чарівний. *Культура і життя*. 1966. 25 грудня. № 102 (1245). С. 2.
44. Чорний М. Інтерв'ю з бандуристом Романом Левицьким. *Бандура*. Нью-Йорк. 1984. № 7–8. С. 24–25.
45. Шаповал І. Кобза перемоги. *Прапор юності*. 1967. 18 червня. № 72 (3744). С. 3.
46. Шевченко В. Концерт заслуженої капели бандуристів на Криворіжжі. *Червоний гірник*. 1951. 28 серпня. № 170 (7185). С. 4.
47. Шпитяк П. Дзвеніти струнам бандури. *Дзержинець*. 1966. 11 жовтня. № 200 (9002). С. 2.
48. Шраменко Г. Приезд капеллы бандуристов. *Вечерние известия*. 1928. 28 июня. № 1640. С. 4.
49. Щербатенко І. Грай, бандуро, грай! *Вечірній Київ*. 1967. 9 вересня. № 212 (7075). С. 2.
50. Яремчук Є. Знову радують бандуристи. *Радянський прапор*. 1967. 25 лютого, м. Новоград-Волинськ. № 35 (3795). С. 4.

Спогади та мемуари

51. Войнаренко О. З гетьманських часів: спогади самовидця з року 1918. Детройт : Накладом Жіночого Відділу Української Гетьманської Організації, 1950. 30 с.
52. Горняткевич А. Д. Ми з бандурою. Спогади. Рукопис. 2017.
53. Ємець В. К. У золоте 50-річчя служби Україні. Про козаків-бандурників. Голлівуд, ЗДА ; Торонто : УВАН, з друкарні о. Василян, 1961. 381 с.
54. Ільченко Г. М. З кобзою за плечима : автобіографічна повість. Харків : Просвіта, 2000. 112 с.
55. Капеля бандуристів ім. Т. Шевченка. New York : друкарня Мирона Баб'юка, 1991. 33 с.
56. Катаєнко К. Життєпис. 1979 р. (машинопис – архів О. Ф. Нирка).
57. Самчук У. О. Живі струни. Бандура і бандуристи. Детройт : Видання Капелі Бандуристів ім. Тараса Шевченка, 1976. 376 с.
58. Хоткевич Г. Г. Слідом за пам'яттю: спогади в листах. Київ : Кобза, 1993. 64 с.

Дисертації та автореферати дисертацій

59. Васюта О. П. Музичне мистецтво Чернігівщини як культуротворчий феномен України ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мист.-ва : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 563 с.
60. Вишнеvsька С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2001. 252 с.
61. Дружга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
62. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл і України (ХУІІ – перша половина ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. :

- 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2002. 17 с.
- 63.Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... док. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. Київ, 2014. 580 с.
- 64.Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років: творчість і виконавство : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 240 с.
- 65.Євгенєва М. В. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини. ЛНМА імені М. В. Лисенка : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2017. 291 с.
- 66.Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Харків, 2017. 18 с.
- 67.Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2007. 18 с.
- 68.Матвіїв Г. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід : дис. канд. ... мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 190 с.
- 69.Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.
- 70.Омельченко А. Ф. Розвиток кобзарського мистецтва на Україні (радянський період): дис. ... канд. мистецтвозн. Київ, 1967. 278 с.

- 71.Панасюк І. В. Київська школа професійно-академічного бандурництва. Творча діяльність її фундатора С. В. Баштана : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2005. 221 с.
- 72.Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.
- 73.Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті в становлення київської школи академічного бандурного виконавства : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2008. 210 с.
- 74.Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст. : історико-виконавський аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 17 с.
- 75.Підгорбунський М. А. Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.) : автореф. дис. ...канд. іст. наук : спец. 17.00.01. Київ, 2004. 19 с.
- 76.Прокопенко Н. Кобза та бандура: проблеми історії та реконструкції : дис. канд. ... мистецтвознав. Київ : 1977. 204 с. [Рукопис].
- 77.Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 19 с.
- 78.Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 20 с.
- 79.Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури: дис. канд. мистецтвознав. 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 209 с.

- 80.Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ–початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2012. 290 с.

Інтернет-ресурси

- 81.Бандура академічна. Належала Мошику М. Г. URL: <https://global.museum-digital.org/object/2358692>. (дата звернення 10.02.2024 р.).
- 82.Бандура Івана Сірського. URL: <https://global.museum-digital.org/object/2465922> (дата звернення 10.02.2024 р.).
- 83.Бандура О. Корнієвського. URL: <https://choim.org> (дата звернення 11.02.2024р.).
- 84.Бандура. Музей Івана Гончара. URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2108> (дата звернення 10.02.2024 р.).
- 85.Бандура. Музей Івана Гончара. URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2113> (дата звернення 10.02.2024 р.).
- 86.Бандура. Музей Івана Гончара. URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2135> (дата звернення 10.02.2024).
- 87.Бандура. Музей Івана Гончара. URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2248> (дата звернення 10.02.2024 р.).
- 88.Бандура. Музей Івана Гончара. URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2129> (дата звернення 10.02.2024 р.).
- 89.Білаш К. У Варшаві пройде 8-й фестиваль «Дні української музики». URL: https://lb.ua/culture/2022/08/17/526526_varshavi_proyde_8y_festival_dni.html (дата звернення 25.05.2023).
- 90.Бобечко О. Ю. Витоки і розвиток камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства. URL: http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vru/Myst/2009-2010_17-18/statti/Bobechko.pdf (дата звернення 12.09.2022).
- 91.Божок В. Виставка музичних інструментів Олександра Корнієвського у Корюківці. Які експонати можна побачити? URL:

- <https://susidy.city/articles/26768/vistavka-muzichnih-instrumentiv-oleksandra-kornievskogo-u-koryukivci-yaki-ekspnati-mozhna-pobachiti> (дата звернення 11.02.2024).
92. Голинська О. З нагоди 100-річчя Київської капели бандуристів. URL: <https://mus.art.co.ua/z-nahody-100-richchia-kyivs-koi-kapely-bandurystiv> (дата звернення 04.03.2024 р.).
93. Гриньків Р. Д. Шляхи удосконалення конструкції бандури. URL: www.knmau.com.ua/...06///12_Grynkyv.pdf (дата звернення: 17.04.2021).
94. Дутчак В. Г. Василь Герасименко був творцем львівської бандури. URL: <https://svoboda-news.com> (дата звернення 30.04.2023).
95. Дутчак В. Г. Трансформація ансамблевого виконавства бандуристів України та діаспори. Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія: Педагогіка і психологія. 2009. Вип. 23. Ч. 2. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/pspo/2009_23_2/violetta.pdf. (дата звернення: 12.09.2022).
96. Капела бандуристів ім. О. Вересая. URL: <https://nota.net.ua/index.php?id=47> (дата звернення 26.01.2024).
97. Когутич Т. Тарас Силенко, бандурист. Бандура й кобза мали вивчатися в усіх музичних школах. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2283305-taras-silenko-bandurist.html> (дата звернення 15.02.2023).
98. Козак Мамай. URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2318> (дата звернення 26.03.2024).
99. Козак Мамай. URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2325> (дата звернення 26.03.2024).
100. Козак Мамай. URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2329> (дата звернення 31.03.2024).
101. Козак Мамай. URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2333> (дата звернення 26.03.2024).
102. Козак Мамай. URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2336> (дата звернення 26.03.2024).

103. Кузьмінський І. Музична поп-культура Гетьманщини. URL: <https://was.media/uk/2019-05-02-muzichna-pop-kultura-getmanshhini> (дата звернення: 28.09.2022).
104. Ліра колісна «Сліпецька» URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2152> (дата звернення 10.02.2024).
105. МакКой Т. «Бандуристе, орле сизий...» До 100-річчя від народження Андрія Бобиря – бандуриста, льотчика, диригента. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27467264.html> (дата звернення 06.04.2023).
106. Найдюк О., Перцов Д., Шумейко Т. Фельдмаршал Бандуристану. URL: <https://inkyiv.com.ua/2016/04/feldmarshal-bandurostanu/> (дата звернення 21.06.2023).
107. Носков В. Американці зможуть навчитися грати хіти на українській експериментальній бандурі. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/28688831.html/> (дата звернення 21.06.2023).
108. Під срібний звук бандур. URL: <http://www.bandurysty.com.ua/%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F/> (дата звернення 13.09.2022).
109. Положення Міжнародного дистанційного фестивалю-конкурсу мистецтва «Roman Holidey». URL: <file:///C:/Users/admin-pr/Downloads/ROMAN%20HOLIDEY-2023.pdf> (дата звернення 20.05.2023).
110. Положення Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта». URL: <http://artdominanta.com/statute/> (дата звернення 17.05.2023).
111. Резнік І. Україна. Знати – це перемагати! Володимир Кабачок. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2022/07/16/ukraine-znaty-tse-peremahaty-volodymyr-kabachok/> (дата звернення 30.03.2023).
112. Роздобудько І. Українські кобзарі Східної Слобожанщини. Східна Слобожанщина. Українці навколо України. URL:

- http://www.haidamaka.org.ua/page_ukrkobsxslob.html (дата звернення 03.02.2023).
113. Степ та Воля козацька воля. URL: http://www.kozatstvo.net.ua/ua/publications/uk_r.php?d=a&i=1395 (дата звернення 05.05.2021).
114. Торбан. URL: <https://global.museum-digital.org/object/2452943> (дата звернення 10.02.2024 р.).
115. Турула Т. Відбувся віртуальний табір «Bandura Hangouts». URL: <https://svoboda-news.com> (дата звернення 27.06.2023).
116. Фестиваль «Дзвени, бандуро!». URL: <https://www.dnu.dp.ua/news/31> (дата звернення 20.05.2023).
117. Черкаський Л. М. Національна заслужена капела бандуристів України: епоха М. П. Гвоздя. URL: <https://parafia.org.ua/mediateka/vykonavtsi/natsionalna-zasluzhena-kapela-bandurystiv-ukrajiny-epoha-m-p-hvozdy/> (дата звернення 12.09.2022).
118. Черкаський Л. М. Унікальна збірка українських народних інструментів. URL: <http://artvertep.com/print?cont=19965/> (дата звернення 28.09.2022).
119. Шевченківський словник у двох томах. Том перший: А-МОЛ. Кобзарське мистецтво і Т. Г. Шевченко. Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Академії наук Української РСР. Головна редакція Української Радянської Енциклопедії. Київ. 1976. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/slovn19.htm> (дата звернення 12.02.2024).
120. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів в десяти томах. К., 1961. Т. 7: Живопис, графіка 1830–1847. Кн. 2. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev7301.htm> (дата звернення 26.04.2024).
121. Ayon. What is a bandura instrument? URL: https://creativemusicalinstrument.com/what-is-a-bandura-instrument/#google_vignette (дата звернення: 06.09.2023).
122. Bandura Ensembles. URL: <https://www.bandura.org/community> (дата звернення: 06.09.2023).

123. Deychakiwsky M. Bandura Hangouts are announced for summer 2020. URL: <https://www.ukrweekly.com/uwwp/bandura-hangouts-are-announced-for-summer-2020/> (дата звернення: 06.09.2023).
124. Diesing E. Kytasty Family Performs with Traditional Ukrainian Bandura. URL: <https://nebraskapublicmedia.org/en/news/news-articles/kytasty-family-ensemble-performs-with-traditional-ukrainian-bandura/> (дата звернення: 06.09.2023).
125. Joseph G. Ukrainian bandura concert this Saturday at Macomb Performing Arts to benefit Ukraine. URL: <https://www.macombdaily.com/2022/04/01/ukrainian-bandura-concert-this-saturday-at-macomb-performing-arts-to-benefit-ukraine/> (дата звернення: 06.09.2023).
126. Kopuz. Viki Sözlü Közgür Sözlük. URL: <https://tr.wiktionary.org/wiki/kopuz> (дата звернення 24.01.2024).
127. Lviv Bandur Fest – фестиваль сучасної бандури. URL: <https://ucf.in.ua/archive/61cc5db708e821069c428c56> (дата звернення 20.05.2023).
128. Singla I. Exploring Ukrainian folk music with Instrumental Stories. URL: <https://www.cbc.ca/news/canada/calgary/community/instrumental-stories-bandura-1.6723204> (дата звернення: 06.09.2023).
129. Steiner H. Traditional Music and Instruments from the Ukraine. URL: http://www.face-music.ch/instrum/ukraine_instrumen.html (дата звернення: 06.09.2023).
130. Ukraine's bandura: Bringing the national instrument to new audiences. URL: <https://www.bbc.com/news/av/uk-england-leeds-61023112> (дата звернення: 06.09.2023).
131. Zelazko A. Bandura. Enciclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/bandura> (дата звернення 07.01.2022).

Література

132. Андрійченко І. Бандуристи Українського радіо. *Вечірній Київ*. 1955. 1 червня. № 158 (1233). С. 3.

133. Бабенко Є. Артисти однієї фабрики. *Культура і життя*. 1966. 21 серпня. № 66 (1209). С. 2.
134. Баклаженко С. Українська культура на Північному Кавказі. *Червоний шлях*. 1929. № 3–6. С. 174–175.
135. Балабан Р. В. Українські суспільні цінності. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2011. Вип. 4. С. 88–99.
136. Балюк Р. В. Співвідношення понять «традиція» та «новація» в контексті сучасної філософії. *Філософські проблеми гуманітарних наук*. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2008–2009. № 14–15. С. 188–192.
137. Барсукова Н. С. Історія формування вітчизняного сольного виконавства на бандурі. *Вісник Луганського національного університету ім. Т. Шевченка*. 2010. № 22 (209). Ч. IV. С. 56–60.
138. Баштан С. В. Пам'яті видатного українського митця – І. М. Скляра. *Бандура*. 1998. № 63–64. С. 30–35.
139. Беженар О. П. Сучасний стан та перспективи розвитку бандурного мистецтва. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку* : зб. матеріалів II Міжнар. наук-практ. конф., Київ, 12–13 жовт. 2006 р. Київ : ДАКККиМ, 2006. С. 125–127.
140. Беляєв В. Бандури С. М. Лобка. *Зоря*. 1956. 7 жовтня. № 196 (9119). С. 3.
141. Беляєв В. Посібник для бандуристів. *Дзержинець*. 1966. 27 листопада. № 233 (9035). С. 3.
142. Береза Р. П. Ансамблеве виконавство Львівщини як форма популяризації бандурного мистецтва. *Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 14 жовт. 2005 р. Київ, 2005. С. 74–77.
143. Бистрицька О. Виконавська та педагогічна діяльність Оксани Герасименко: (до історії української бандурної педагогіки). *Науковий*

- вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2004. Вип. 35. С. 270–276.
144. Білецький П. О. «Козак Мамай» – українська народна картина. Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1960. 32 с.
145. Бобечко О. Ю. Мистецька діяльність Любові Мандзюк в контексті розвитку бандурного мистецтва в Україні (з нагоди ювілею). *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2014. Вип. 28–29. Ч. 1. С. 174–181.
146. Бобечко О. Ю. Становлення професійної бандурної освіти в контексті її фемінізації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2014. № 2. С. 76–82.
147. Бобечко О. Ю. Творчо-виконавська діяльність дуету бандуристок «Берегиня» в контексті розвитку сучасного ансамблевого виконавства на бандурі. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / редактори-упоряд.: М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 32. Т. 1. С. 24–30.*
148. Бобечко О. Ю. Творчо-виконавська діяльність перших жінок-бандуристок України. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку* : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конференції. Київ, 2006. С. 74–80.
149. Бобечко О. Ю. Українські народні думи в супроводі кобзи-бандури як джерело музично-естетичного виховання підростаючого покоління. *Молодь і ринок*. 2019. № 8 (175). С. 100–105.
150. Бокань В. А., Польовий Л. П. Історія культури України : навч. посіб. 2-ге вид., допов. Київ : МАУП, 2001. 256 с.

151. Бондарчук В. О. Історія народно-інструментального виконавства в Україні : навч. посіб. до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 193 с.
152. Брояко Н. Б. Бандурне виконавство у сучасних субкультурах України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* Тернопіль, 2017. № 1. Вип. 36. С. 43–47.
153. Брояко Н. Б. Теорія і практика бандурного виконавства : навч. посіб. Київ : Вид-во Ліра-К, 2017. 196 с.
154. Бугаєвич І., Вітенко О. Капела бандуристів «Карпати». *Народна творчість та етнографія.* 1969. № 5. С. 66–69.
155. Ваврик О. І. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль : Збруч, 2006. 221 с.
156. Василенко Й., Клименко В. За кобзу-бандуру. *Комсомолець України,* 1927. 5 квітня. С. 3.
157. Василенко К. Капелла бандуристов з-да им. Дзенжинского. *Днепровская правда,* 1950. 22 августа. № 166 (2756). С. 3.
158. Васюта О. П. Ансамбль бандуристів «Соколики» – виразник новітніх тенденцій кобзарського мистецтва Чернігівщини. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку* : зб. матеріалів II Міжнар. наук-практ. конф., Київ, 12–13 жовт. 2006 р. Київ : ДАКККіМ, 2006. С. 130–135.
159. Веди́на В. Государственная заслуженная капела бандруристов УССР. Киев : Государственное издательство изобразительного искусства и музыкальной литературы УССР, 1960. 31 с.
160. Вержановський К. В. Навчання дітей на бандурі – один із засобів музичного виховання. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку* : зб. матеріалів II Міжнародної наук-практ. конф., Київ, 12–13 жовт. 2006 р. Київ : ДАКККіМ, 2006. С. 135–142.
161. Вертков К. А. К вопросу об украинской кобзе. *Проблемы музыкального фольклора народов СССР*: сб. ст. Москва : Музыка, 1973. С. 275–284.

162. Виноградський Ю. С. Кобзарі й лірники. П. В. Кулик. *Етнографічний вісник*. Київ, 1927. Кн. 3. С. 64–66.
163. Войтенко О. О., Черкас Б. І. Кобзарство – культурно-історичний феномен. *Українська писемність, мова, культура в минулому та сьогодні* : VII Студентська міжвузівська наук.-практ. конф. Харків, 09–10 груд. 2015 року. Харків, 2015. С. 10–11.
164. Волосатих О. Ю. Музична й театральна культура маєтків Правобережної України (перша половина XIX ст). *Часопис Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського* : науковий журнал. Київ, 2012. № (17). С. 62–76.
165. «Вони – співці, що вийшли із народу...»: кобзарі-полтавці, розстріляні і репресовані в 30-х рр. XX ст. : біобібліографічне досьє / упоряд.: О. Г. Іщенко; обласна бібліотека для юнацтва ім. Олесь Гончара. Полтава, 2015. 40 с.
166. Воронова Н. С. Мистецтво бандуристів у контексті мультикультуралізму. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2011. № 2. С. 143–148.
167. Ган Я. Українська державна капела бандуристів. *Комуніст*. 27 жовтня. 1935. № 248 (4921). С. 4.
168. Гевко М. Бандурне мистецтво як засіб національно-патріотичного виховання сучасних школярів. *Студентський науковий вісник*. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 44. С. 123–124.
169. Генетичний код національної культури : біобібліографічні матеріали / уклад. Н. О. Кліменко; КЗ КОР «Київська обласна бібліотека для юнацтва». Київ. 2018. 20 с.
170. Герасименко О. В. Становлення та розвиток професійного ансамблевого бандурного виконавства на Львівщині. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка: Музикознавчі студії*. Вінниця : Нова книга, 2006. Вип. 11. С. 77–86.
171. Герасименко О. Феномен Василя Герасименка у бандурному мистецтві сучасності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного*

- університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2006. №1 (16). С. 69–75.
172. Герцман Е. В. Инструментальный каталог Поллукса. Из истории инструментальной музыкальной культуры: *Сборник научных трудов*. Ленинград : Изд-во ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1988. С. 7–30.
173. Гнатюк В. М. Лірники, лірницькі пісні, молитви, слова і т. і. з повіту Бучацького. *Етнографічний збірник Наукового Товариства ім. Шевченка*. Львів, 1896. Т. II. С. 1–76.
174. Голод В. Творчі успіхи капели бандуристів. *Радянський хімік*, Новий Роздол. 1963. 26 червня. № 23 (311). С. 2.
175. Гончаренко В. Виконавці на народних інструментах. *Радянська культура*. 1955. 3 липня. № 53. С. 4.
176. Горбанюк О. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства* : матеріали і тези VIII Міжнар. конф. молодих учених і студентів, м. Одеса, 14–15 жовт. 2022 р. Т. 1. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2022. С. 90–94.
177. Гринчук І., Горут Е., Кубіт Я. Популяризація виконавства на народних інструментах у сучасному культурно-освітньому просторі України. *Молодь і ринок*. 2019. № 5 (172). С. 92–96.
178. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі : вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
179. Грицай А. Бринять душі моєї струни: Педагогічний репертуар для бандури / ред. упор. Т. Ю. Прокопович. Рівне, 2007. 80 с.
180. Грінченко М. О. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с.
181. Грушевська К. М. Дума про пригоду на морі Поповича. Первісне громадянство. Київ, 1926. Кн. 1–2. С. 1–35.
182. Грушевський М. С. Історія України-Руси : в 10 т. Нью-Йорк : Книгоспілка, 1954–1958. Т. 4. 1955. 535 с.

183. Грушевський М. С. Історія України-Руси : в 10 т. Нью-Йорк : Книгоспілка, 1954–1958. Т. 6. 1955. 668 с.
184. Губ'як Д. В. Еволюція конструкторської думки у вдосконаленні бандури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль–Київ, 2006. Вип. 1 (16). С. 85–89.
185. Губ'як Д. В. Характеристичні особливості звукоряду сучасної концертної бандури та їхнє значення для методики навчання. *Педагогічна майстерність: проблеми, реалії та перспективи* : матеріали міжвузівських пед. читань. Київ; Тербовля : ДАКККіМ, 2009. Вип. 2. 240 с.
186. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри. Київ, 1959. 54 с.
187. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 243 с.
188. Гуменюк І., Іванов П. Нова бандура Івана Скляра. *Культура і життя*. 1966. 17 квітня. № 30 (1173). С. 3.
189. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : монографія. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 594 с.
190. Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. 210 с.
191. Давидов М. А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні : зб. ст. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 207 с.
192. Данилейко В. Бандура В. Герасименка. *Радянська культура*. 1961. 23 липня. № 59 (683). С. 3.
193. Данилюк Я. В. Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-домінанта» як чинник підтримання духовної безпеки українського суспільства та пропаганди традицій народно-

- інструментального мистецтва України у світі. *Культурологічна думка* : зб. наук. пр. Київ, 2021. № 19. С. 174–187.
194. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь (2 изд). Москва : Русский язык, 1976. 1096 с.
195. Де ля Фліз Д. П. Етнографічні описи селян Київської губернії. 1854. Київ. 79 с.
196. Дей О. І. Українські думи польською мови. *Народна творчість та етнографія*. 1973. № 6. С. 81–83.
197. Доманич Н. Г. Історична спадкоємність та семантична взаємодія українських бабалаєчних виконавських форм. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 2 (33). С. 258–272.
198. Дрозда П. Огляди, конкурси та фестивалі як вагомий чинник популяризації народно-інструментального колективного виконавства. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 2 (26). С. 68–72.
199. Думи кобзарські / з передм. В. Степового. 2-ге вид. Черкаси : Друк. Видав. Т-ва «Сіяч», 1918. 105 с.
200. Дутчак В. Г. Бандуристи української діаспори – вихідці з Галичини. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2019. 2 (1). С. 102–116.
201. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
202. Дутчак В. Г. Дослідження сучасного кобзарства у постатях. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30–31. Ч. II. С. 280–282.
203. Дутчак В. Г. Мистецькі здобутки бандуристів української діаспори США. *Американська історія та політика*. 2018. № 5. С. 86–95.
204. Дутчак В. Г. Музичний інструмент як об'єкт етнодизайну (на прикладі української бандури). *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції* : зб. наук. пр. Кн. 2. /

- редкол.: гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2019. С. 329–336.
205. Дутчак В. Г. Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упоряд.: Л. І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 5–13.
206. Дутчак В. Г. Специфіка творчого універсалізму бандуристів української діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. Київ, 2022. № 5 (1). С. 56–68.
207. Дутчак В. Г. Сучасні виміри естетики виконавства на бандурі. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30–31. Ч. II. С. 190–194.
208. Дутчак В. Г. Творча діяльність Василя Ємця: синтез бандурного мистецтва українських етнічних спільнот (до 120-річчя від дня народження бандуриста). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009–2010. Вип. 17–18. С. 3–15.
209. Дутчак В. Г. Творча діяльність Ольги Герасименко-Олійник в контексті бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Прикарпатського університету серії «Мистецтвознавство»*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ «Плай», 2008. Вип. 14. С. 143–152.
210. Дутчак В. Г. Творча і наукова діяльність Андрія Горняткевича (Канада) в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. Київ, 2018. Вип. 2. С. 106–124.
211. Дутчак В. Г. Традиції бандурного мистецтва в Австралії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20 (2). С. 121–125.
212. Енциклопедія історії України : в 10 т. / редкол. В. А. Смолій (голова) та ін.; НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2003. Т. 1: А–В. 688 с.

213. Євгенєва М. В. Етапи розвитку львівської бандурної школи. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2001. № 2. С. 37–42.
214. Євгенєва М. В. Фестивально-конкурсний рух бандуристів Тернопільщини в сучасних соціокультурних реаліях. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (Вип. 39). С. 164–172.
215. Ємець В. К. Гетьман Скоропадський та перша капела кобзарів. *Народна творчість та етнографія*. 2001. № 4. С. 55–66.
216. Ємець В. К. Кобза й кобзарі. Берлін : Українське слово, 1923. 111 с.
217. Ємець В. К. Кобзар Остап Вересай. Календар Робітничого Союзу на 1926 р. Скрантон, 1925. С. 93–102.
218. Ємець В. К. Кобзарство старої Гетьманщини. *Батьківщина*. Торонто, 1955. 26 листопада, 3 грудня Vol. XIX № 25 (823) С. 4. Vol. XIX № 26 (824) С. 7.
219. Ємець В. К. Музичні інструменти княжої доби. *Батьківщина*. Торонто-Канада. 1955. 15 жовтня. № 19 (817). С. 7–8.
220. Єрофеев І. Українські думи і їх редакції. *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка в Києві*. 1909. Кн. VI. С. 69–83; 1910. Кн. VII. С. 17–64.
221. Єрофіїв І. Виконавець сковородинського канду. *Література і мистецтво*. 1944. 15 листопада. № 35 (86). С. 3.
222. Єсіпок В. М., Іваниш А. А. Кобзарська традиція на Кубані. *Молодий вчений*. 2018. № 1 (53). С. 143–146.
223. Єсіпок В. М., Іваниш А. А. Творчий та історичний шлях капели бандуристів імені Т. Шевченка. *Молодий вчений*. 2018. № 1 (53). С. 139–143.
224. Єсіпок В. М. Музичні інструменти мандрівних співців в Україні. *Молодий вчений*. 2018. №. 4 (1). С. 253–256.
225. Жеплинський Б., Гавалюк Р. Микола Грисенко – засновник професійної академічної бандурної педагогіки у львівських навчальних закладах.

- Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтво.* Львів, 2009. Вип. 9. С. 229–235.
226. Жеплинський Б., Ковальчук Д., Ковальчук М. Ансамблі бандуристів: дуети тріо, квартети, ансамблі. Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2016. 363 с.
227. Жеплинський Б., Ковальчук Д., Ковальчук М. Капели бандуристів. Львів : Галиц. Вид. Спілка, 2016. 187 с.
228. Жеплинський Б. М. Кобзарськими стежинами : наук. публіцист. дослідж. Львів, 2002. 277 с.
229. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. 316 с., 1154 іл.
230. Жеплинський Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні. Львів, 2000. 195 с.
231. Жеплинський Б. М. Мистецтво любить закоханих. *Соціалістична культура.* 1967. № 4. С. 4.
232. Жеплинський Б. М. Мій перший пан-отець – Юрій Сінгалевиц. *Кобзарськими стежками.* Львів, 2002. С. 7–18.
233. Загальні збори театрального товариства. *Волинське слово.* 1939. № 4 (75). С. 5.
234. Записки Юго-Западного Отдела Императорского Российского Географического Общества: у 2 т. Киев : Типография Университета Св. Владимира, 1874. Т. I. 1873. 366 с.
235. Зашкільняк Л. О. Вступ до методології історії. Львів : ЛОНМІО, 1996. 96 с.
236. Зінків І. Я. Архетипи бандури в українській музичній культурі. *Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка. Серія: Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ, 2013. Вип. 24. С. 16–18.
237. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.
238. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен. Записки Наукового товариства імені Шевченка. *Праці музикознавчої комісії / ред. О. Купчинський.* Львів, 2004. Т. 247. С. 392–401.

239. Зінків І. Я. Бандури Василя Герасименка : від «Львів'янки» до харківської бандури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2013. № 2. С. 120–125.
240. Зінків І. Я. Бандурна творчість Гната Хоткевича: між традицією і модернізмом. *Інструментальне мистецтво у вищій школі : проблеми і перспективи професійної підготовки* : зб. наук. пр. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зловейко Д. І., 2012. Вип. 12. С. 337–342.
241. Зінків І. Я. Витоки української бандури. Пам'яті Яреми Якубця : зб. статей і матеріалів Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Львів, 2007. Вип. 17. С. 162–172.
242. Зінків І. Я. Історична реконструкція бандури. Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді : матеріали наук. пед. конф. Тернопіль : Астон, 2000. С. 89–99.
243. Зінків І. Я. Курт Закс про українську бандуру. Студії мистецтвознавчі. *Театр. Музика. Кіно*. 2011. Число 3 (35). С. 27–33.
244. Зінська Т. В. Музичний конкурс як форма актуалізації творчого потенціалу виконавця. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 27. С. 68–75.
245. Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право* : зб. наук. пр. 2011. № 4 (12). С. 110–114.
246. Зущенко Н. А. Анатолій Юхимович Грицай – засновник професійного академічного бандурного виконавства на Рівненщині. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. № 34 (2016). С. 75–81.
247. Исторические песни малорусского народа / с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова : в 2 т. Киев : Типография М. П. Фрица,

1874. Т. 1 : Песни века дружинного и княжеского; Песни века козацкого, XXIV. 336 с.
248. Ігнат'єва Я. В. Фестивально-конкурсний рух в еволюції зарубіжного та українського музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 20. Т. 1. С. 142–146.
249. Історичне джерелознавство : підруч. для студентів іст. спец. вищ. навч. закл. / Я. С. Калакура, І. Н. Войцехівська, С. Ф. Павленко та ін. Київ : Либідь, 2002. 486 с.
250. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
251. Касьянова О. М. Актуальні питання сучасного бандурного мистецтва в Одеському регіоні. *Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку* : зб. матеріалів ІІ Міжнар. наук-практ. конф., Київ, 12–13 жовт. 2006 р. Київ : ДАКККіМ, 2006. С. 149–152.
252. Квітка Д. Лірники. *Час*. 1929. 3 жовтня. Ч. 297 (53). С. 2.
253. Квітка К. В. Избранные труды : в 2 т. сост. и коммент. В. Гошовского. Киев, 1973. Т. 2. 423 с.
254. Квітка К. В. Професіональні народні співці й музиканти на Україні: програма для досліду їх діяльності й побуту. *Збірник історико-філологічного відділу*. Київ, 1924. № 13. Вип. 2. 114 с.
255. Кирдан Б. П. Варьирование кобзарем М. Кравченко думы «Бедная вдова и три сына». *Текстологические изучения эпоса*. Москва : Наука, 1971. С. 47–63.
256. Кирдан Б. П. Неизвестный вариант думы «Побег трех братьев из города Азова, из турецкой неволи». *Советская этнография*. 1963. № 5. С. 92–94.
257. Кирдан Б. П. П. Д. Мартинович и собирание дум. *Текстологическое изучения эпоса*. Москва : Наука, 1971. С. 161–169.

258. Кирдан Б. П. Собиратели народной поэзии: из истории укр. фольклористики XIX в. : монография. Москва : Издательство «Наука», 1974. 278 с.
259. Кирдан Б. П. Украинские народные думы (XV – начало XVII в.). Москва : Изд-во Академии наук СССР. 1962. 287 с.
260. Кирдан Б. П. Украинские народные думы. Москва : Наука, 1972. 560 с.
261. Кирдан Б. П. Український народний епос. Москва : Наука, 1965. 352 с.
262. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ : Музична Україна. 1980. 183 с.
263. Кладковий В. Молоді виконавці. *Радянська культура*. 1957. 28 квітня. № 35 (243). С. 4.
264. Класифікація логічна. Філософський енциклопедичний словник. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис. 2002. С. 283.
265. Клименко О. С. Бандурне мистецтво: специфіка репертуару. *Еволюція музичної мови у світлі сучасного гуманітарного знання* : зб. статей за результат. VIII Міжвуз. наук.-практ. студ. конф., м. Дніпропетровськ, 20–21 лист. 2014 р. Дніпропетровськ : ЛПРА, 2015. С. 135–143.
266. Клименко П. Матеріали до історії цехів м. Літок на Чернігівщині. *Записки історико-філологічного відділу УАН* / за ред. А. Кримського. Київ : Друк. УАН, 1928. Кн. XVIII. С. 211–223.
267. Клименко П. «Украшеной портрет» військового отамана Чепіги та «Козак-Запорожець» (з малюнком). *Записки історико-філологічного відділу УАН* / за гол ред. А. Кримським. Київ : Друк. УАН, 1926. Кн. VII–VIII. С. 451–468.
268. Кожбахтєєва Н. Ф., Вознюк Г. П. Формування навичок ансамблевого музикування у студентів мистецького профілю в класі бандури. *Наукові праці Донецького національного технічного університету. Серія : «Педагогіка, психологія і соціологія»*. 2015. № 1. С. 95–102.
269. Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду / автор вступ. ст. С. Бушак ;

- упоряд. каталогу В. та І. Сахаруки ; наук. ред. Р. Забашта. Київ : Родовід : Оранта, 2008. 304 с.
270. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ : Наукова думка, 1969. 587 с.
271. Колесса Ф. М. Українські народні думи : перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів. Львів : накладом Т-ва «Просвіти», з друк. Ставропигійського інституту під управою Ю. Сидорака, 1920. 160 с.
272. Кононенко-Запорожець П. Кобза і бандура. Вінніпег, 1963. 168 с.
273. Копержинський К. А. Музичне життя на Чернігівщині в 2 пол. XVIII ст. – на початку XIX ст. *Записки українського наукового товариства в Києві*. 1927. Т. 26. С. 84–96.
274. Корній Л. П. До питання методології дослідження українсько-болгарських взаємозв'язків. *Українське музикознавство*. 1976. Т. 11. С. 81–92.
275. Корній Л. П. До питання про україно-польські зв'язки XVI–XVII ст. *Українське музикознавство*. 1971. № 6. С. 101–110.
276. Косінська Т. В., Калабська В. С. Музичний конкурс як необхідний компонент у формуванні музично-виконавської компетентності учнів-бандуристів ПСМНЗ. *Вісник українсько-туркменського культурно-освітнього центру : міждисципл. наук. зб.* Умань : ВПЦ «Візаві», 2017. Вип. 1. Ч. 2. С. 33–37.
277. Костюк Н. Віктор Мішалов – дослідник спадщини Г. М. Хоткевича, народної діатонічної бандури та способів гри на ній. *Наукові записки НІЕЗ «Переяслав»*. Переяслав-Хмельницький, 2021. Вип. 20 (22). С. 220–224.
278. Кривошея І. І. Уманська василіанська школа в період свого розквіту (1796–1830 рр.). *Історико-педагогічний альманах*. 2005. Вип. 1. С. 94–100.
279. Кузьмич Я. О. Розвиток професійного бандурного мистецтва: тенденції, школи, композиторська творчість. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2011. Вип. 60. С. 145–148.

280. Кулик С. Городищенські бандуристи. *Культура і життя*. 1966. 1 лютого. С. 3.
281. Куліш П. Твори. Т.1. Чорна Рада. Історичний роман / вст. і поясн. Р. Лепкого. Берлін : Українське слово. 1922. 246 с.
282. Кучменко Е.М., Кучменко Б. А. Культура як світ утілених цінностей. *Культура України* : зб. наук. праць / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2010. Вип. 30. С. 19-27.
283. Кушпет В. Г. Друге народження кобзи. *Бандура*. 1998. № 65–66. С. 47–50.
284. Кушпет В. Г. Національне музикування і «війна» самих з собою. *Пам'ятки України: історія та культура*. 1995. № 1. С. 2–4.
285. Кушпет В. Г. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). Київ : Темпора, 2007. 592 с.
286. Лавров Ф. І. Кобзарі. Київ : Мистецтво, 1980. 257 с.
287. Лавров Ф. І. Творчі та виконавці українського героїчного епосу. *Історичний епос східних слов'ян*. Київ, 1958. С. 59–85.
288. Лазуркевич Т. Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль, 2011. № 1. С. 103–109.
289. Ларіонова Л. Історія однієї колекції (музей Чернігівської фабрики музичних інструментів). *Скарбниця української культури*. Чернігів, 2005. Вип. 5. С. 92–99.
290. Лепявко С. Чернігів: історія міста. 2-ге вид., випр. і переробл. Київ : ТОВ «Вид-во «Кліо», 2020. 544 с.
291. Лисенко М. Т. Бандурист Василь Герасименко. *Культура і життя*. 1967. 23 листопада. № 94 (1340). С. 3.
292. Лисенко М. Українські народні музичні інструменти / ред., передм. та прим. М. Щоголя. Київ : Мистецтво, 1955. 61 с.

293. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм / ред., передм. та прим. М. Гордійчука. 2-ге вид. Київ : Музична Україна, 1973. 95 с.
294. Л-ів Н. Новий етап кобзарського мистецтва. *Зоря*. 1930. 18 травня. №113 (2352). С. 4.
295. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2019. 254 с.
296. Лісняк І. М. І. Павліковський: композиторські пошуки новітньої звукової сфери у сучасному бандурному мистецтві. *Сучасні наукові дослідження* : матеріали ІІ Міжн. наук.-практ. конф. Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2006. Т. 44. С. 14–16.
297. Лісняк І. М. Репрезентування бандурного мистецтва в умовах сучасної культурологічної ситуації (на прикладі творчості О. Герасименко та Р. Гриньківа). *Музичне мистецтво* : зб. наук. пр. Донецьк : Юго-Восток, 2007. Вип. 7. С. 40–51.
298. Лісняк І. М. Сучасний вимір бандурного мистецтва. Орієнтири ансамблевої творчості. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. на пошану А. Терещенко / ред.-упоряд. М. Ржевська. Київ–Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я. 2008. Вип. 2. С. 329–335.
299. Лісняк І. М. Трансформація виконавської творчості кобзарів-бандуристів на межі ХІХ–ХХ століття. *Українське мистецтвознавство* : зб. наук. ст. Київ, 2009. Вип. 7. С. 131–135.
300. Лобко М. Підвищувати виконавську майстерність капели бандуристів. *Держжинець*. 1967. 11 травня. № 92 (9150). С. 3.
301. Лозко Г. С. Українське народознавство. 5-те вид., зі змін. та допов. Тернопіль : Мандрівець, 2011. 512 с.
302. Ломиковский В. Я. «Повести малороссийские числом 16. Списаны из уст слепца Ивана, лучшего рапсода, которого я застал в Малороссии в начале ХІХ века». *Киевская старина*. 1893.

303. Луняк Є. М. Козацька Україна XVI–XVIII ст. у французьких історичних дослідженнях. Київ–Ніжин : Вид. ПП Лисенко М. М., 2012. 808 с.
304. Людкевич С. П. Відродження бандури. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 182–184.
305. Максимович М. О. Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. Москва : В Типографии Августа Семена при Императорской медико-хирург. академии, 1827. XXXVI. 234 с.
306. Максимович М. О. Сборник украинских песен издаваемый Михаилом Максимовичем. Киев : в Тип. Феофила Глюксберга, 1849. 129 с.
307. Максимович М. О. Украинские народные песни, изд. Михаилом Максимовичем. Москва : В Унив. Тип., 1834. Ч. 1, кн. 1–3: Украинские Думы. Песни Козацкие былевые. Песни козацкие бытовые. 1834. XI. 180 с.
308. Малинка А. Кобзарі Семен Власко та Дем'ян Симоненко й лірник Антін Іваницький їх репертуар. *Первісне громадянство та його пережитки на Україні* : науковий щорічник. Київ, 1929. Вип. 1. С.105–128.
309. Мандзюк Л. С. Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2008. Вип. 14. С. 50–54.
310. Мандзюк Л. С. Шлях становлення бандури в Харківському інституті мистецтв. *Бандура*. № 78. 2002. С. 34–39.
311. Маринін І. Г. Теоретико-методологічні основи традиційного та академічного ансамблево-оркестрового виконавства в Україні кінця XX – початку XXI століть. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. № 12. С. 372–377.
312. Мартинович П. Д. Листування з В. П. Горленком (1885–1896). Записки Історичної секції Всеукраїнської академії наук. *Науковий збірник за рік 1929* / під ред. М. Грушевського. Харків : Державне видавництво України, 1929. Т. XXXII. С. 153–165.
313. Марунчак М. Г. Горняткевич Андрій. Біографічний довідник до історії українців Канади. Вінніпег : Накладом УВАН у Канаді, 1986. С. 154.

314. Марченко М. Л. Історія української культури з найдавніших часів до середини XVII ст. Київ, 1961. 285 с.
315. Марченко Т. Козаки-Мамаї. Київ-Опішне, 1991. 80 с.
316. Матвіїв Г. Ігрові прийоми сучасного бандурного інструменталізму. *Тарас Шевченко та кобзарство* : II Міжнар. наук-практ. конф., Львів, 22–24 серп. 2013 року. Львів, 2013. С. 127–133.
317. Матвіїв Г. Нові камерно-ансамблеві форми XXI століття: бандура і гітара. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2012. №16. С. 425–433.
318. Мистецтво України : біографічний довідник / упоряд. : А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана. Київ, 1997. С. 280.
319. Михайличенко О. В. Кобзарство та побутове музикування на українських землях кінця XVIII – початку XX століття. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка Серія: Педагогічні науки*. 2018. Вип. 163. С. 20–24.
320. Михайлов М. Миргородська капела бандуристів. *Література і мистецтво*. 1944. 8 січня. № 1 (52). С. 4.
321. Михайлюк О. В. Соціокультурний підхід як методологія історичного дослідження. *Український селянин*. 2016. Вип. 16. С. 9–14.
322. Михальова Є., Воєводін В. Сучасні еволюційні процеси у виконавстві на народних інструментах (на прикладі конкурсів юних музикантів у Луганську). *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. Київ, 2006. Вип. 1 : Еволюційні процеси у музичному мистецтві: від минулого до майбутнього. Київ–Донецьк. С. 183–189.
323. Мінківський О. З. Вдосконалена бандура. *Радянська культура*. 1961. 29 червня. № 52 (676). С. 3.
324. Мінківський О. З. Взяв би я бандуру. *Культура і життя*. 1967. 12 вересня. № 73 (1319). С. 3.

325. Мінківський О. З. Дума о воз'єднанні. *Вечірній Київ*. 1954. 8 квітня. № 83 (878). С. 3.
326. Мішалов В. Ю. Бандура в еміграційних центрах у міжвоєнний період. *Кобзарське мистецтво та його традиції* : зб. матеріалів наук. симпозиуму : Перемишль, Польща, 08.X.2005. Karpacki Collage Artystyczny – Biuletyn – Przemysl, Stowarzyszenie Przemyskie centrum Inicjatyw Kulturalnych «Mytusa», 2005. С. 95–103.
327. Мішалов В. Ю. Бандура і кобзарство в Україні сьогодні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2017–2018. Вип. 1. С. 83–89.
328. Мішалов В. Ю. Бандурист М. Домонтович – Михайло Злобінцев. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009–2010. Вип. 17–18. С. 295–301.
329. Мішалов В. Ю. Берегти свою спадщину. *Українська культура*. 1994. № 9–10. С. 34–35.
330. Мішалов В. Ю. Видатний будівничий бандурного мистецтва – Гнат Хоткевич. Гнат Хоткевич. Твори для харківської бандури. Харків : В-во Ексклюзив, 2007. С. 191–240.
331. Мішалов В. Ю. Виробництво бандури в діаспорі. Гнат Хоткевич – Бандура та її конструкція. Харків : Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. С. 123–127.
332. Мішалов В. Ю. Гнат Хоткевич і його праця «Бандура та її можливості». Гнат Хоткевич. Бандура та її можливості. Харків : В-во Глас, 2007. С. 3–21.
333. Мішалов В. Ю. До пошуків колиски феномену кобзарства. *Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. Reihe: Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik* : X. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik «Dialog der Sprachen – Bd. 2020 / Ed. Olena Novikova und Ulrich Schweier. Verlag readbox unipress Open Access LMU, München, 2021. С. 604–627.

334. Мішалов В. Ю. Думки відносно конструкції та удосконалення бандури. Гнат Хоткевич – Бандура та її конструкція. Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. С. 245–268.
335. Мішалов В. Ю. Кобза та бандура, кобзарі та бандуристи як знаки української культури. *Dialog der Sprachen - Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. Reihe: Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik : XII Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik*. Bd. 2021. / Ed. Olena Novikova und Ulrich Schweier. Georg Olms Verlag - UB Ludwig-Maximilians München, 2022. С. 370–383.
336. Мішалов В. Ю. Леонід Гайдамака та його роль у становлення харківської бандури. *Культура України : зб. наук. пр.* Харків : ХДАК, 2007. Вип. 19. С. 106–114.
337. Мішалов В. Ю. Майстри бандур. *Бандура*. 2000. №73–74. С. 38–40.
338. Мішалов В. Ю. «Музичні інструменти українського народу» Гната Хоткевича. Гнат Хоткевич. Музичні інструменти українського народу. Харків : В-во Глас, 2002. С. 5–9.
339. Мішалов В. Ю. «Підручник гри на бандурі Гната Хоткевича». Гнат Хоткевич. Підручник гри на бандурі. Харків : В-во Глас, 2004. С. 3–17.
340. Мішалов В. Ю. Проблематика походження шкіл і способів гри на бандурі. *Кобзарська-лірницька епічна традиція : зб. наук. пр. наук.-практ. конф. з міжнародною участю*. Київ, 15–16 черв. 2019 р. Київ : НЦНК «Музей Івана Гончара», 2019. С. 124–129.
341. Мішалов В. Ю. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків : Видавець Савчук О. О., 2013. 368 с.
342. Морозевич Н. В. Вокальність бандурного мистецтва. *Науковий вісник*. Київ, 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 66–73.
343. Москівчова Ю. Фестивально-конкурсний рух на Вінничині: динаміка розвитку. *Культура і сучасність*. 2014. № 1. С. 192–197.

344. Музыка душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упоряд.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав– Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. 111 с.
345. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советский композитор, 1983. Т. 1. 1983. 1054 с.
346. Музыкальные инструменты мира : иллюстрированная энциклопедия: 4000 иллюстраций / Пер. с англ. Т. В. Лихач. Минск : Попурри. 2001. 320 с.
347. Н. Г. Кобзари. *Вечерние известия*. 9 мая 1927. Одеса. №1235. С. 3.
348. Несмашна Л. Ю., Сабрі С. С., Чабаненко Н. А. Бандурне мистецтво в умовах глобалізації сучасного культуропростору. *Молодий вчений*. 2017. № 10 (50). С. 305–308.
349. Никитюк Н. Г. Особливості творчої і концертної діяльності волинського тріо бандуристок у культурологічному просторі Волині (80–90-ті рр. ХХ ст.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2006. № 1 (16). С. 63–69.
350. Нирко О. Ф. Доля український кобзарів-бандуристів на Кубані. *Етнічна історія народів Європи* : зб. наук. пр. Вип. 10. Київ, 2001. С. 10–15.
351. Нирко О. Ф. Кобзарство Кубані та Криму : навч. посіб. (хрестоматійне вид.) для студ. вищ. навч. закл. / упоряд., ред., передм., вступ. ст. Н. Сулій. Київ : Просвіта. 2008. 408 с.
352. Нирко О. Ф. Ялтинський музей кобзарства Криму та Кубані. *Етнічна історія народів Європи*. 2002. Вип. 13. С. 102–105.
353. Нова удосконалена бандура (на нараді в редакції газети «Радянське мистецтво»). *Радянське мистецтво*. 1949. 28 вересня. № 39 (233). С. 4.
354. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні. *Родовід*. 1993. № 6. С. 16–25.

355. Нолл В. Паралельна культура в Україні у період сталінізму. *Родовід*. 1993. № 5. С. 37–40.
356. Носов Л. Перший Всесоюзний огляд виконавців на народних інструментах. *Народна творчість та етнографія*. 1940. № 1. С. 51–60.
357. Нудьга Г. А. Українські думи в англійських перекладах і критиці. *Радянське літературознавство*. 1966. № 4. С. 56–65.
358. Нудьга Г. А. Українські думи у Франції. *Народна творчість та етнографія*. 1965. № 5. С. 76–86.
359. Нудьга Г. А. Українські народні думи в німецьких джерелах та критиці. *Радянське літературознавство*. 1964. № 6. С. 67–76.
360. Нудьга Г. А. Український поетичний епос (Думи). Київ : Знання, 1971. 48 с.
361. Обидало В. Підтримати капелу бандуристів. *Більшовик Полтавщини*. 1928. 30 жовтня. Ч. 125. (688). С. 5.
362. Одесский художественный музей. Графика, скульптура : каталог / сост. Л. Н. Калмановская; авт. вступ. ст. Галкер Я. Б. Киев : Издательство: «Мистецтво», 1974. 279 с.
363. Олексієнко О. Бандура у музиці сучасних українських композиторів як чинник збагачення вітчизняної духовної культури. *Духовна культура як домінанта українського життєтворення* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2005. Ч. 2. С. 116–118.
364. Омельченко А. Думи бандуристів. *Культура і життя*. 1967. 8 січня. № 3 (1249). С. 3.
365. Омельченко А. Хай дзвенкіш звучить бандура. *Тембр*. 1959. 23 липня. №7 (147). С. 4.
366. Омельченко А., Наєнко С. Рокоче бандура. *Життя і слово – український тижневик*. Торонто. 1969. № 12 (177). С. 7.
367. Омельченко Т. А. Омельченко Андрій Федорович. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 101. С. 450–454.

368. Онацький М. Ю. Сучасний стан та перспективи розвитку фестивального туризму у місті Харкові. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Міжнародні відносини. Економіка. Країнознавство. Туризм*. 2016. Вип. 5. С. 145–150.
369. Павленко Л. О. Бандурне мистецтво в міжкультурному діалогові сучасності. *Діалог культур Україна – Греція: культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі* : зб. пр. за матеріалами VII Міжнар. наук.-практ. конф. «Діалог культур Україна – Греція: культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі». Київ, 21–23 верес. 2016 р. Київ : Міленіум, 2016. С. 170–172.
370. Павленко Л. О. Вплив ансамблевого виконавства на розвиток бандурного мистецтва XX–XXI ст. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 54 (2016). С. 44–54.
371. Павленко Л. О. Становлення та розвиток академічного бандурного виконавства в другій половині XX ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Серія: Мистецтвознавство*. № 21 (1), 2015. С. 33–38.
372. Павленко Л. О. Теоретичні дослідження та розвиток бандурного виконавства: XIX – початок XX ст. *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 115–120.
373. Павлова Н. І. Стан та перспективи розвитку бандурного мистецтва. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку* : зб. матеріалів II Міжнародної наук-практ. конф., Київ, 12–13 жовт. 2006 р. Київ : ДАКККиМ, 2006. С. 158–162.
374. Панасюк І. В. Формування української професійно-академічної бандурної школи у соціокультурному контексті. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль, 2012. № 2. С. 59–64.
375. Пасічняк Л. М. Ансамблеве виконавство на народних інструментах у контексті академічного камерного музичного мистецтва. *Наукові збірки*

- Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 372–381.
376. Пащенко Т. Кобзарі й лірники. Кобзар Петро Ткаченко. *Етнографічний вісник*. Київ, 1927. Кн. 3. С. 67–69.
377. Перепелюк О. М. Церковний спів: навчання та хорове виконавство в Київській єпархії (XIX – початок XX століття) : монографія. Умань : Вид. «Сочінський М. М.». 2021. 193 с.
378. Пискач А. Фестивальний рух у культурному житті України кінця XX – початку XXI ст.: нефольклорні тенденції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне, 2011. Т. 2. Вип. 17. С. 90–93.
379. Пінчак С. Розвиток ансамблів та капел бандуристів у другій половині XX століття у Західній Україні. *Молодь і ринок*. 2009. № 5. С. 52–57.
380. Плісецький М. М. Згадка про калмиків в українській народній думі. *Народна творчість та етнографія*. 1983. № 2. С. 25–30.
381. Плісецький М. М. Про походження думи «Івась Коновченко». *Народна творчість та етнографія*. 1961. № 3. 67–76.
382. Плісецький М. М. Українські думи та історичні пісні / ред., передмова М. Рильського. Київ-Харків: Українське державне видавництво. 1944. 184 с.
383. Полотай М. Майстер-художник бандурного виробництва. *Радянська культура*. 1956. 27 березня. № 27 (131). С. 3.
384. Понікарова Л. М. Соціальна зумовленість функціонування народного музичного інструментарію. *Культура України: мистецтвознавство* : зб. наук. пр., Харків : ХДАК, 2002. Вип. 9. С. 219–225.
385. Портрети українських кобзарів О. Сластіона / вступ. ст., примітки і коментарі Ю. Турченка. Київ : Вид-во АНУРСР. 1961. 63 с.
386. Правдюк О. А. Кобзарське мистецтво О. Вересая та розвиток музичної фольклористики. *Народна творчість та етнографія*. 1978. № 6. С. 39–47.
387. Преображенский А. Этимологический словарь русского языка : в 12 т. Москва : Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1910–1914. Т. 1 (А–О). 1910. 716 с.

388. Прокопович Т. Ю. Бандура в сучасному ансамблевому виконавстві на Рівненщині. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку* : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 12–13 жовт. 2006 р. Київ, 2006. С. 166–172.
389. Ревуцький Д. М. Українські думи та пісні історичні. Київ : Час. 1919. 300 с.
390. Резнік Ю. М. Соціокультурний підхід як методологія досліджень. *Питання соціальної теорії*. 2008. Т. II. Вип. 1 (2). С. 305–328.
391. Ригельман А. И. Летописное повествование о Малой России и ее народе и казаках вообще : Тр. 1785-1786 г. Ч. IV. Кн. 6. Москва : Универ. тип. 1847. 144 с.
392. Рильський М. Ф. Героїчний епос українського народу. Київ, 1955. 28 с.
393. Рожок В. І. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського – науковий центр Європи. *Українське музикознавство*. 2017. Вип. 43. С. 4–12.
394. Розсоха Л. О. Миргородські кобзарі й бандуристи. Миргород : Миргород, 2015. 240 с.
395. Романюк П. Взяв би я бандуру. *Бандура*. Нью-Йорк, 1988. № 41–42. С. 8–17.
396. Росул Т. І. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ століття : монографія. Ужгород : ПолітПрінт 2002. 208 с.
397. Ротач П. П. Полтавська Шевченкіана: Спроба обласної (крайової) Шевченківської енциклопедії. 2-ге вид., випр. Полтава : Дивосвіт, 2013. 960 с.
398. Рубінець М. Триумфальні виступи молодих бандуристів з Нью-Йорку у Південній Америці. *Бандура*. Нью-Йорк, 1988. № 23–24. С. 16–19.
399. Сарма-Соколовський М. Червона плащаниця. *Київ*. 1997. № 3–4. С. 20.
400. Семенюченко О. Коба і бандура як символи та інструменти української національної культури. *Українознавство*. 2005. № 1. С. 144–146.
401. Сенгалевич Ф. Кобзарі й лірники. Київські лірник. *Етнографічний вісник*. Київ, 1927. Кн. 3. С. 70–75.

402. Серополко С. О. На Україні и вне ея. *Українське життя*. 1912. № 5. С. 82–99.
403. Силка О. З., Синявська Л. І. Бандури пісня недоспівана... або суспільний виклик Михайла Злобинця : наукове видання. Черкаси : вид. ФОП Гордієнко Є. І., 2017. 246 с.
404. Сідлецька Т. І. Шляхи виникнення та розвитку кобзи і бандури в Україні. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне : РДГУ, 2010. Т. 1. Вип. 16. 219 с.
405. Скляр І. М. Київсько-харківська бандура. Київ : Музична Україна, 1971. 114 с.
406. Скрипка В. Вшанування державної капели бандуристів. *Народна творчість та етнографія*. 1969. № 6. С. 105.
407. Сластион А. Г. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы. *Киевская старина*. 1902. Кн. V. С. 301–331.
408. Сластіон О. Г. Кобзарі. *Рідний Край*. 1910. № 43. С. 11–12.
409. Слюсаренко Т. О. Ансамблеве бандурне виконавство другої половини ХХ – поч. ХХІ століття: мистецькі особливості творчих колективів центрального та південного регіонів України. *Вісник Харківської академії дизайну. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 2. С. 70–73.
410. Слюсаренко Т. О. Ансамблеве бандурне виконавство Західної України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : особливості буття та розмаїття форм. *Вісник ХДАДМ*. 2012. № 14. С. 147–151.
411. Слюсаренко Т. О. Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ – поч. ХХІ ст.) : монографія. Харків : Право, 2018. 166 с.
412. Собенко-Сищук М. Аргентина вітала молоду капелу бандуристів. *Бандура*. Нью-Йорк, 1988. № 23–24. С. 13–15.
413. Созанська О.-К. Становлення професійного репертуару в контексті історико-суспільних функцій бандурної творчості. *Наукові збірки*

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. № 49. С. 52–59.

414. Соломончук Л., Федчишин З. Пісня зі Львова пролунала у Маріїнському палаці перед завершенням зустрічі президентів Франції і України. *Бандура*. Нью-Йорк, 1998. № 65–66. С. 9–10.
415. Сперанский М. Н. Малорусская песня в старинных русских печатных песенниках. *Этнографическое Обозрение*. 1909. Кн. 82. № 2–3. С. 120–143.
416. Сперанський М. Н. Южно-русская песня и современные ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменка). *Сборник Историко-Филологического Общества при Институте кн. Безбородко в Нежине*. Київ, 1904. Т. 5. С. 97–230.
417. Срезневский И. Запорожская старина / уклад., авт. запису та передм. И. И. Срезневський. Харьков : Унив. тип. Ч. II. Кн. I: Песни и думы о лицах и событиях от Богдана Хмельницкого до смерти Мазепы. 1834. 84 с.
418. Срезневский И. Запорожская старина / уклад., авт. запису та передм. И. И. Срезневський. Харьков : Унив. тип. Ч. II. Кн. II: Сказания летописцев и предания о лицах и событиях во время Богдана Хмельницкого. 1835. 196 с.
419. Срезневский И. Запорожская старина / уклад., авт. запису та передм. И. И. Срезневський. Харьков : Унив. тип. Ч. II. Кн. III: Сказания летописцев и предания о лицах и событиях до смерти Мазепы. 1838. 174 с.
420. Станіславський В. Дума про Сорочинські події. Україна. Київ, 1924. Кн. 1–2. С. 171–174.
421. Стельмах М. П. Думи. Київ, 1959. 187 с.
422. Степанів В. Державна ордена Трудового червоного прапора заслужена капела бандуристів Української РСР. Київ : Вид-во Реклама. 1973. 27 с.
423. Степович А. К вопросу о происхождении дум. *Киевская старина*. 1892. Кн. I. С. 105–109.

424. Сточанська М. П. Земле, моя земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів) : навч.-реперт. посіб. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. 264 с.
425. Стратілат А. Про стійкість традицій кобзарства в Україні. *Народна творчість та етнографія*. 2004. № 1–2. С. 79–83.
426. Студинський К. Й. Лірники. Студія. Львів : Вид. Лукича. 1894. 56 с.
427. Сумцов М. Ф. Современное изучение кобзарства. *Из украинской старины*. Харків, 1910. С. 143–147.
428. Сумцов М. Ф. Українські думи. *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові*. 1913. Т. 117–118. С. 227–234.
429. Сумцов М. Ф. Українські співці й байкарі. Харків, 1910. 19 с.
430. Сумцов Н. Ф. Бандура. К истории южно-русских бандуристов. *Киевская старина*. 1889. Т. 26. С. 643–645.
431. Сумцов Н. Ф. Заметки о малорусских думах и духовных виршах. *Этнографическое Обозрение*. 1895. Кн. 24. С. 79–107.
432. Сумцов Н. Ф. Изучение кобзарства. *Киевская старина*. 1904. Кн. X. С. 11–16.
433. Сумцов Н. Ф. К истории изданий малорусских песен. *Киевская старина*. 1899. Т. X. Кн. 3. С. 939–953.
434. Сумцов Н. Ф. Культурные переживания. *Киевская старина*. 1889. Т. 26. С. 631–652.
435. Сумцов Н. Ф. Программа для собирания сведений о кобзарях и лирниках. К предстоящем в 1902 г. в г. Харькове XII археологическом съезде. Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда. Т. I. X. 1902.
436. Супрун Н. Бандура в Україні. Спосіб життя – кобзарство. Бандура. 2000. № 73–74. С. 45–48.
437. Тиховский П. Кобзари Харьковской губернии. *Сборник Харьковского Историко-Филологического общества*. Харьков, 1902. Т. 13. С. 135–138.
438. Ткаченко Г. Основи гри на бандурі. *Родовід*. 1995. № 11. С. 112–114.

439. Ткаченко Г. Основи гри на народній бандурі (автентичний запис). Черемський К. Повернення традиції. Харків : Центр Леся Курбаса, 1999. С. 223–229.
440. Ткаченко-Петренко Е. Думи въ изданияхъ и изслѣдованіяхъ (Україна, 1907, кн. VII–VIII. С. 144–185. *Записки товариства імені Шевченка* : видво, присвяч. науці і письменству укр.-рус. народу. Львів : Накладом Т-ва імені Шевченка. 1908. Т. 81, кн. 1. С. 190–191.
441. Токарчук В. Більше творів для бандури. *Радянська культура*. 1960. 10 січня. № 3 (523). С. 2.
442. Турко Н. Є. Базові фазиси вдосконалення конструкції бандури як академічного концертного інструмента. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв / ред.-упоряд.: Л. І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 202–210.
443. Українська капеля бандуристів ім. Тараса Шевченка. Україна 6. VI. 1991 24 VI. 32 с.
444. Українська музична енциклопедія : в 6 т. / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. Т. 2 : Китасти́й Юлія́н Петро́вич. 664 с.
445. Українська музична енциклопедія : у 6 т. / редкол.: Г. Скрипник (голова) та ін.; Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : ІМФЕ НАНУ. Т. 1 : Герасименко Василь Явтухович 2006. С. 449. 680 с.
446. Українські народні думи : в 2 т. / уклад. К. М. Грушевська; Історична секція Української академії наук, Комісія історичної пісенності. Київ : ДВОУ, 1927. Т. I корпусу : Тексти № 1–13 / вст. К. Грушевської. 167 с.
447. Українські народні думи : у 5 т. / за заг. ред. М. К. Дмитренка, С. Й. Грици ; відп. ред. Г. А. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. Т. 1. Думи раннього козацького періоду. С. 33–118.

448. Уманець В. А. Мистецтво кобзарів-бандуристів на сучасному етапі. *Бандура: Музично-літературний журнал*. Нью-Йорк, 1995. № 54. С. 63–65.
449. Уманець В. А. Участь жінок у кобзарському виконавстві. *Бандура: Музично-літературний журнал*. 1997. №59–60. С. 11–12.
450. Ухач-Огорович К. Ф. (К.Ф.У.О.). Кобзарь Остап Вересай, его думы и песни. *Киевская старина*. 1882. Кн. VIII. С. 259–282.
451. Ухач-Огорович К. Ф. (К.Ф.У.О.). Коденская книга и три бандуриста. *Киевская старина*. 1882. Кн. IV. С. 161–166.
452. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара) : ист. очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами. Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. С. 313–535.
453. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. Москва : Прогрес, 1950–1958. Т. I. 576 с.
454. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. Москва : Прогресс, 1950–1958. Т. II. 672 с.
455. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Москва ; Ленинград : Гос. изд-во, Музсектор, 1928. Т. 1. Вып. 2. С. 106–236.
456. Філософський енциклопедичний словник / Шинкарук В. І. та ін. ; за ред. В. І. Шинкарука. Київ : Абрис, 2002. VI. 742 с.
457. Франко І. Я. Козак Плахта, українська народна пісня, друкована в 1628 р. *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*. 1902. Т. 47. С. 1–28.
458. Франко І. Я. Нарис українсько-руської літератури. Львів : Накладом Укр.-рус. вид. спілки. 1910. 444 с.
459. Франко І. Я. Пісня про Правду і Неправду. *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*. 1906. Т. 70. С. 5–70.
460. Франко І. Я. Розбір думи про бурю на Чорнім морі. *Житє і Слово*. Львів. 1894. Т. 1. С. 300–306.

461. Франко І. Я. Студії над українськими народними піснями. *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*. Т. 76. С. 14–84; Т. 83. С. 5–30; Т. 94. С. 40–57; Т. 95. С. 30–53; Т. 98. С. 31–54; Т. 101. С. 39–62; Т. 103. С. 28–53; Т. 104. С. 38–72; Т. 105. С. 18–49; Т. 106. С. 41–76.
462. Хай М. Й. Бандура від атрибута традиції до деривата і «мистецтва» (рецензія-роздум із приводу у світ праці Гната Хоткевича «Бандура та її репертуар»). *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. 2010. Чис. 3. С. 125–130.
463. Хай М. Й. Гуслі, бандура і кобза як інструменти різних фаз еволюції української епічної традиції. *Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток*. Київ, 1994. С. 24–26.
464. Хай М. Й. Микола Будник і кобзарство. «Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє» : матеріали Міжнар.-практ. конф., Київ, 18–19 червня 2016 р. Київ, 2016. С. 141–165.
465. Хай М. Й. Микола Будник і кобзарство. Львів : Вид-во «Астролябія», 2015. 320 с.
466. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ–Дрогобич : НАНУ ІМФЕ. НМАУ, 2007. 499 с.
467. Халанский М. Малорусская дума про Байду. *Сборник Харьковского историко-филологического общества*. 1908. Т. 15. С. 205–219.
468. Хоткевич Г. М. Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва. *Музика масам*. Харків, 1928. № 11–12. С. 24–29.
469. Хоткевич Г. М. До історії кобзарської справи. *Червоний шлях*. 1927. № 5. С. 180–188.
470. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 288 с.
471. Хоткевич Г. М. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках. *Этнографическое Обозрение*. 1903. Т. 57. № 3. С. 87–106.
472. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі: у 3 ч. Ч. I (Теоретична). Харків : ДВУ. 1930. С. 18.

473. Хоткевич Г. М. Про кобзу і бандуру. *Музика масам*. Харків, 1928. № 10–11. С. 21–23.
474. Хоткевич Г. М. Твори : в 2 т. / упоряд., підгот., вступ. ст. Ф. Погребенник, худ. М. Нестеренко. Київ : Дніпро, 1966. Т. 1. Оповідання та нариси. Драматичні твори. Статті та спогади. 536 с.
475. Цапенко І. П. Питання розвитку героїчного епосу східних слов'ян. Київ, 1959. 133 с.
476. Цертелев М. А. Опыт собрания старинных малороссийских песней. Санкт-Петербург : В тип. Карла Крайя. 1819. 68 с.
477. Чабан-Чайка С. В. Багатогранні можливості бандурного виконавства. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія: Психолого-педагогічні науки*. 2021. № 2. С. 134–140.
478. Чайковський Ю. В. Систематика. Новая философская энциклопедия : в 4 т. Москва : Мысль, 2010. Т. 3. С. 557–558.
479. Черемський К. П. Повернення традиції. З історії нищення кобзарства. Харків : Центр Леся Курбаса, 1999. 288 с.
480. Черемський К. П. Шлях звичаю. Харків : Глас, 2002. 444 с.
481. Черкаський Л. М. Еволюція кобзарських інструментів у контексті становлення української професійної музики. Український народний музичний інструментарій на межі тисячоліть. *Мистецтвознав. записки відділу укр. народ. муз. інструм. Музею театрального, музичного та кіномистецтва України*. Київ : ДАКККіМ, 2007. С. 44–54.
482. Черкаський Л. М. Кобза і бандура: проблеми ідентифікації. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку* : зб. Матеріалів II Міжнар. наук-практ. конф., Київ, 12–13 жовт. 2006 р. Київ : ДАКККіМ, 2006. С. 56–59.
483. Черкаський Л. М. «Моліться, братія!» концерт Національної заслуженої капели бандуристів України на честь 80-річчя Миколи Чорного-Досінчука. *Бандура*. Нью-Йорк, 1998. № 65–66. С. 15–26.

484. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти Київ : Техніка, 2003. 264 с.
485. Чернета Т. О. Кобзарсько-бандурне мистецтво у сучасному соціокультурному просторі України. *Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. до 40-річчя колекції укр. народ. муз. інструм. Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, м. Київ, 21–22 трав. 2009 р. Київ : ДАКККіМ, 2009. С. 102–104.
486. Чернета Т. О. Харківські бандури з фонду Дніпропетровського національного історичного музею. *Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 18–19 червня 2019 р. Київ, НЦНК «Музей Гончара», 2019. С. 107–111.
487. Чернецька Н. Г. Виконавська творчість бандуристів Волині як джерело формування національної самосвідомості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. Київ. 2018. Вип. 1. С. 90–100.
488. Чернецька Н. Г., Сточанська М. П. Бандурне мистецтво як засіб формування національної свідомості здобувачів ЗВО. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Луцьк, 17–19 черв. 2022. Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 154–158.
489. Чухліб Т. В. Гетьмани України: військо, політика, держава. Київ : Арій. 2023. 352 с.
490. Шарлемань М. Далекий прародич кобзи. *Літературна Україна*. 1967. 11 липня. № 54 (2440). С. 3.
491. Шафонский А. Ф. Черниговского наместничества топографическое описание. Киев, 1851. 724 с.

492. Шевченко Т. Г. Кобзар / вст. ст. О. Гончара, прим. Л. Кодацької, ред. О. Гаврилюк, С. Шевцова. Київ : Дніпро, 1985. 622 с.
493. Шемет Л. В. Традиційні народні музичні інструменти українців у контексті професійного академічного мистецтва. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2015. Вип. 3. С. 109–114.
494. Шпитяк П. 40 літ звучить бандура. *Дзержинець*, 1967. 20 травня. № 98 (9156). С. 2.
495. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Київ : Муз. Україна, 1980. Т. 1. 198 с.
496. Штокалко З. П. Кобза : збірка п'єс для бандури. Едмонтон-Київ, Вид-во Канадського інституту українських студій, 1997 / ред. А. Горняткевич. 560 с.
497. Штокалко З. П. Кобзарський підручник. Едмонтон : Київ : Вид-во канад. ін.-ту укр. студій. 1992. 347 с.
498. Штокалко З. П. Критичні завваги до стану сучасного кобзарства. *Українські вісті*, 6. П. 1949, Новий Ульм, Німеччина. *Бандура*. 1981. №3–4. С. 11–15.
499. Яворницький Д. И. Запорожье в останках старины и преданиях народа. Санкт-Петербург : Изд. Л. Ф. Пантелеева. 1888. Ч. 1. 294 с.
500. Яворницький Д. И. Запорожье в останках старины и преданиях народа. Санкт-Петербург : Изд. Л. Ф. Пантелеева. 1888. Ч. 2. 257 с.
501. Яворницький Д. И. Из Украинской старины. Санкт-Петербург : Изд. А. Ф. Маркса. 1900. 98 с.
502. Яворницький Д. И. История запорожских козаков: в 3 т. Санкт-Петербург : Тип. И. Н. Скороходова, 1892–1897. Т. 1. 1892. 542 с.
503. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків / пер. з рос. І. І. Сварник; упоряд. Іл. О. М. Апанович; Худ. В. М. Дозорець. Львів : Світ, 1990. 319 с.
504. Янчук Н. А. Записка об изучении народной песни. *Труды музыкально-этнологической комиссии*. Москва, 1906. Т. 1. С. 1–10.
505. Ярославич Л. В. Щедрий ужиток майстра. *Бандура*. Нью-Йорк, 1988. №63–64. С. 10–14.

506. Ястребов В. Гайдамацкий бандурист. *Киевская старина*. 1886. Кн. X. С. 379–388.
507. Яценко Л. І. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР. Київ : Музична Україна, 1979. 83 с.
508. Caferoğlu A. Cihan Edebiyatında Türk Kobuz'u II. *Ülkü*, 1937. 411 s.
509. Caferoğlu A. Cihan Edebiyatında Türk Kobuz'u. *Çeviren* : M. A. Ul *Ülkü*, 1936. 215 s.
510. Czartoryski A. Słowniczek wyrazów polskich znaczących narzędzia muzyczne niegdyś w woyskowym i pokoioiwem używaniu będące. Wyc. z: *Czasopism naukowy księgozbioru publicznego im. Ossolińskich* 1828, z. 1. S. 81–88.
511. De Vogüé, Melchior, E. Viscont, «Mazeppa; la légende et l'histoire». *Revue des deux Mondes*. 1881. Vol. XLVIII. P. 320–351.
512. Fedynskij J. Commentary: The lost instruments of a lost Ukraine. *The Ukrainian weekly*. 2017. № 11. Vol. LXXXV. Sunday, March 12, P. 11.
513. Franciosini. *Vocabulario Italiano e sragnavolo*. 1645. 241 p.
514. Jemetz V. Kobza a kobzari. *Hudební výchova*. 1923. № 6–7. S. 78–81.
515. Jemetz V. Kobza a kobzari. *Hudební výchova*. 1922. № 8. S. 106–108.
516. Jemetz V. Kobza a kobzari. *Hudební výchova*. 1922. № 9. S. 130–131.
517. Jemetz V. Kobza a kobzari. *Hudební výchova*. 1922. № 10. S. 146–147.
518. Jemetz V. Ukrajinský kobzar Ostap Veresaj. *Pražský illustrovaný zpravodaj*. № 216. 1925. S. 11.
519. Léger L. Nicolas Gogol. Paris : H. Didier, 1913. 267 p.
520. Mishalow V. A Short History of the Bandura. *East European Meetings in Ethnomusicology. Romanian Society for Ethnomusicology*, 1999. Vol. 6. P. 69–86.
521. Mishalow V. Heorhiy Tkachenko and informed performance practice on the traditional bandura. *Кобзарська-лірницька епічна традиція* : зб. наук. пр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю. 15–16 червня 2019 року. Київ : НЦНК «Музей Івана Гончара», 2019. С. 66–76.
522. Oudin. *Le thresor des trois laagves espagaole. Francoise et italienne*. 1617.

523. Praetorius M. Syntagma musicum. Syntagma II. Teil von den Instrumenten. Leipzig : Breitkorp & Hartel, 1894. 248 s.
524. Rambaud A. Histoire de la Russie, depuis les origines jusqu'à l'année 1877. Paris : Hachette et C-ie, 1878. 727 p.
525. Rambaud A. L'Ukraine et ses chansons historiques, les derniers Kobzars. Revue des Deux Mondes. 1875. T. 9. P. 801–835.
526. Roguski G. Słowniczek muzyczny. Warszawa : M. Arcta, 1927. 114 s.
527. Sachs C. Historija instrumentow muzycznych. Warsawa : PWM, 1975. 556 s.
528. Siarczyński. Obraz wieku panowania Zygmunta III. 1828. II. 366 s.
529. Słownik muzyków polskich : W 2 t. / Red. J. Chominski. T. 1. Warszawa : PWM, 1967. 320 s.
530. Sowinski A. Słownik muzykow polskich. Paryz, 1874. LXII; 436 s.
531. Tissot V. La Petite Russie. Paris, 1884. 230 p.
532. Tissot V. La Russie et les Russes, indiscretions de voyage. Paris : E. Dentu, 1882. 562 p.

ДОДАТКИ

Додаток А. Бандури, торбан, ліра та кобза з різних музеїв України.



Додаток А.1. Бандура. № ПХІМ-2042.

Власник Г. Гончаренко. Майстер невідомий. Місце виготовлення не встановлене. 1908 р. Дерево, метал, ручна робота. 77,5x48,5x8 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав – Кам'янець-Подільський: ТОВ «Друкарня «Рута», 2020. С. 32. 111 с. [344]



Додаток А.2. Бандура. ПХІМ-3062.

Майстер П. Коцар. Місце виготовлення не встановлене. 1932 р. Дерево, метал, ручна робота. 89x46,5x5 см.

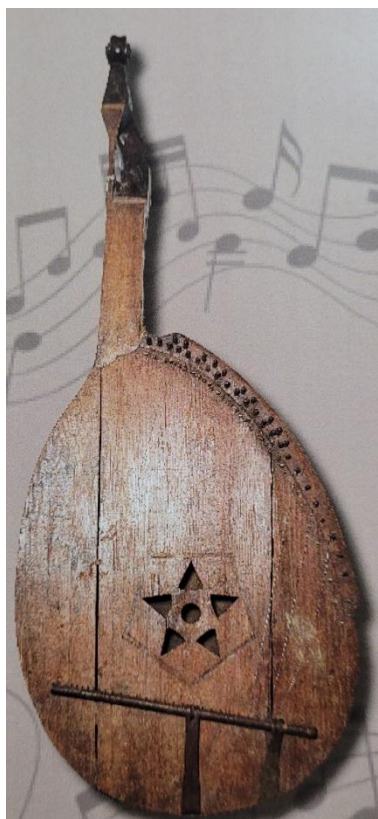
Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 32. 111 с. [344]



Додаток А.3. Бандура. № ПХІМ-3084.
 Майстер невідомий. Україна Полтавська губ.
 Переяславський повіт с. Комарівка. ХІХ ст.
 Дерево, метал, ручна робота. 102,5x43x7 см.
 Джерело: Музика душі народної: за
 матеріалами музейного зібрання
 Національного історико-етнографічного
 заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.:
 С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк.
 Переяслав–Кам'янець–Подільський : Рута,
 2020. С. 32. 111 с. [344]



Додаток А.4. Бандура. № ПХІМ-3805.
 Майстер П. Коцар. Україна Київська обл. м.
 Переяслав-Хмельницький. 40-і рр. ХХ ст.
 Дерево, метал, ручна робота. ПХІМ-3805 КН-
 2055.93,5x45x9,5 см.
 Джерело: Музика душі народної: за
 матеріалами музейного зібрання
 Національного історико-етнографічного
 заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.:
 С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк.
 Переяслав–Кам'янець–Подільський : Рута,
 2020. С. 33. 111 с. [344]



Додаток А.5. Бандура. ПХІМ-4602.

Майстер невідомий. Місце виготовлення не встановлене. Кінець ХІХ ст. Дерево, метал, ручна робота. ПХІМ-4602 КН-2684. 100х42х8 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець–Подільський : Рута, 2020. С. 33. 111 с. [344]



Додаток А.6. Бандура. Е-361.

Майстер невідомий. Місце виготовлення не встановлене. ХХ ст. Дерево, метал, ручна робота Е-361 КН-2978. 109х43,5 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець–Подільський : Рута», 2020. С. 34. 111 с. [344]



Додаток А.7. Бандура. Е-1770.

Власник П. Близнюк. Майстер невідомий. Місце виготовлення не встановлене. 30-і рр. ХХ ст. Дерево, метал, фабричне виробництво. 100х50 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 34. 111 с. [344]



Додаток А.8. Бандура. Е-3556

Власник невідомий. Майстер В. Сніжний. Україна м. Київ. 1984 р. Дерево, метал, ручна робота. Е-3556 КН-21091. 92х43х62 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 36. 111 с. [344]



Додаток А.9. Бандура. Е-3558.

Власник В. Лапшин. Чернігівська фабрика музичних інструментів ім. Павла Постишева, конструкція І. Скляра, №1 з перемикачами. Україна м. Чернігів. 1946–1950 рр. Дерево, метал, фабричне виробництво. 107,5x50x8 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 37. 111 с. [344]



Додаток А.10. Бандура № 6. № Е-3582.

Власник Л. Монкевич. Майстер П. Наумчик. Росія Республіка Комі м. Воркута. 01.01.1954 р. Дерево, метал, ручна робота. Е-3582 КВ-21507. 106x43x10 см

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 37. 111 с. [344]



Додаток А.11. Бандура. Е-3583.

Власник М. Литвин. Чернігівська фабрика музичних інструментів ім. Павла Постишева. Україна м. Чернігів. 60-і рр. ХХ ст. Дерево, метал, фабричне виробництво. 109х50 см

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 38. 111 с. [344]



Додаток А.12. Бандура. № Е-3585.

Власник І. Пархоменко. Майстер С. Власко, різьблення М. Редько. Україна Чернігівська обл. 1936 р. Дерево, метал, ручна робота. 91,5х41х9 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 38. 111 с. [344]



Додаток А.13. Бандура. № Е-3599.

Власник Є. Лобко. Майстер С. Лобко. (реставрована в 1952 р.). Україна Дніпропетровська обл. м. Дніпродзержинськ. 1944 р. Дерево, метал, ручна робота. 100x51x6 см. Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 39. 111 с. [344]



Додаток А.14. Бандура. № Е-3645.

Чернігівська фабрика музичних інструментів ім. Павла Постишева. Україна м. Чернігів. 70-і рр. ХХ ст. Дерево, метал, фабричне виробництво. 108x50,5x7,5 см

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 41. 111 с. [344]



Додаток А.15. Бандура. № Е-3650.

Інструмент тріо «Дніпрянка». Львівська музична фабрика «Трембіта». Україна м. Львів. 60-і рр. ХХ ст. Дерево, метал, фабричне виробництво. 106x48x10 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 43. 111 с. [344]



Додаток А.16. Бандура. № Е-3656.

Власник і майстер невідомі. Україна Сумська обл. м. Ромни. 20-і рр. ХХ ст. Дерево, метал, ручна робота. 100,5x57,5 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 44. 111 с. [344]



Додаток А.17. Бандура. № Е-3657.

Майстер В. Тузиченко. Київська фабрика музичних інструментів. Україна м. Київ. 40–50-і рр. ХХ ст. Дерево, метал, фабрична робота. 100,5x57,5 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 44. 111 с. [344]



Додаток А.18. Бандура. № Е-3665.

Чернігівська фабрика музичних інструментів ім. Павла Постишева. Україна м. Чернігів. 60-і рр. ХХ ст. Дерево, метал, фабричне виробництво. 160x72x13,6 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 45. 111 с. [344]



Додаток А.19. Бандура. № Е-3777.

Власник В. Співак. Майстер Ф. Передерій. Україна Полтавська обл. 40-і рр. ХХ ст. Дерево, метал, ручна робота. 90х46,5 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський: Рута, 2020. С. 48. 111 с. [344]



Додаток А.20. Бандура. № Е-4475.

Власник Олеся Коваль. Майстер Олекса Коваль. Україна Дніпропетровська обл. м. Підгородне. 1945 р. Дерево, метал, ручна робота. 91х44х 5,5 см.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав–Кам'янець-Подільський: Рута, 2020. С. 49. 111 с. [344]



Додаток А.21. Бандура Недбайла. № Е-4477.

Майстер М. Будник. Україна, Київська обл., м. Ірпінь. 1988 р.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав – Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 49. 111 с. [344]



Додаток А.22. Бандура. № НДФ-14657.

Львівська музична фабрика «Трембіта». Україна, м. Львів. ХХ ст.

Джерело: Музика душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав – Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 51. 111 с. [344]



Додаток А.23. Кобза вересаєвська. № Е-3778.

Майстер М. Будник. Україна Київська обл., м. Ірпінь. 80-і рр. ХХ ст. Дерево, метал, ручна робота. 38,5x13,5x13 см.

Джерело: Музыка душі народної: за матеріалами музейного зібрання Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» : каталог / авт.-упор.: С. А. Тетеря, І. В. Гайдаєнко, Н. В. Костюк. Переяслав – Кам'янець-Подільський : Рута, 2020. С. 52. 111 с. [344]



Додаток А.24. Бандура академічна.

Майстер І. Скляр. Власник М. Мошик. Україна. Друга половина ХХ ст. Дерево, метал, ручна робота. 49,0 x 102,0 x 7,5 см.

Джерело: Сумський обласний краєзнавчий музей. URL: <https://global.museum-digital.org/object/2358692>. (дата звернення 10.02.2024 р.). [81]



Додаток А.25. Бандура І. Сірського.
Джерело: Меморіальний музей тоталітарних режимів «Територія Терору».

URL: <https://global.museum-digital.org/object/2465922> (дата звернення 10.02.2024 р.). [82]



Додаток А.26. Торбан. Джерело: Кременецький краєзнавчий музей.

URL: <https://global.museum-digital.org/object/2452943> (дата звернення 10.02.2024 р.). [114]



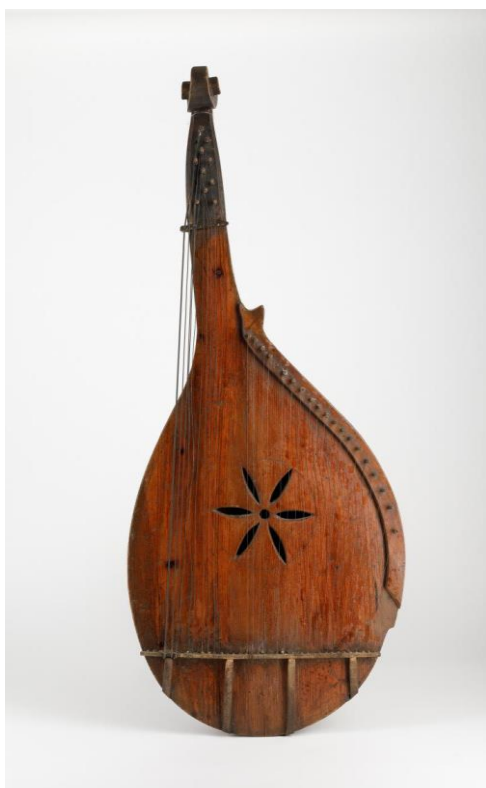
Додаток А.27. Бандура.

Джерело: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».

URL:

<https://honchar.org.ua/collections/detail/2108>

(дата звернення 10.02.2024 р.). [84]



Додаток А.28. Бандура.

Джерело: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».

URL:

<https://honchar.org.ua/collections/detail/2113>

(дата звернення 10.02.2024 р.). [85]



Додаток А.29. Бандура. Джерело: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2135> (дата звернення 10.02.2024). [86]



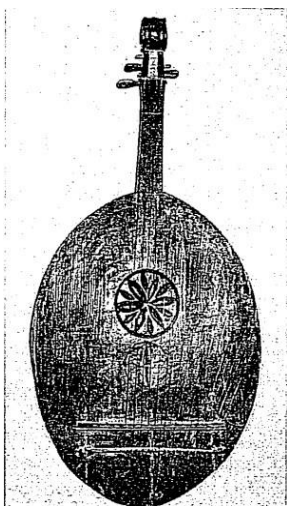
Додаток А.30. Бандура. Джерело: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2248> (дата звернення 10.02.2024 р.). [87]



Додаток А.31. Бандура. Джерело: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2129> (дата звернення 10.02.2024 р.). [88]

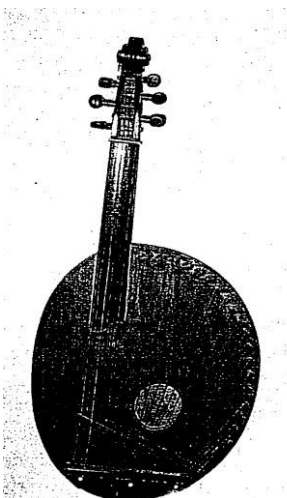


Додаток А.32. Ліра колісна «Сліпецька». Джерело: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2152> (дата звернення 10.02.2024). [104]



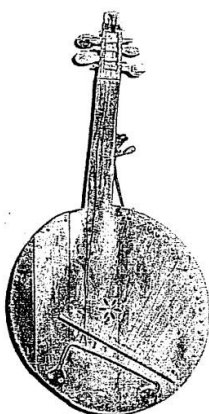
Додаток А.33. Кобза. № Э-569.

Джерело: Чернета Т. Харківські бандури з фонду Дніпропетровського національного історичного музею. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє» 18-19 червня 2019 р. Київ, НЦНК «Музей Гончара». С. 108-109. [486]



Додаток А.34. Бандура харківського типу. И-4977.

Джерело: Чернета Т. Харківські бандури з фонду Дніпропетровського національного історичного музею. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє» 18-19 червня 2019 р. Київ, НЦНК «Музей Гончара». С. 109. [486]



Додаток А.35. Бандура харківського типу. Э-3027.

Джерело: Чернета Т. Харківські бандури з фонду Дніпропетровського національного історичного музею. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє» 18-19 червня 2019 р. Київ, НЦНК «Музей Гончара». С. 109-110. [486]



Додаток А.36. Бандура ювілейна.
Джерело. Приватна колекція.
Божок В. Виставка музичних інструментів
Олександра Корнієвського у Корюківці. Які
експонати можна побачити? URL:
[https://susidy.city/articles/26768/vistavka-
muzichnih-instrumentiv-oleksandra-
kornievskogo-u-koryukivci-yaki-ekspوناتи-
mozhna-pobachiti](https://susidy.city/articles/26768/vistavka-muzichnih-instrumentiv-oleksandra-kornievskogo-u-koryukivci-yaki-ekspوناتи-mozhna-pobachiti) (дата звернення 11.02.2024)
[91]

Додаток Б. Народні картини «Козак Мамай»



Додаток Б.1. Картина «Козак Мамай». № КН-6916.

Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»

Автор невідомий. Місце створення: Середня Наддніпрянщина, Полтавщина.

Час створення: 1701–1800. Матеріал: олія/полотно.

Джерело: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».

URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2325> (дата звернення 26.03.2024)

[99]



Додаток Б.2. Картина «Козак Мамай». № КН-6919.

Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»

Автор невідомий. Місце створення: Середня Наддніпрянщина, Полтавщина.

Час створення: 1801–1900. Матеріал: олія/полотно.

Джерело: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».

URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2318> (дата звернення 26.03.2024)

[98]



Додаток Б.3. Картина «Козак Мамай». № КН-3005.

Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»

Автор невідомий. Місце створення: Середня Наддніпрянщина, Київщина. Час створення: ХІХ ст. Матеріал: олія/полотно.

Джерело: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».

URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2336> (дата звернення 26.03.2024)

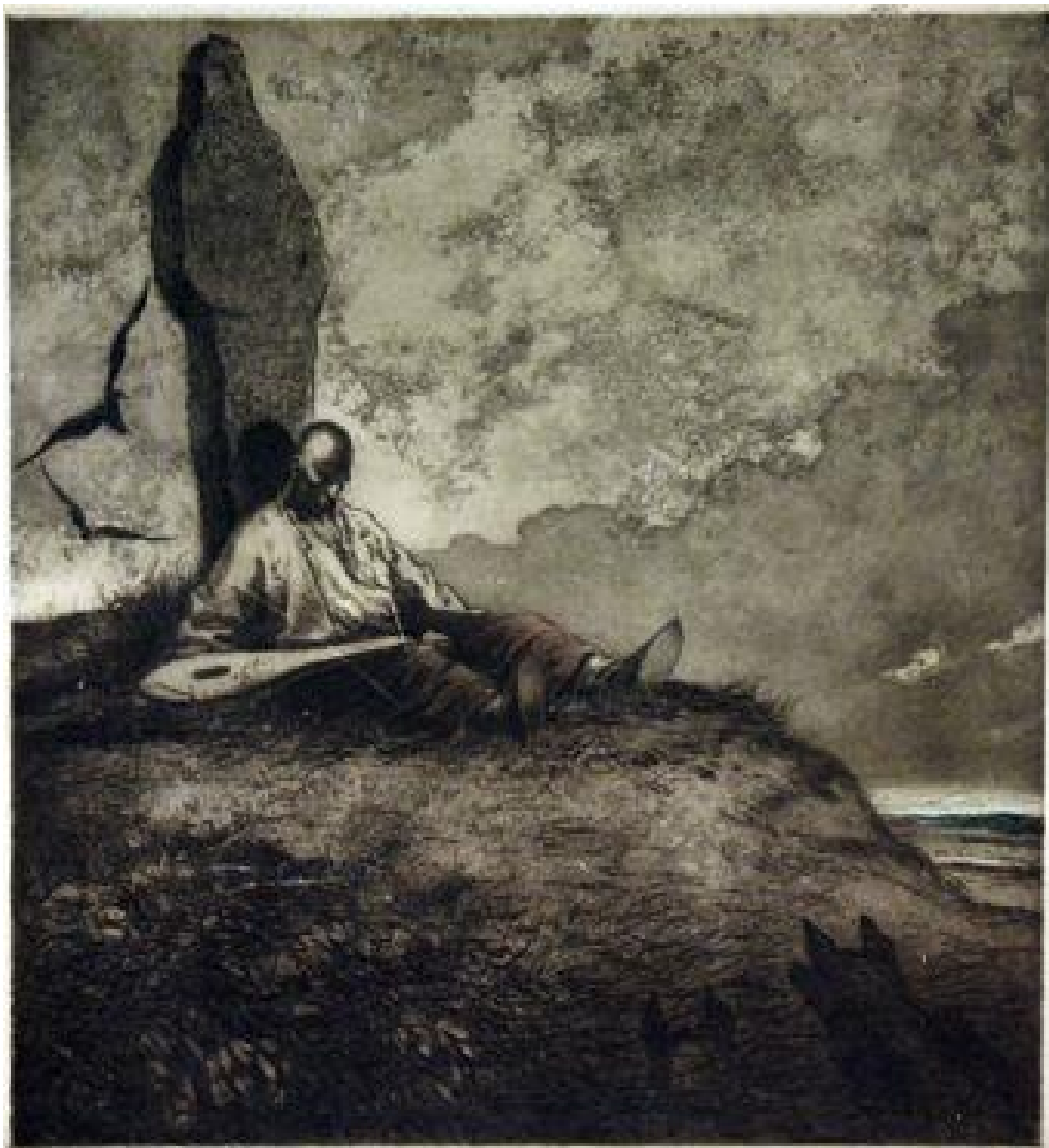
[102]



Додаток Б.4. Картина «Козак Мамай. Кримський запорожець». № КН-3041.
 Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»
 Автор невідомий. Місце створення: Середня Наддніпрянщина, Полтавщина.
 Час створення: кін. XVIII – поч. XIX ст. Матеріал: олія/полотно.
 Джерело: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».
 URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2333> (дата звернення 26.03.2024)
 [101]



Додаток Б.5. Картина «Козак-бандурист на коні». № КН-6283.
 Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».
 Автор Ф. Стовбуненко. Місце створення: Середня Наддніпрянщина,
 Полтавщина. Час створення: 1928. Матеріал: олія/полотно
 Джерело: Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».
 URL: <https://honchar.org.ua/collections/detail/2329> (дата звернення 24.03.2024)
 [100]

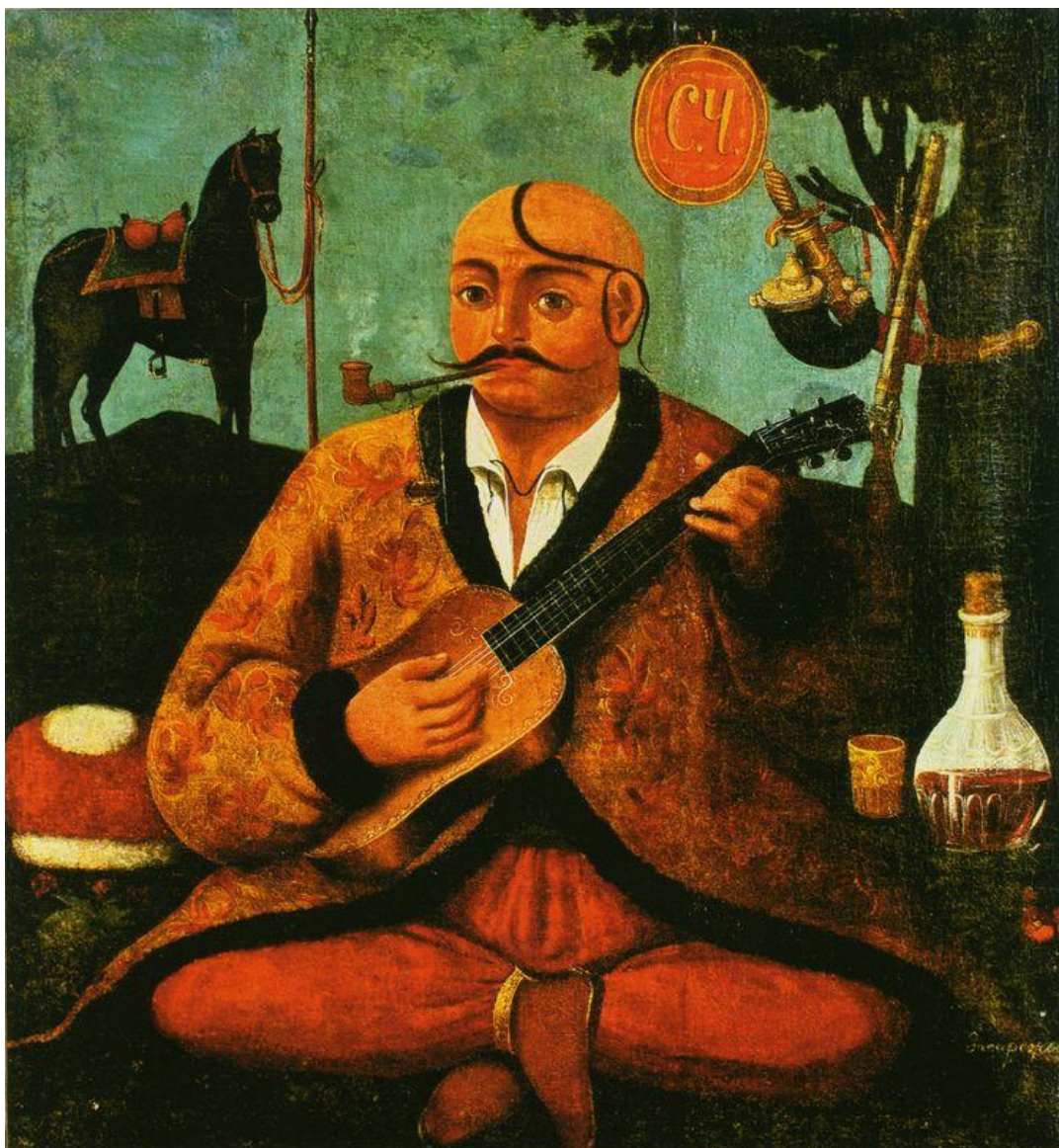


Додаток Б.6. Графіка «Дума про козака-бандуриста». № 669-ГР.

Одеський художній музей.

Автор М. Дерегус. Місце створення: невідоме. Час створення: 1947. Матеріал: папір/кольоровий офорт.

Джерело: Одесский художественный музей. Графика, скульптура : каталог / сост. Л. Н. Калмановская; авт. вступ. ст. Галкер Я. Б. Киев : Издательство: «Мистецтво», 1974. С. 101. 279 с. [262]



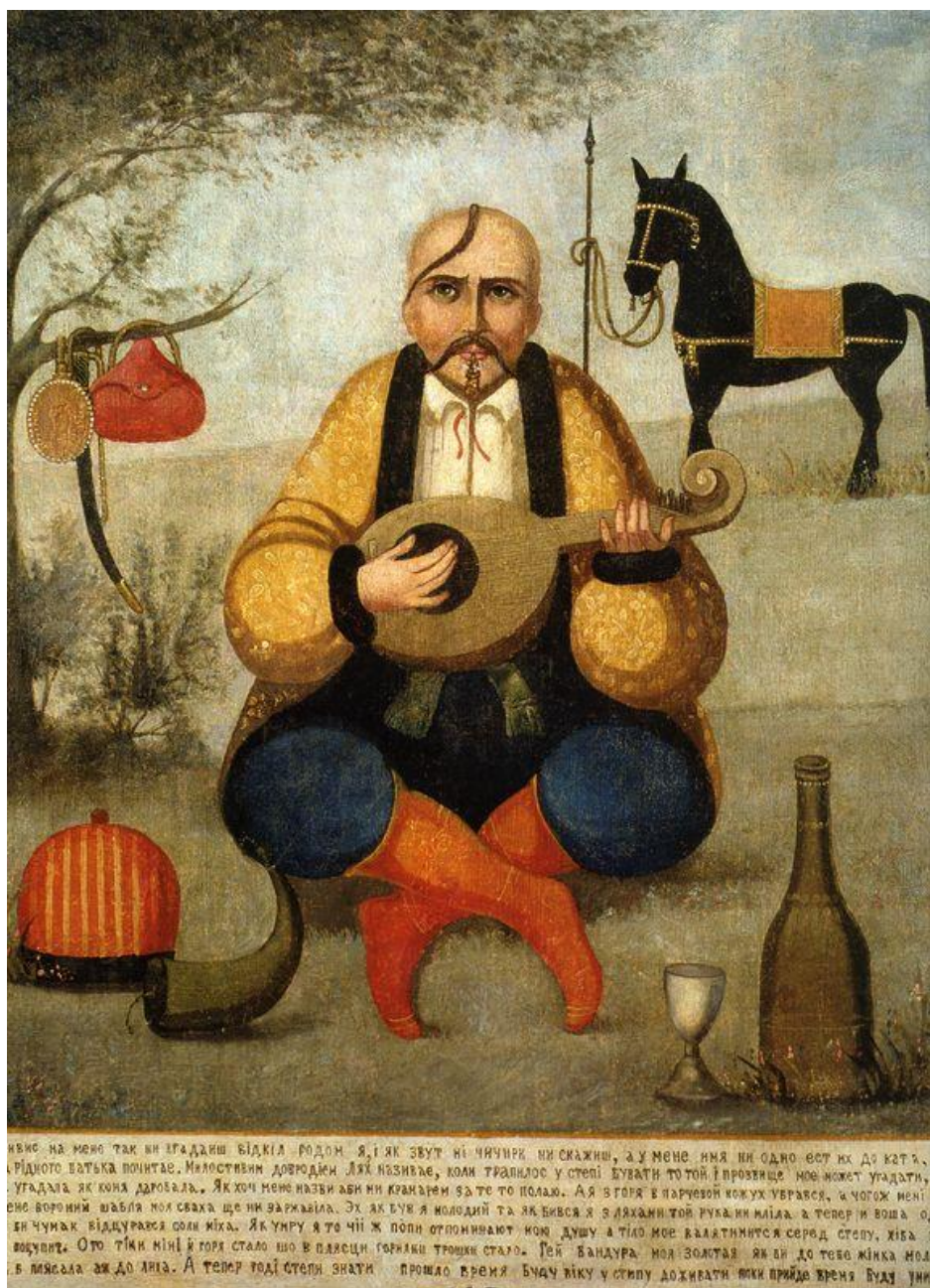
Додаток Б.7. Картина «Козак-Мамай». № И-3.

Одеський історико-краєзнавчий музей.

Автор невідомий. Місце створення невідоме. Час створення: перша пол. ХІХ ст. Матеріал: олія/полотно.

Джерело: Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду / автор вступ. ст. С. Бушак ; упоряд. каталогу В. та І. Сахаруки ; наук. ред. Р. Забашта. Київ : Родовід : Оранта, 2008.

С. 192. 304 с. [269]



Додаток Б.8. Картина «Козак Мамай».

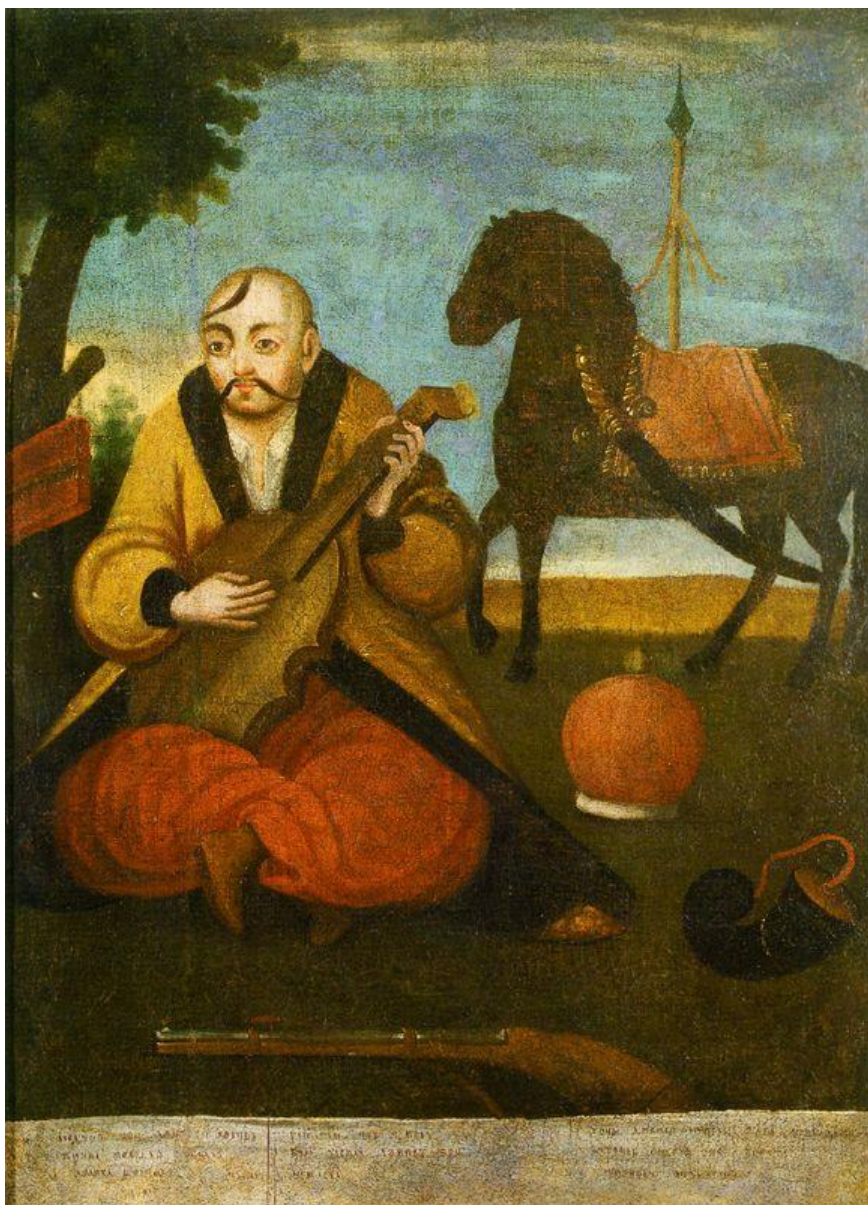
Національний музей народної архітектури та побуту України.

Автор П. Захарченко. Місце створення: Полтавська обл.,

Великобагачанський р-н, с. Остап'є. Час створення: поч. ХХ ст.

Матеріал: олія/полотно.

Джерело: Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду / автор вступ. ст. С. Бушак ; упоряд. каталогу В. та І. Сахаруки ; наук. ред. Р. Забашта. Київ : Родовід : Оранта, 2008. С. 43. 304 с. [269]



Додаток Б.9. Картина «Козак Мамай». № Ж-338.

Національний музей Тараса Шевченка.

Автор невідомий. Місце створення невідоме. Час створення: перша пол. ХІХ ст. Матеріал: олія/полотно

Джерело: Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду / автор вступ. ст. С. Бушак ; упоряд. каталогу В. та І. Сахаруки ; наук. ред. Р. Забашта. Київ : Родовід : Оранта, 2008. С. 184. 304 с. [269]



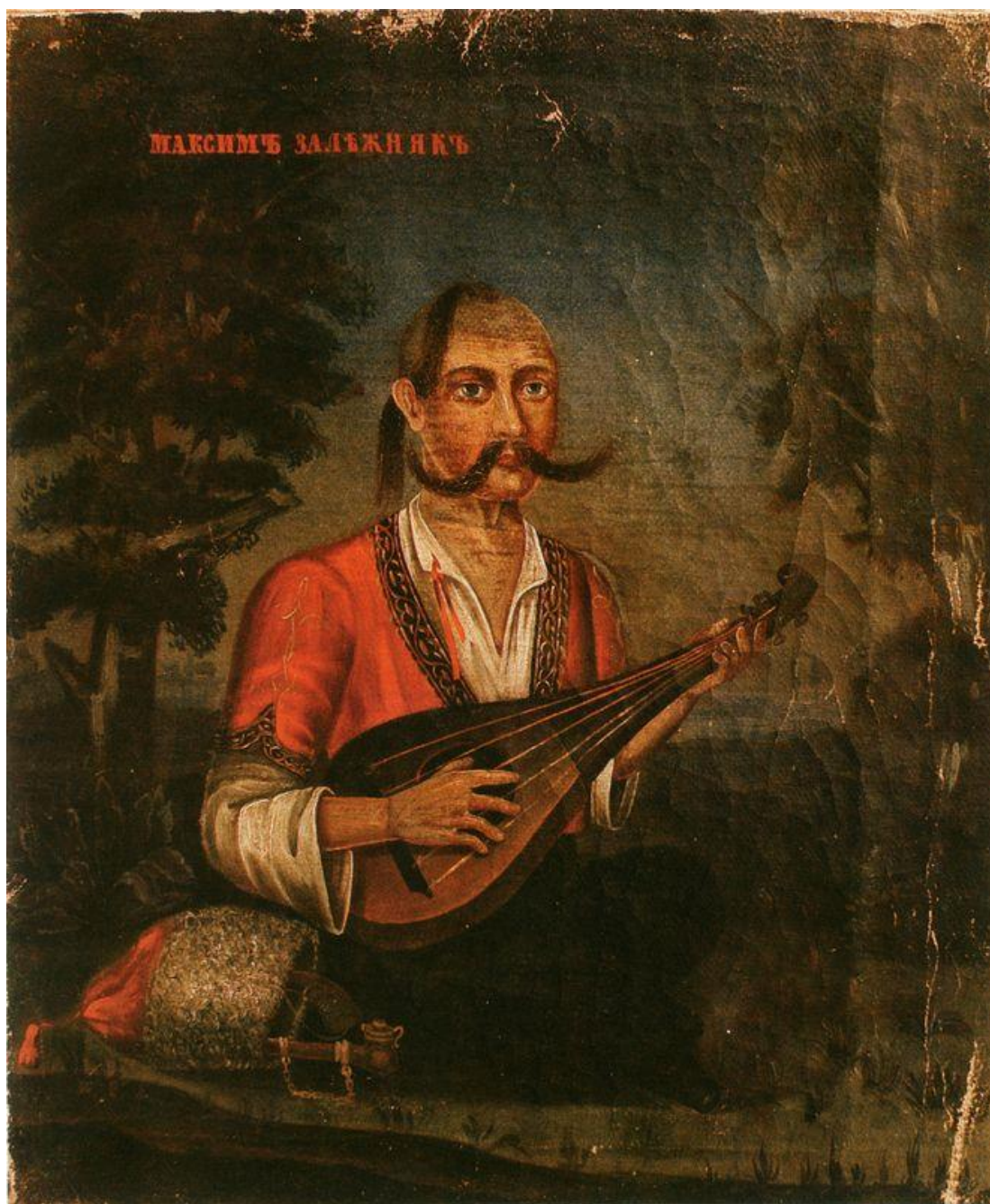
Додаток Б.10. Картина «Козак Мамай».

Національний музей у Львові ім. А. Шептицького.

Автор невідомий. Місце створення невідоме. Час створення: поч. XIX ст.

Матеріал: олія/полотно.

Джерело: Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду / автор вступ. ст. С. Бушак ; упоряд. каталогу В. та І. Сахаруки ; наук. ред. Р. Забашта. Київ : Родовід : Оранта, 2008. С. 208. 304 с. [269]



Додаток Б.11. Картина «Максим Залізняк».

Російський етнографічний музей.

Автор невідомий. Місце створення: м. Новомиргород, Херсонщина. Час створення: 1858 р. Матеріал: олія/полотно.

Джерело: Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду / автор вступ. ст. С. Бушак ; упоряд. каталогу В. та І. Сахаруки ; наук. ред. Р. Забашта. Київ : Родовід : Оранта, 2008. С. 232. 304 с. [269]



Додаток Б.12. Картина «Козак Мамай» (фрагмент). № КП-57176/Х-271.

Дніпропетровський історичний музей ім. Д. Яворницького.

Автор невідомий. Місце створення невідоме. Час створення: XVIII ст.

Матеріал: олія/полотно.

Джерело: Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду / автор вступ. ст. С. Бушак ; упоряд. каталогу В. та І. Сахаруки ; наук. ред. Р. Забашта. Київ : Родовід : Оранта, 2008. С. 127. 304 с. [269]

Додаток В. Фото та фотокопії бандуристів.

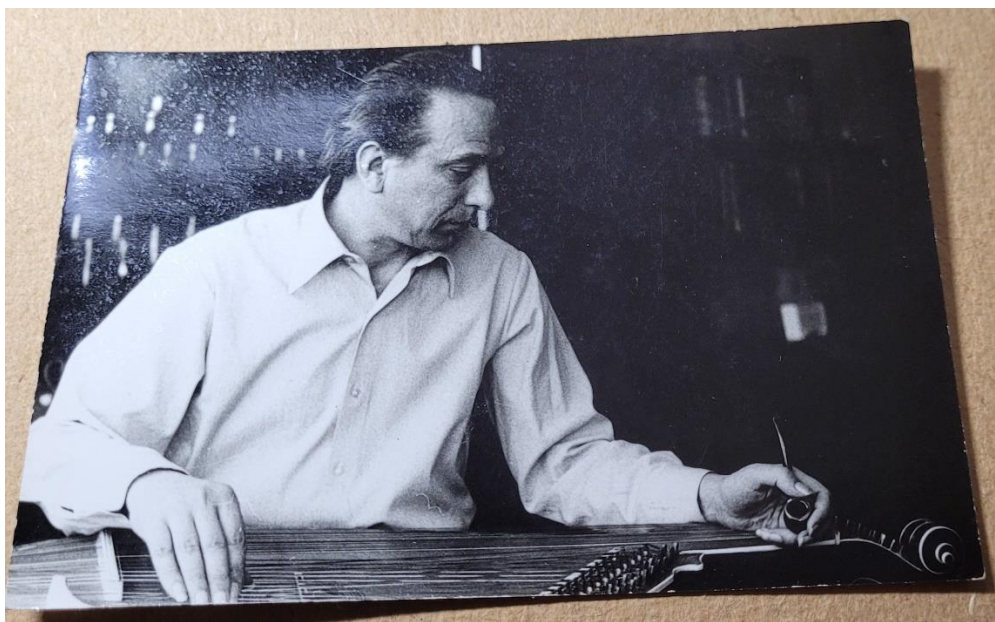
Додаток В.1. Фото «Євген Адамцевич»

Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 4. [10]



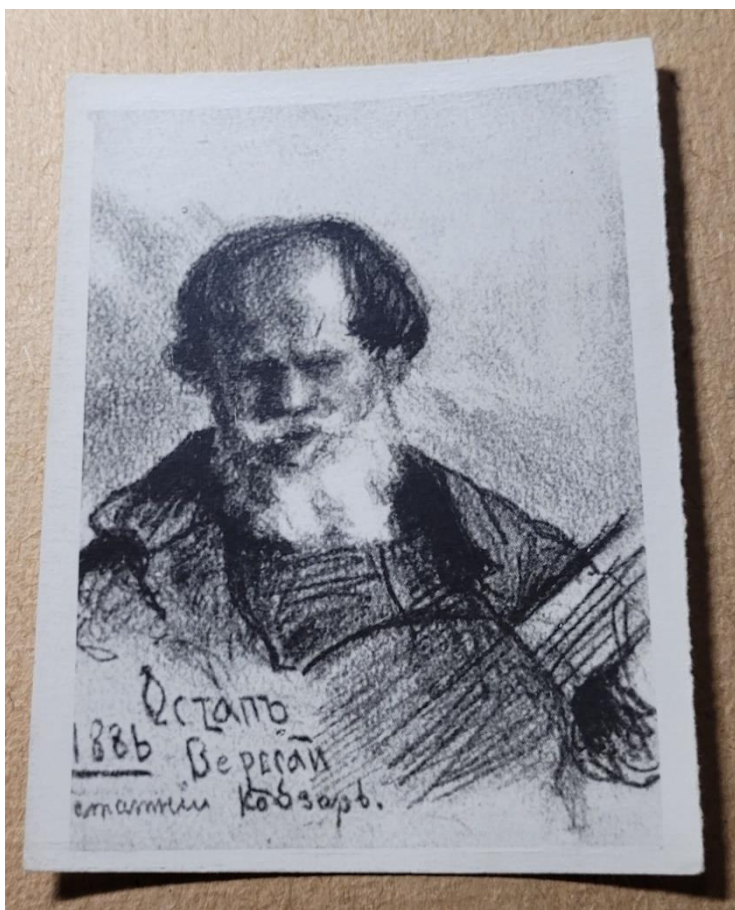
Додаток В.2. Сергій Баштан.

Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1.
Спр. 363. Арк. 7. [10]



Додаток В.3. Сергій Баштан.

Джерело: ЦДАЛМ. Ф.1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 8. [10]



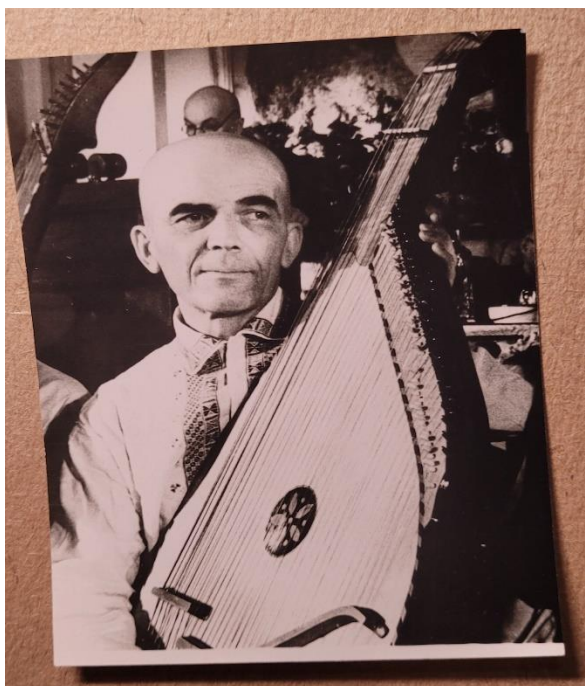
Додаток В.4. Остап Вересай.

Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 14. [10]



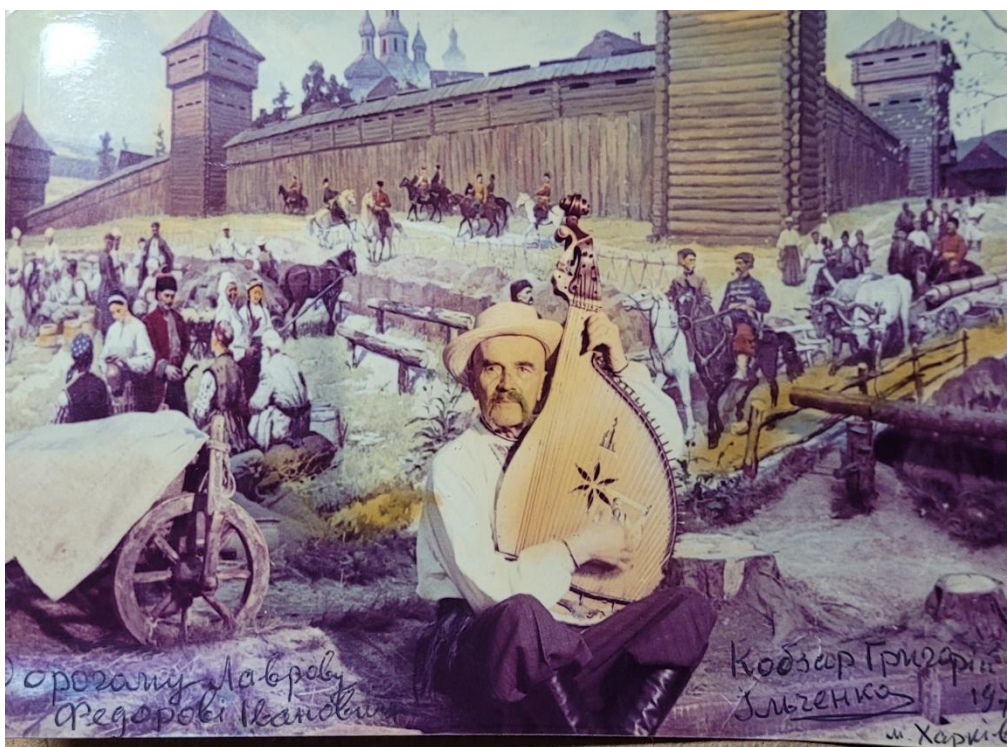
Додаток В.5. Остап Вересай з дружиною.

Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 15. [10]



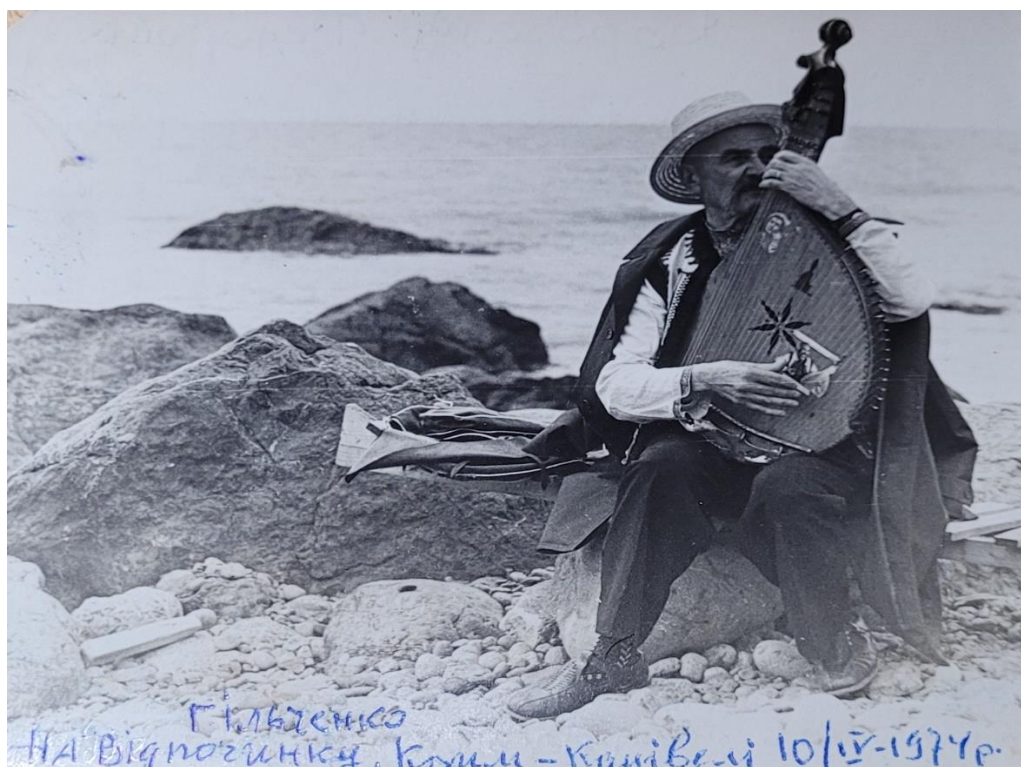
Додаток В.6. Бандурист Григорій Ільченко.

Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 30. [10]



Додаток В.7. Бандурист Григорій Ільченко

Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 31. [10]



Додаток В.8. Бандурист Григорій Ільченко.

Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 32. [10]



Додаток В.9. Бандурист Михайло Кравченко.

Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 33. [10]



Додаток В.10. Бандурист Андрій Омельченко

Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 59. [10]



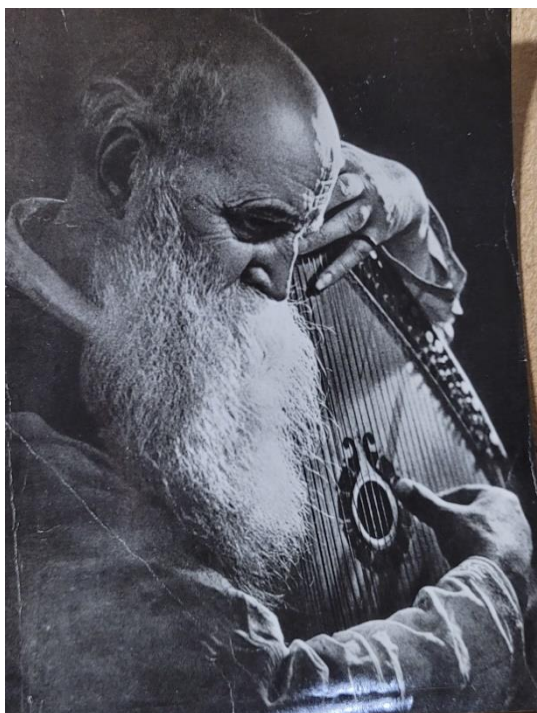
Додаток В.11. Михайло Полотай. Полтава, 5 червня 1970 р. Ювілейний вечір, присвячений 150-річчю від дня народження видатного українського кобзаря І. Г. Кравченка-Крюковського.

Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 63. [10]



Додаток В.12. Григорій Ткаченко.

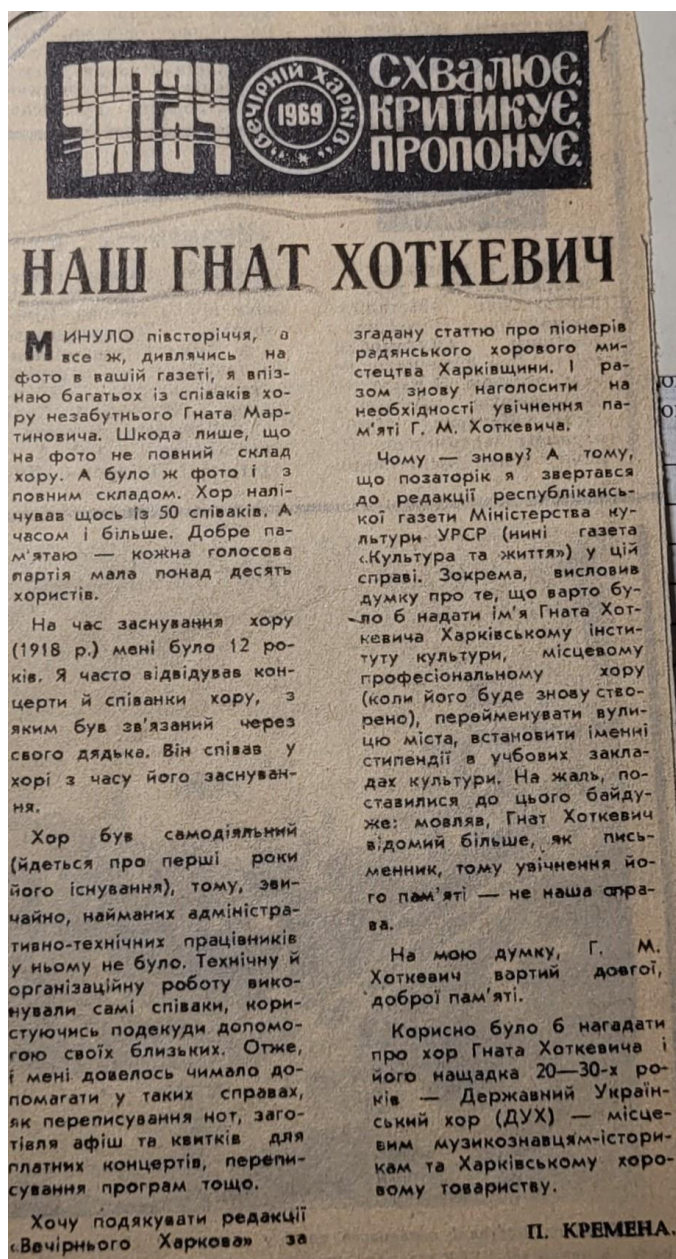
Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 68. [10]



Додаток В.13. Володимир Кабачок.

Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 1037. Оп. 1. Спр. 363. Арк. 79. [10]

Додаток Г. Матеріали з життя та діяльності Гната Хоткевича.



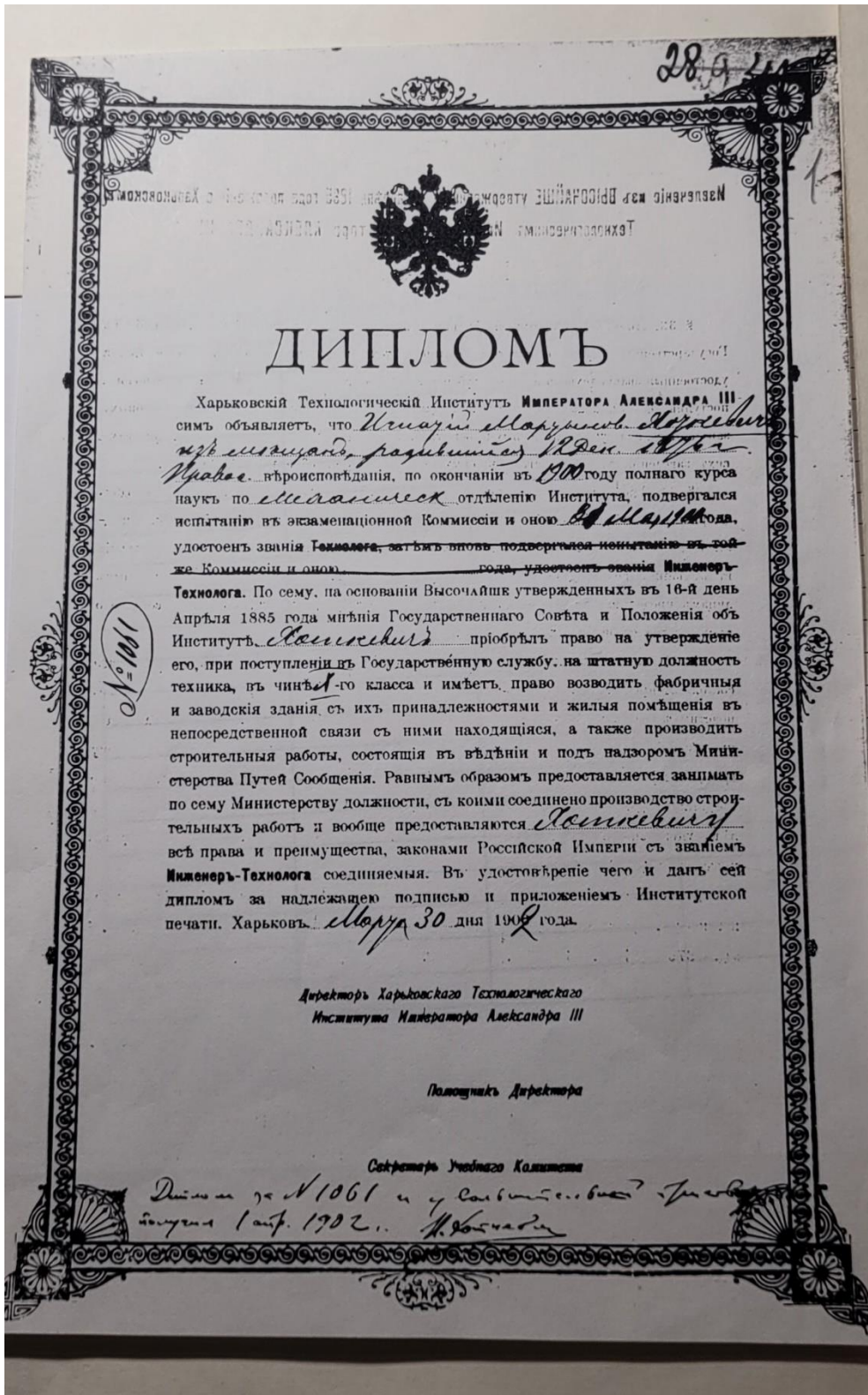
Додаток Г.1. Вирізка з газети «Вечірній Харків». Стаття П. Кремена «Наш Гнат Хоткевич».

Джерело: ЦДАЛМ. Фонд 817. Оп. 1. Од. зб. 8. Арк. 1. [7]



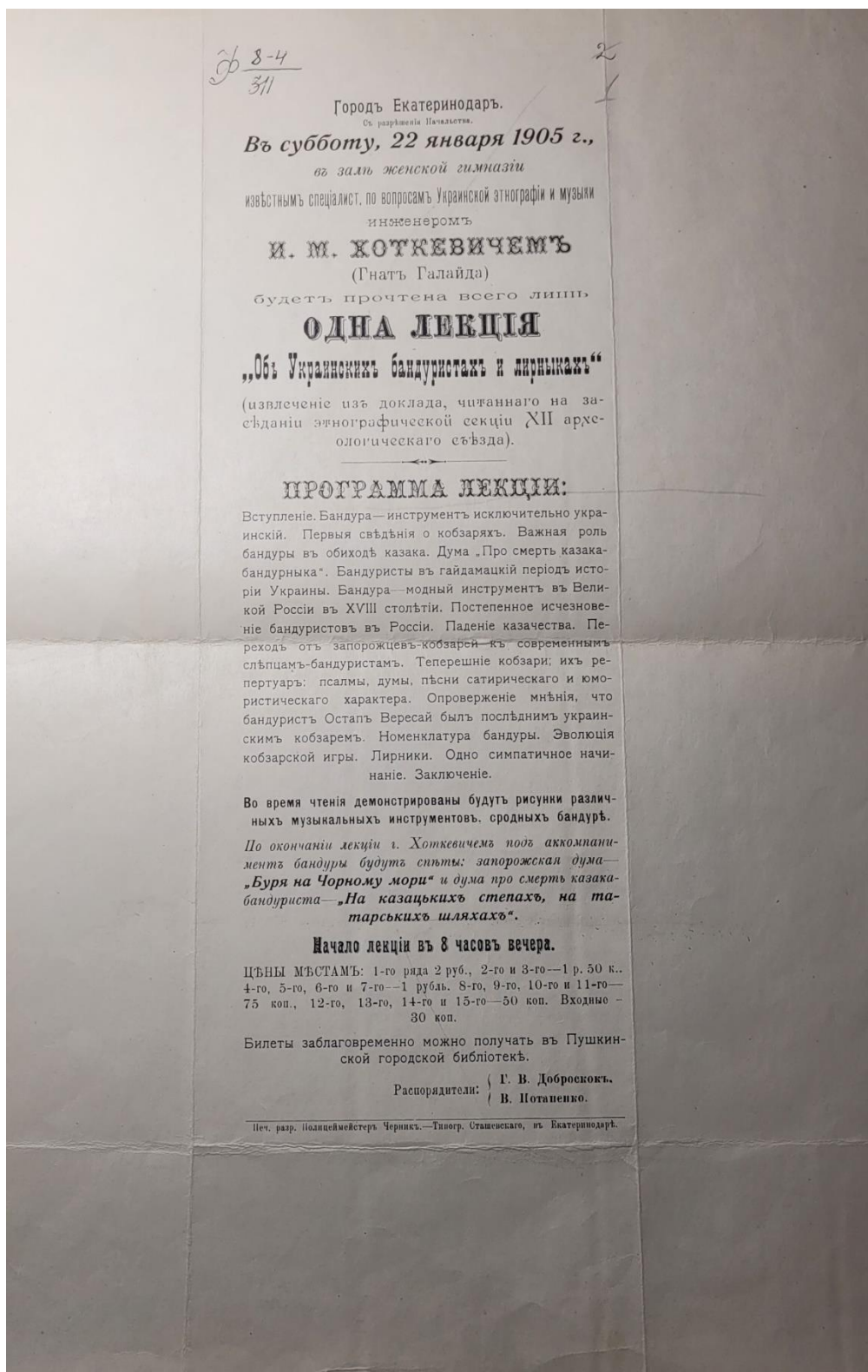
Додаток Г.2. Вирізка з газети «Вечірній Харків». Стаття Б. Заскалькова «Хор Гната Хоткевича».

Джерело: ЦДАЛМ. Фонд 817. Оп. 1. Од. зб. 8. Арк. 2. [7]



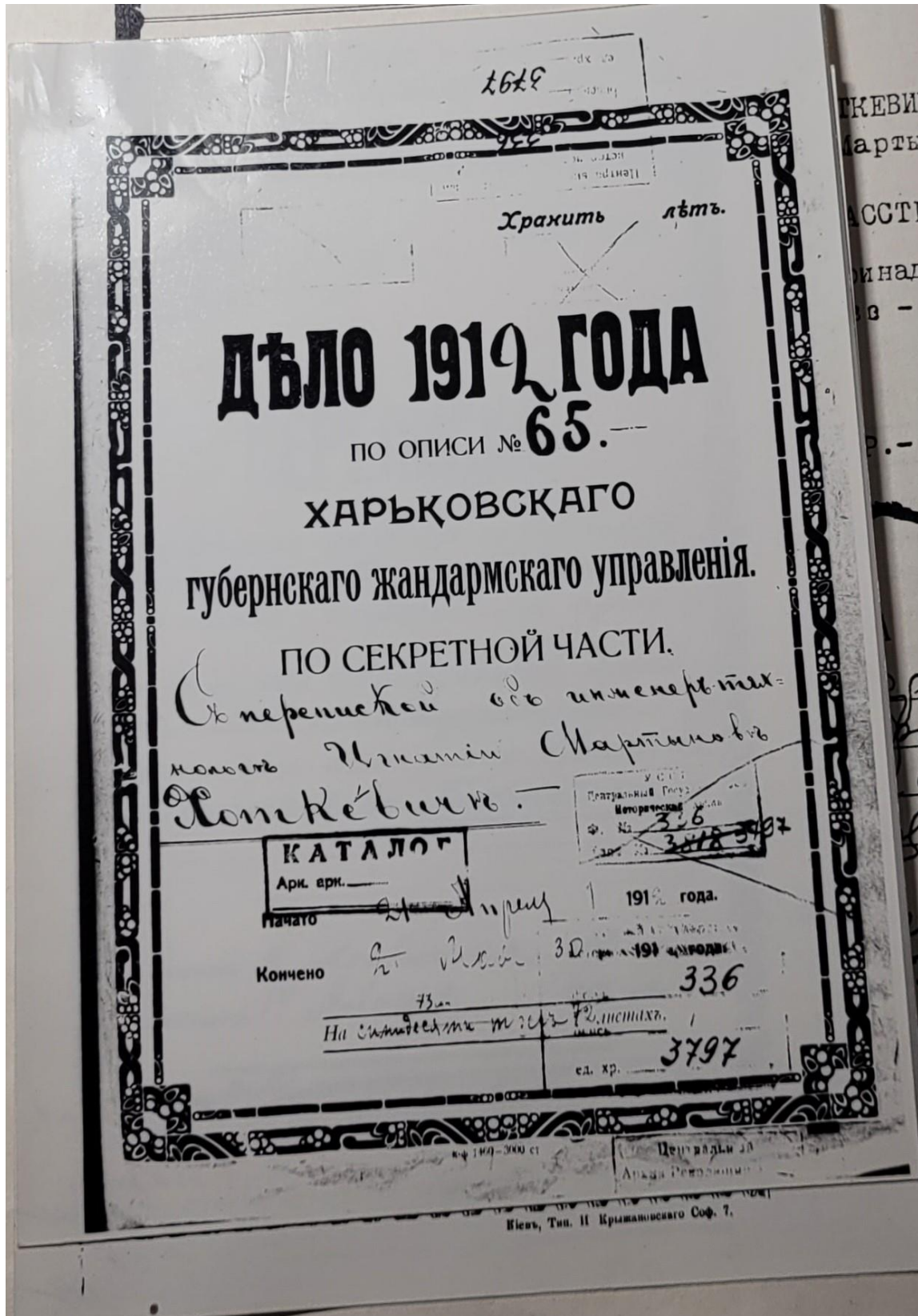
Додаток Г.3. Диплом Хоткевича Г.М. про закінчення Харківського технологічного інституту. Ксерокопія.

Джерело: ЦДАЛМ. Фонд 817. Оп. 1. Од. зб. 4. Арк. 1. [4]



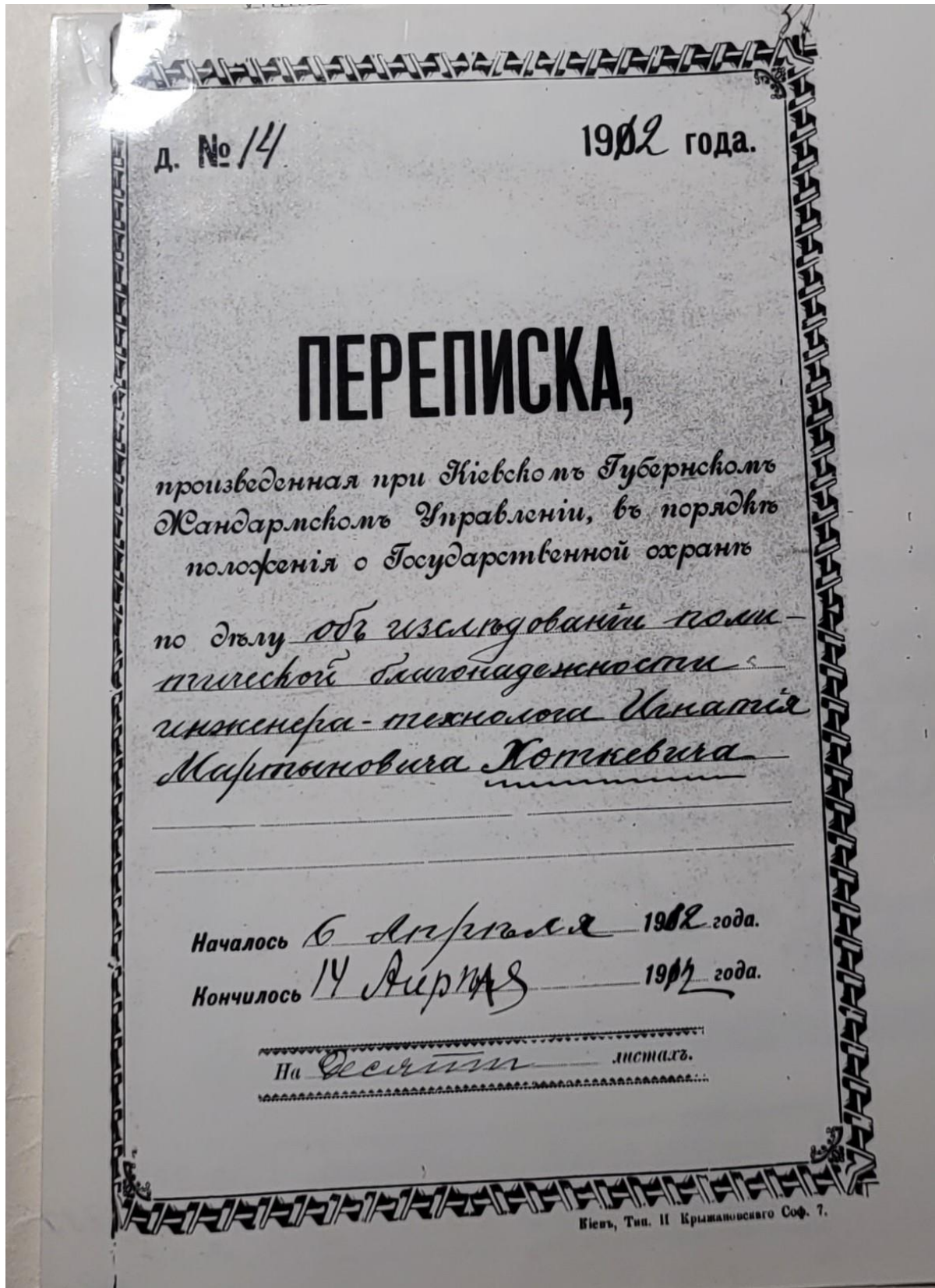
Додаток Г.4. Афіша лекції Хоткевича Г.М. «Объ Украинскихъ бандуристахъ и лирныкахъ», прочитаної в Катеринодарській жіночій гімназії. Ксерокопія.

Джерело: ЦДАЛМ. Фонд 817. Оп. 1. Од. зб. 5. Арк. 1. [5]



Додаток Г.5. Обкладинка слідчої справи Харківського губернського жандармського управління про політичну неблагонадійність. Фотокопія.

Джерело: ЦДАЛМ. Фонд 817. Оп. 1. Од. зб. 6. Арк. 1. [6]



Додаток Г.6. Переписка Харківського губернського жандармського управління про політичну неблагонадійність. Фотокопія.

Джерело: ЦДАЛМ. Фонд 817. Оп. 1. Од. зб. 6. Арк. 2. [6]

ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА № 69	
ЗАСЕДАНИЯ ОСОБОЙ ТРОЙКИ УНКВД ПО ХАРЬКОВСКОЙ ОБЛАСТИ	
от "29" Сентября 1938 г.	
Слушали	Постановили
<p>13. Дело № 120240 3 Отдела УГБ УНКВД по Харьковской области</p> <p>По делу обвиняется:</p> <p>ХОТКЕВИЧ Игнат Мартынович, 1876 г. рождения, уроженец гор. Харькова, украинец, гражданства СССР, беспартийный,</p> <p>в том, что в 1923 г. был привлечен германским консулом к шпионской деятельности в пользу Германии.</p> <p>П° ст. 54-6, 54-10, 54-II УК УССР.-</p> <p>Верно: Секретарь Тройки</p>	<p>ХОТКЕВИЧА Игната Мартыновича</p> <p>РАССТРЕЛЯТЬ.</p> <p>Лично принадлежащее ему имущества - конфисковать</p>

Сов. секретно
УБ

ВЫПИСКА ИЗ АКТА

Постановление Тройки УНКВД по Харьковской области
№ 120240 от "29" Сентября мес. 1938 г.
о расстреле Хоткевича Игната Мартыновича
приведено в исполнение "8" Октября мес. 1938 г.
в _____ час.

Секретарь Тройки
Подписи: Гасеу. и др. УНКВД
Сергей М. Безот. [подпись]

Додаток Г.7. Виписка з протоколу засідання «особливої трійки» УНКВС Харківської області та акту постанови про розстріл та конфіскацію майна. Ксерокопія.

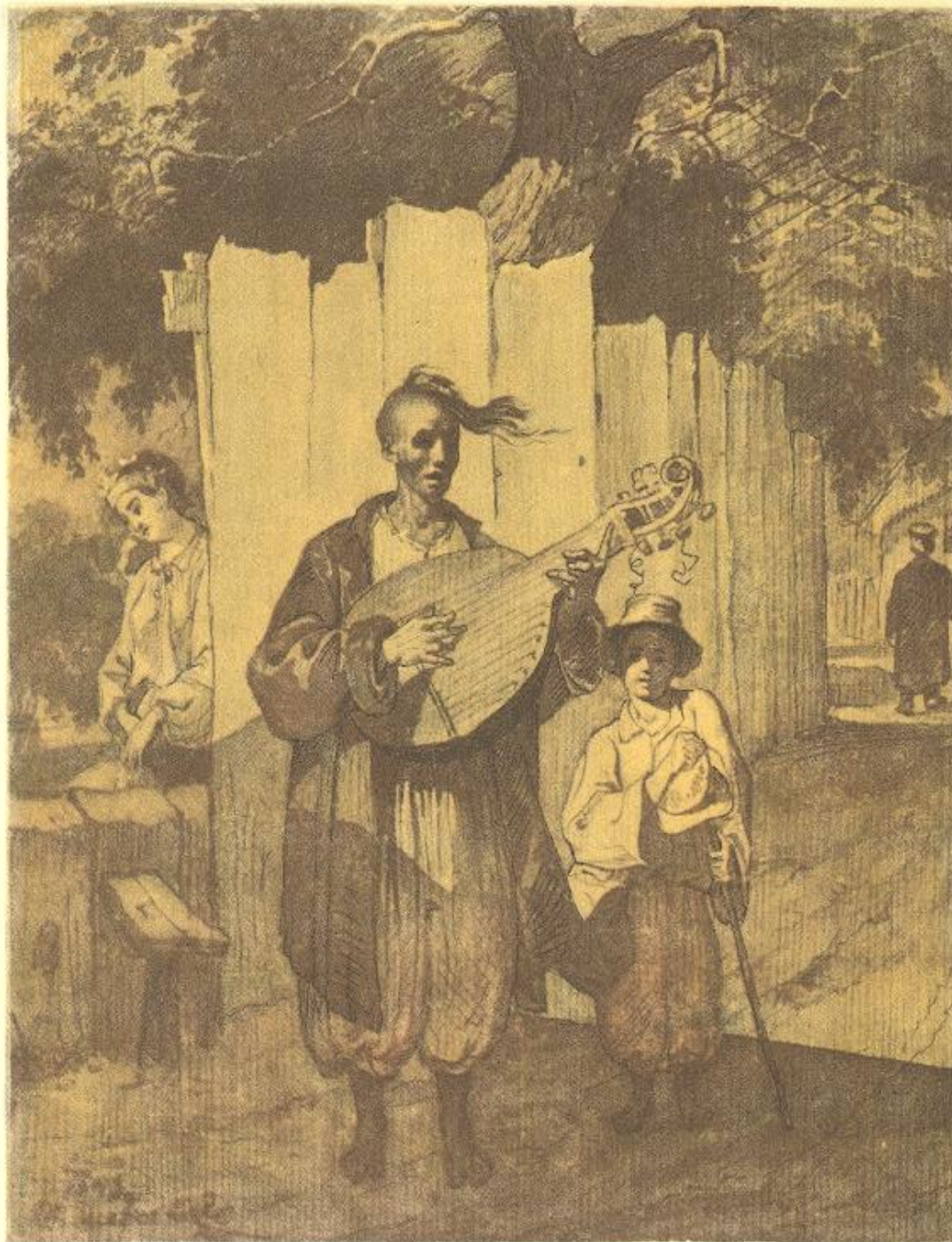
Джерело: ЦДАЛМ. Ф. 817. Оп. 1. Од. зб. 6. Арк. 3. [6]

Додаток Д. Художня творчість Т. Г. Шевченка

301. «СЛІПИЙ» («НЕВОЛЬНИК»)
Ескіз. Олівець. [23—26.XI 1843].

Додаток Д.1. «Сліпий» («Невольник»). Т. Г. Шевченко. Ескіз. Олівець.
(23-26 листопада 1843).

Джерело: Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів в десяти томах. К., 1961. Т. 7:
Живопис, графіка 1830-1847. Кн. 2. URL:
<http://litopys.org.ua/shevchenko/shev7301.htm> (дата звернення 26.04.2024) [120]

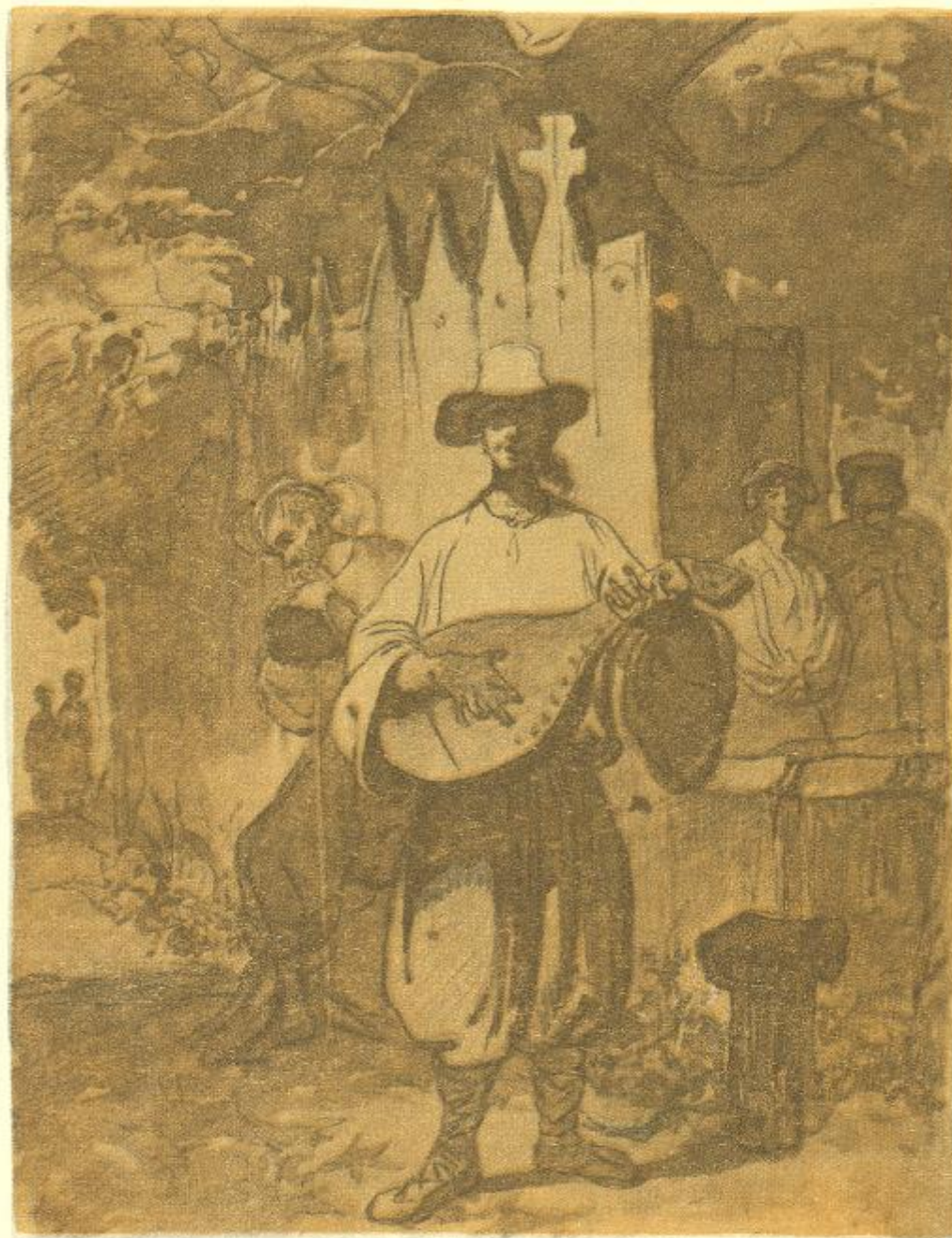


77. «СЛІПІЙ» («НЕВОЛЬНИК»)
Сепія. [Н. р. V] 1843.

Додаток Д.2. «Сліпий» («Невольник»). Т. Г. Шевченко. Папір, сепія.
(травень 1843).

Джерело: Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів в десяти томах. К., 1961. Т. 7:
Живопис, графіка 1830-1847. Кн. 2.

URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev7301.htm> (дата звернення 26.04.2024)
[120]



78. «СЛІПІЙ» («НЕВОЛЬНИК»)
Сепія, [Н. р. V 1843].

Додаток Д.3. «Сліпий» («Невольник»). Т. Г. Шевченко. Папір, сепія.
(травень 1843).

Джерело: Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів в десяти томах. К., 1961. Т. 7:
Живопис, графіка 1830-1847. Кн. 2. URL:
<http://litopys.org.ua/shevchenko/shev7301.htm> (дата звернення 26.04.2024) [120]

Додаток Г. Список праць в яких опубліковані основні наукові результати дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Публікації у наукових фахових виданнях України

1. Клапчук В. Розвиток бандурного мистецтва в XVI–XVIII століттях. *Сіверянський літопис*. 2021. № 5 (161). С. 5-10.
2. Клапчук В. Кобза та бандура в Україні: регіональні аспекти. *Література та культура Полісся* / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. 2022. Вип. 107. Серія «Філологічні науки». № 21. С. 177-189.
3. Клапчук В. Кобзарство та бандурництво в Україні у вітчизняній історіографії другої половини XIX – початку XX ст. *Історія науки і біографістика*. 2023. Вип. 4. С. 229-247.
4. Клапчук В. Історичні шляхи розвитку кобзи та бандури: регіональні аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. 71. Том 2. С. 10-14.

Публікація у колективній монографії

5. Клапчук В. Особливості розвитку кобзарства та бандурництва в козацьку добу. *Ad notam: Колективна монографія пам'яті Володимира Кривошеї (1958 – 2015)*. Київ: Вид. «КНТ». 2023. С. 160-169.

Публікації які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Клапчук В. Розвиток бандурного мистецтва у XVI–XVIII ст. *Батуринська старовина*. 2023. Вип. 9 (13). С. 54-58.
7. Клапчук В. Розвиток кобзи та бандури в Україні: історичний аспект. *Молодь і сучасні тренди наукової думки: збірник тез доповідей Всеукраїнської мультидисциплінарної науково-практичної інтернет-конференції, 01 березня 2023 року* / упоряд. Н. О. Івахно. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. 2023. С. 42-46.
8. Клапчук В. Вплив бандурного та кобзарського мистецтва на розвиток музичної культури України козацької доби. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наукових праць*. 2023. Випуск 32. С. 20-27.

Публікація у науково-популярному часописі

9. Клапчук В. Тріо «Львів'янки» та його внесок у розвиток і популяризацію української музичної культури. *Науково-популярний часопис для вчителів України та діаспори «Наш український дім»*. 2021. № 2. С. 68-73.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Всеукраїнська конференція «Жінка в боротьбі за Україну», приурочена до 100-річчя від дня народження активної учасниці дисидентського руху Лесі Коцюби (м. Ніжин, 18 березня 2021 р.). Форма участі – очна.
2. Конференція молодих науковців (м. Ніжин, 13–22 травня 2021 р.). Форма участі – очна.
3. XVII Батуринські читання (м. Батурин, 10–11 червня 2021 р.). Форма участі – очна.
4. Міжнародна конференція «Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні» (м. Ніжин, м. Конотоп, 15–17 вересня 2021 р.). Форма участі – очна.
5. Всеукраїнська мультидисциплінарна науково-практична інтернет-конференція «Молодь і сучасні тренди наукових досліджень» (м. Ніжин, 1 березня 2023 р.). Форма участі – дистанційна.
6. Всеукраїнська наукова конференція «Четверті козацькі читання пам'яті Володимира Кривошеї» (м. Київ, 7 червня 2023 р.). Форма участі – очна.
7. Всеукраїнська науково-практична конференція «375-річчя Ніжинського полку Війська Запорозького» (м. Ніжин, 8–9 червня 2023 р.). Форма участі – очна.
8. II Всеукраїнська інтернет-конференція «Глухівські історико-філософські читання» (м. Глухів, 17 квітня 2024 р.). Форма участі – дистанційна.