

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва

**ЖАНРОВЕ РІЗНОМАНІТТЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-
ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БАНДУРИСТА**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студент(ка) 16-441 гр.
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової) програми
Музичне мистецтво

Бородіна Ірина Володимирівна

Керівник кандидатка мистецтвознавства,
доцентка Чехуніна А.О.

Рецензент директор комунального закладу
«Херсонський фаховий коледж культури і
мистецтв» Варгун М.Г.

Херсон – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. Історичний огляд бандурного мистецтва як явища традиційної української культури	6
1.1. Бандурне мистецтво: передумови, еволюція розвитку	6
1.2. Кобзарські братства, школи та музичні цехи як осередки розвитку бандурної освіти та мистецтва.....	12
Розділ 2. Жанрово-стильові особливості бандурного мистецтва ...	16
2.1. Вокально-інструментальний бандурний репертуар.....	17
2.2. Інструментальні жанри в бандурному мистецтві	23
ВИСНОВКИ	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	30
ДОДАТКИ	
Додаток А. Кодекс академічної доброчесності здобувача вищої освіти Херсонського державного університету	

ВСТУП

Сучасні умови розвитку та функціонування української держави, зміни у політичній та соціокультурній сферах, а також занепад патріотичного духу українського суспільства, що обумовлений низкою соціополітичних подій на теренах України протягом останньої декади, вимагає відродження національних культурних традицій, їх глибшого осмислення та усвідомлення необхідності ґрунтовного та масштабного дослідження вітчизняних культурних надбань. Серед таких надбань – українське музичне мистецтво, яке в часи незалежності стає дієвим засобом актуалізації інтересу українського суспільства до свого національного статусу, піднесення в суспільній свідомості ролі національної самоідентифікації та відродження патріотичного духу нації. Звернення до культурних та музичних традицій українського народу взрощує любов до багатогранної, яскравої та надзвичайно різноманітної культурної та духовної спадщини України, сприяє усвідомленню національного стилю, що, як вважає науковець Чехуніна А. [41], [42], [43] спирається на поняття психологічної установки та прояснює механізми «...музичної діяльності в цілому і окремих аспектів національної специфіки музики...» [43, с. 83], пояснює «...такі фундаментальні категорії як авторський стиль, національний стиль» тощо [43, с. 86]. Варто зазначити, що зусилля з активізації підвищення духовного та культурного рівня українського суспільства доцільно направити на молодь та юнацтво, з метою формування гідного, свідомого та соціально активного суспільства, чому має сприяти державна система освіти та виховання.

Одним із найвагоміших здобутків української культурної традиції, самобутнім явищем, що входить до всесвітньої мистецької скарбниці, є бандурне мистецтво, витоками якого є середньовічний дружинний епос, мистецтво скоморохів та автентичне кобзарство. Бандура є одним із

символів України, а бандурне мистецтво з його жанровим та образним розмаїттям дозволяє поринути у доленосні для історії української держави події, ознайомлює із ключовими постатями, оспівує їх подвиги та розкриває тисячолітню мудрість українського народу.

Знання вітчизняних культурних традицій та основних віх розвитку українського музичного мистецтва є важливою складовою підготовки висококваліфікованих кадрів мистецьких спеціальностей, як наприклад майбутніх музикантів-інструменталістів. Майбутній музикант-інструменталіст, окрім володіння практичними вміннями та навичками, має володіти теоретичними знаннями, які формують основу його професійної підготовки, що пояснює актуальність обраної нами теми дослідження: **«Жанрове різноманіття інструментально-виконавської діяльності бандуриста»**.

Дослідженням питань у межах окресленої проблематики нашої роботи займалися такі науковці та вітчизняні діячі культури як: О.Ю. Бойко [3], О.І. Ваврик [4], С.Й. Грица [5], М.А. Давидов [7], В.Г. Дутчак [10], Б.М. Жеплинський [11], Б.П. Кирдан [15], Ф. Колесса [18], В.Г. Кушпет [19], М.В. Лисенко [22], Л.С. Мандзюк [24], С.Л. Марцинковський [25], Н.В. Морозевич [26], Г.А. Нудьга [28], О.І. Ніколенко [27], Т.О. Слюсаренко [32], Г. М. Хоткевич [38] та інші.

Об'єкт дослідження – бандурне мистецтво, як унікальне явище музичної культури України.

Предмет дослідження – жанрове розмаїття та стильові особливості бандурного мистецтва.

Мета дослідження – проаналізувати жанрове розмаїття інструментально-виконавської діяльності бандуриста.

Для досягнення мети, були поставлені наступні **завдання**:

– проаналізувати передумови виникнення та розвитку бандурного мистецтва;

- визначити роль кобзарських братств, шкіл та музичних цехів у розвитку бандурної освіти та мистецтва;
- опрацювати вокально-інструментальний бандурний репертуар;
- розглянути інструментальні жанри бандурного мистецтва.

Структура кваліфікаційної роботи складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел та містить 35 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЯВИЩА ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Бандурне мистецтво: історичний шлях виникнення та розвитку

Історія виникнення українського національного музичного інструменту бандури й до наших днів викликає чималий інтерес у музикознавчих колах. Існує декілька версій виникнення бандури, проте згідно однієї з них попередницею бандури була кобза – «старовинний український народний щипковий інструмент. Має грушоподібний корпус, шийку з 4-10-ма ладами, від 5 до 10 струн і приструнків. Кобза була поширеною серед запорізького козацтва. З XVIII ст. її витіснила з вжитку більш досконала бандура» [44, с. 118]. Отже, історія виникнення та розвитку бандури тісно взаємопов'язана з історією музичного інструменту кобзи.

Історія розвитку бандурного мистецтва переживала різні етапи: розквіт за часів існування Запорізької Січі, занепад та майже повне знищення за часів Радянської влади, підвищення інтересу до бандурного мистецтва у середині XX століття, його відродження, академізація бандурного виконавства та формування системи професійної бандурної освіти.

Наукові дослідження у галузі музичної культури та мистецтва свідчать про те, що українська інструментальна музика, в тому числі гра на кобзі, сягає своїм корінням часів Київської Русі. З початків свого існування, аж до періоду академізації, бандурне мистецтво, як зазначає науковець О.Соломонова [33], належало до «сфери професіоналізму усної традиції» [33, с. 8], яке визначається інтегративним характером функціонування. З одного боку, творчість кобзарів довгий час, аж до

періоду професіоналізації, передавалась за законами усного побутування (з вуст в уста), з іншого – завжди відзначалась професіоналізмом, що «припускав високий рівень майстерності й одержання грошей за роботу» [33, с. 7]. «В умовах деякої відособленості інших пластів давньоруської музичної культури (таких, наприклад, як обрядовий фольклор або церковно-пісенна традиція) воно виконувало посередницьку, обмінну функцію, інтегруючи в собі впливи, що йшли від різних жанрів народної творчості» [33, с. 8].

Виконавцями на кобзі були кобзарі – «українські народні мандрівні співці – музиканти (часто сліпі), які виконували свої пісні та думи в супроводі кобзи (бандури)» [44, с. 118].

Згідно однієї з версій, висунутої А. Фамінциним [37] та підтриманої М. Лисенко [21], Ф. Колессою [16], С. Грицею [6], М.А. Прокопенко [29] та іншими, кобза та бандура прийшли на територію України від іноземних народів: кобзу було запозичено в чорноморських татар, а бандуру в англійців через Польщу та Італію. Проти теорії запозичення кобзи та бандури в інших народів виступав Г. Хоткевич [38]. Дослідник був впевнений, що ці музичні інструменти виникли саме на території українських земель.

Низка літературно-історичних джерел як, наприклад, «Слово о полку Ігоревім» (кінець XII століття) та «Повість минулих літ» (1110р.) містить свідчення про те, що попередниками кобзарів були співці-дружинники. У зазначених творах згадується ім'я давньоруського співця-дружинника гусяра Бояна. Згідно «Слова о полку Ігоревім», у своїй творчості Боян оспівував князів та їх подвиги, відображав тогочасні політичні події всередині держави та князівські міжусобиці. Дослідники вважають, що така людина насправді існувала, тому що це ім'я зустрічається в одному з написів у Київському Софійському соборі. Згодом образ Бояна було введено у художню літературу та мистецтво, у співця виникли послідовники, які продовжили його справу. Нажаль,

після зупинення існування держави Київська Русь майже не збереглося жодної інформації про народних співців – кобзарів. Проте існують відомості про давньоруського співця Митуса, який вів свою творчу діяльність у владики Перемишлянського століттям пізніше Бояна.

В історичних джерелах перші згадки про кобзарів, бандуристів та лірників датуються XV століттям. Свою творчу діяльність вони вели при дворі польських королів, литовських князів та вельмож. Кінець XVI ст. в історії кобзарського мистецтва ознаменувався активізацією інтересу до творчої діяльності кобзарів та бандуристів, яка містила у собі потужні патріотичні ідеї та волелюбні настрої та налаштовувала український народ на боротьбу за незалежність та свободу своєї рідної землі. Кінець XVII ст. позначився певним застоєм у розвитку бандурного мистецтва, музичні інструменти кобза та бандура замінюються більш доскональними музичними інструментами з Заходу. Хранителями кобзарського ремесла та бандурного мистецтва стають кобзарі – сліпі старці, мандруючі музиканти, традиції та звичаї яких становлять основу автентичного українського бандурного мистецтва.

Новий виток розвитку кобзарське мистецтво отримало за часів розквіту козаччини із головним осередком кобзарського професіоналізму у Запорізькій Січі [30]. Однією із найбільш розвинених сфер життя козаків, окрім військової, була художньо-культурна та духовна сфери. Значної уваги на Січі приділялось музичному мистецтву, співу і танцям. Розмаїття музичних інструментів, яке було в обігу серед запорізьких козаків, вражає: скрипки, вагани, цимбали, ліри, сопілки та, звичайно, кобза та бандура [31].

Майже всі козаки, і фахові співці, і прості козаки, вмели грати на кобзі та бандурі та не розставались із музичним інструментом навіть під час військових походів. Саме тому кобзу та бандуру називали подорожніми. Як зазначає у своїй статті Б. Сегін, «кобзу, як вважали козаки, вигадав сам Бог та його святі. Для самотнього запорожця, який

часто поневірявся по безлюдних степах, не маючи можливості протягом багатьох днів нікому й слова промовити, кобза була щирим другом, дружиною вірною, якій він звіряв свої думи, на якій він проганяв свою тугу» [31, с. 255].

Сліпі кобзарі, не маючи можливості брати участь у боях, використовували свою кобзу-бандру як зброю, закликаючи своєю грою та співом до боротьби з поневолювачами та підвищуючи військовий дух козаків під час битви. Таких військових кобзарів наймали на військову службу до складу військової музики. Їхня служба оплачувалась нарівні з козаками. Репертуар військових кобзарів складався переважно з дум, у яких підносились хоробрість запорізького козацтва, їх подвиги та досягнення.

Варто зазначити, що військові подвиги козаків, прагнення до звільнення українського народу від гніту загарбників та їх багаті культурні традиції сприяли формуванню у народній свідомості соборного образу козака Мамає – вправного воїна та бандуриста. Ще одним соборним образом у колективній свідомості українського народу став образ сліпого старця – кобзаря, хранителя знань та життєвої мудрості багатьох поколінь українського народу, що, як відзначає Чехуніна А. О. [42] допомагала їм у «...зовнішньому оточенні своєю творчістю репрезентувати «свою» національну художню установку» [42, с. 326].

Кінець XVIII ст. ознаменувався низкою соціально-політичних подій, які згубно вплинули на бандурне мистецтво та обумовили його стагнацію. Гетьманщину було скасовано, а Запорізьку Січ знищено. Українських політичних та діячів було заслано до Сибіру та північних регіонів Росії. Відбувся розкол та розподіл українських земель між державами-загарбниками. У ці буремні часи кобзарське мистецтво зосереджується у руках народних мандрівних музикантів – незрячих старців, які стають хранителями кобзарських традицій. У той же час

розпочинають свою діяльність кобзарсько-лірницькі фахові організації, у межах яких розвиваються та зміцнюються кобзарські традиції та музичне мистецтво.

XIX століття в історії України позначилися забороною та гонінням усього, що давало щонайменший натяк на національну самоідентифікацію українського народу, його автономність та незалежність. Переслідувань зазнало й кобзарське мистецтво з його діячами. Тогочасна правляча верхівка розуміла наслідки, які можуть бути спричинені силою кобзарського слова та пісні, і саме тому заборонила кобзарям виконувати свої твори на вулицях міст та під час ярмарок. Ці заборони не спинили митців у боротьбі за істину та справедливість: ані заборона виступів, ані жорстокі побої поліції, ані нищення інструментів не зламали їх сильного духу.

На початку XX століття із відродженням української державності (чому сприяла діяльність Українських січових стрільців, Союзу Визволення України та загальної Української Ради) відбулися зміни у свідомості українського народу та активізація руху за національне визволення та відродження традиційної української культури. Провідну ідеологічну роль у цьому процесі було надано бандурному мистецтву, як явищу, що поєднує у собі народні традиції, мудрість поколінь та є потужним засобом поширення ідеї відродження українського суспільства та державності серед народних мас.

Із утворенням Української народної республіки (УНР) та Західноукраїнської народної республіки (ЗУНР) у 1917 та 1918 роках розпочався новий етап розвитку бандурного мистецтва. По всій території України та за її межами починають діяти кобзарські об'єднання та клуби, одним із видів діяльності яких є організація виступів кобзарів та бандуристів, що на той час були засобом ідеологічної пропаганди. Відбуваються суттєві зміни у манері інструментального виконання та у репертуарі. Кобзарське мистецтво

розвивається у двох напрямках: представниками першого, традиційного напрямку є прибічники автентичного кобзарського мистецтва, наприклад, Опанас Сластьон; другий напрям розвитку кобзарського мистецтва направлено на виведення кобзи та бандури на концертну сцену та запровадження новітніх тенденцій у бандурне виконавство. Представником другого напрямку є Гнат Хоткевич. Саме Хоткевич був організатором виступу кобзарів на XIII Археологічному з'їзді в Харкові у 1902 році [13]. Активна концертна діяльність кобзарів та бандуристів сприяла створенню кобзарських оркестрових колективів, які подорожували містами України.

Проголошення радянською владою більшовицького режиму стало початком сумнозвісного періоду в історії бандурного мистецтва, як і в історії України загалом. На пленумі Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв наприкінці 1933 року кобза і бандура були названі класоворожими, а представники бандурного мистецтва були репресовані. Тих, хто порушував заборони грати та співати, депортували до Сибіру або розстрілювали. Зі співців-бандуристів зробили злочинців та ворогів радянської влади, діяльність яких розцінювалась, як підбурення до непокори радянському режиму. Найжорстокішим вчинком радянської влади, що майже знищив кобзарське мистецтво, став з'їзд народних співців Радянської України, що закінчився розстрілом спеціальними підрозділами НКВД наприкінці 1934 року сліпих музикантів-кобзарів та їх поводитирів у лісосмузі біля станції Козача Лопань. Ті бандуристи та кобзарі, які не були присутні на «з'їзді», зазнали жорстких репресій, були засуджені як державні злочинці, заарештовані та заслані до тюрем та ГУЛАГу. Кобза та бандура були проголошені антирадянськими і такими, що несуть «буржуазно-націоналістичну ідеологію», а отже були заборонені [40].

На початку 1950-х років народний музичний інструмент кобзу було замінено на хроматичну бандуру з перемикачами тональностей.

Новий музичний інструмент навіть віддалено не нагадував традиційну кобзу. Із заміною інструменту було внесено зміни у виконавський стиль, на заміну традиційній народній манері виконання прийшов естрадний та академічний стиль. Повернення до автентичного музичного інструменту відбулось завдяки роботі дослідників самобутнього українського інструментарію: М. Хая, В. Кушпета та керівника Київсько-Ірпінського кобзарського цеху М. Будника. Об'єднавши зусилля, науковці обґрунтували концепцію автохтонної української кобзи та взялись за її виготовлення. За зразок було взято Вересаєву кобзу, яку було знайдено в музеї Санкт-Петербурга [39].

Проголошення незалежності України у 1991 році відродило інтерес до кобзарства та бандурного мистецтва. Значного розвитку отримує професійна бандурна освіта: відкриваються кобзарські школи, значної уваги приділяється бандурі на мистецьких факультетах в університетах по своїй країні, заснуються творчі об'єднання та цехи, як, наприклад, Львівський лірницький, Харківський та Київський кобзарські цехи тощо.

1.2. Кобзарські братства, цехи та школи як осередки розвитку бандурної освіти та мистецтва

Як вже було зазначено вище, кінець XVII—XVIII століття стали не найкращими часами для кобзарства. Історичні документи XVII–XVIII ст. містять відомості про існування низки організацій та установ, які були створені з метою захисту інтересів кобзарів і лірників, а також навчання грі на кобзі та тонкощам кобзарського ремесла. До таких організацій належали співочі братства, музичні цехи, січові співацькі школи, які стали осередками існування та розвитку кобзарського мистецтва.

Діяльність кожного співочого братства регулювалась статутом та кожне братство мало свої звичаї та традиції, закони та обряди, свою

власну секретну мову, якою володіли лише учасники братства та касу, яка поповнювалась за рахунок членських внесків. Пісенний репертуар, як правило, був спільним для усіх членів братства. Братства надавали дозвіл на заняття кобзарством та здійснювали нагляд за діяльністю кобзарів та лірників. Перед тим, як отримати дозвіл на виконання пісень та гру на бандурі, необхідно було пройти курс навчання у своїх більш досвідчених колег. Щоб стати вчителем, кобзар мав мати не менше 10 років стажу. Претендентам надавалось дві спроби для складання іспиту. На іспиті претендент мав довести, що він володіє відповідними моральними якостями. Чітким було територіальне розмежування діяльності кобзарів кожного братства. Не дивлячись на спільний для всіх пісенний репертуар, кобзарі ніколи не порушували межі та не заходили на території інших братств. Якщо таке і траплялось, то лише із урахуванням певних умов.

Особливу роль у підтримці кобзарства в буремні часи відіграли так звані кобзарські цехи, що являли собою об'єднання кобзарів – співаків. Члени кобзарських цехів виступали на різноманітних міських заходах та святах, сімейно-побутових урочистих гуляннях. Ці цехи часто називали старечими цехами, а до їх складу входили сліпі кобзарі – жебраки, оскільки лише збирання милостині дозволяло їм вижити. Старечі цехи були місцем, де молоді кобзарі могли отримати цінний досвід своїх старших колег, перейняти від них тонкощі кобзарського мистецтва. Учні кобзарів-старців виступали на ярмарках та у селах, а отримані під час виступів гроші віддавали своєму вчителю у кобзарському цеху. Навчання у цеху тривало 2-3 роки. По закінченню навчання учень здавав екзамен, проходив посвяту в кобзарі та вирушав заробляти собі на життя [1]. Старечі цехи були організаціями закритого характеру. Очільником таких цехів був цехмістр, який керував їх діяльністю у відповідності до певних правил та звичаїв. Члени старечих цехів розмовляли старцівською мовою – лебійською. Лебійська мова слугувала для

спілкування кобзарів між собою та з поводириями та для збереження кобзарських таємниць у межах братерства. Лебійська мова містила у собі запозичення з української, румунської, тюркської, новогрецької, старо-слов'янської, єврейської та інших мов, а також значна частина лексичного складу лебійської мови формувалась асоціативно, наприклад «бити» – «боксати». Обов'язки цехмістра включали в себе зв'язок з цехмістрами сусідніх кобзарських цехів, вирішення спорів між членами цеху та нагляд за їх діяльністю. Значні спори вирішувались шляхом проведення загальних зборів, а рішення приймали шляхом голосування. Покарання для порушників полягало у купівлі воску для братської свічки. Також застосовувались тілесні покарання. Найсуворішим покаранням було виключення із кобзарського цеху та заборона займатись кобзарським мистецтвом. На загальних зборах також вирішувались питання про обрання ватажків, зарахування до членів цеху новачків, про надання допомоги зі скарбниці нужденним.

До кобзарського цеху приймали лише тих кобзарів, які мали фізичні вади, пройшов навчання, склав іспит та отримав дозвіл на заняття кобзарством. Кобзарів-новачків записували в осібну книгу та стягували з них внесок до братської каси. Усі учасники кобзарського цеху сплачували податок, який становив соту частину доходу кобзаря. Податок сплачувався скарбнику, який зберігав скриню з грошима, проте ключа не мав. Ключ зберігався в іншого мандрівного кобзаря, який повертався до цеху раз на рік [19].

Кобзарські цехи існують і у наш час по всій Україні, наприклад, Київський кобзарський цех, Харківський кобзарський цех, Львівський лірницько-кобзарський цех та інші. Ці організації являються осередками автентичного кобзарського мистецтва, які дбають про збереження унікального традиційного музичного явища України, його звичаїв та багатовікових надбань. Із професіоналізацією бандурного мистецтва виникає необхідність у створенні шкіл кобзарського мистецтва, в яких

відбувалась підготовка майбутніх музикантів-виконавців. Наприкінці XIX – початку XX ст. виникають кобзарські школи у Чернігіві, Полтаві, Зінківі, Комишні. Кожній кобзарській школі був притаманний свій власний виконавський стиль, репертуар та особливості системи навчання. Знання, уміння та навички передавались в усній формі. Навчання тривало 3 роки та передбачало оволодіння грою на інструменті, дотримання морально-етичних норм. Основні засади кобзарського інструментального виконавства, поради щодо вивчення вокально-інструментальних творів, правила поведінки тощо містились в «Устинських книгах», яких, імовірно, було 12 томів.

Наприкінці XIX – початку XX століття спосіб передачі кобзарських знань «із вуст в уста» перестає бути єдиним можливим, оскільки відбувається академізація бандурного мистецтва, чому посприяла діяльність Г. Хоткевича, який першим запропонував нотний спосіб викладення гри на бандурі [2]. З цього часу відбувається чітке розмежування між кобзарським та бандурним мистецтвом. Кобзарське мистецтво зберігає свою автентичність та тяжіння до багатовікової традиції. Бандурне мистецтво йде шляхом академізації. Академізація спричиняє активізацію інтересу науковців до кобзарства та бандурного мистецтва, виникнення спеціалізованої літератури, оновлення репертуару, виникнення композиторських творів для бандури, розвиток ансамблевого виконавства, виникнення тенденцій до фемінізації бандурного мистецтва та становлення академічної навчально-педагогічної системи. Містами України відкриваються навчальні заклади, що спеціалізуються на бандурному мистецтві: гуртки, класи, школи, кафедри народних інструментів при музичних училищах, консерваторіях та університетах. З середини XX століття формуються регіональні бандурні школи: київська, львівська, харківська, донецька та одеська, кожній з яких були притаманні свої особливі риси щодо виконавської техніки та репертуару.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Вокально-інструментальний бандурний репертуар

Жанрове розмаїття вокально-інструментального бандурного репертуару формувалось за часів Запорізької Січі. Виконуючи багатоманітні, емоційно насичені епічні жанри, Запорізькі кобзарі оспівували героїчні подвиги козацтва. А оскільки, за спостереженням О. Соломонової, [35]: «жанр як феномен, що має тривалу історію і вбирає множинні соціокультурні імпульси», є «одним із найоптимальніших способів збереження художньої інформації» [35, с. 109], а отже переважну частину репертуару бандуристів становить героїчний епос – культурне надбання української нації. І все ж таки, мистецтво кобзарів, які активно переміщувались по Україні і повинні були задовольняти потреби людей в різних музичних враженнях, «в умовах деякої відособленості інших пластів давньоруської музичної культури (таких, наприклад, як обрядовий фольклор або церковно-пісенна традиція) ... виконувало посередницьку, обмінну функцію, інтегруючи в собі впливи, що йшли від різних жанрів народної творчості» [33, с. 8]. Звідси – розширення вокально-інструментального бандурного репертуару, який включає в себе не тільки думи та історичні пісні, а й ліро-епічні, суспільно-побутові, сатиричні та жартівливі пісні, а також духовні твори.

Дума – «український народний твір ліро-епічного жанру, що розповідає про героїко-історичні та соціально-побутові події минулого і сучасності.» [44, с. 78]. Думи «генетично пов'язані з такими формами народної творчості, як голосіння, історичні пісні й балади. Думи виконують у супроводі бандури, кобзи або ліри *речитативом*, їм

властива своєрідна художня форма, поетичні засоби, притаманні українській народній поезії. Своїм корінням думи сягають епічної творчості, героїчного епосу билин доби Київської Русі» [8]. Козацька дума – «жанр суто українського рецитаційного народного та героїчного ліро-епосу, який виконували мандрівні співці-музики: кобзарі, бандуристи, лірники в Центральній і Лівобережній Україні» [9].

Термін «дума» у фольклористиці вперше було використано М.О. Максимовичем [23]. Дослідник звернув увагу на те, що тексти кобзарських пісень були написані нерівноскладовими та рівноскладовими віршами. Перші мають вільний розмір та складаються із невизначеної кількості стоп, а другі мають пісенний розмір. Рівноскладові кобзарські пісні були поширені на територіях Поділля та Прикарпаття, де їх називали думами. Цією ж назвою Максимович запропонував називати вокально-інструментальні епічні твори Лівобережжя. Згодом цей термін увійшов в загальний вжиток та думами почали називати нерівноскладові вокально-інструментальні епічні твори. Рівноскладові ж твори перестали називати думами та відносять їх до історичних пісень.

Існує декілька спроб класифікації дум. Першим, хто зробив спробу класифікувати думи та історичні пісні за темами був М. Костомаров. Його монографія «История козачества в памятниках южнорусского народного песенного творчества» містить наступну класифікацію дум:

I. «Боротьба козацтва з магометанським світом»: а) морські козацькі походи; б) сухопутні козацькі походи проти мусульман; в) історичні пісні.

II. «Боротьба українського народу з Польщею»: а) Хмельниччина; б) після Хмельницького.

III. Внутрішні суспільні явища, що виникли під час боротьби з Польщею» [36, с.22].

Варто звернути увагу на класифікацію дум Ф Колесси, яка починає типологізацію дум за тематичним критерієм:

1. «думи про турецьку неволю;
2. думи про лицарську смерть козака;
3. думи про щасливий вихід козаків із небезпеки та повернення з воєнного походу й розподіл здобичі;
4. думи про Хмельниччину;
5. думи побутові (ті, що спрямовані на моральне виховання)» [17].

За цим же критерієм здійснено класифікацію Б. Кирдана:

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)» [14].

Думи мають ряд специфічних особливостей, серед яких речитативне виконання, нерівноскладовість, вільна текстова форма твору, імпровізаційний характер та епіко-розповідна манера виконання.

Усі ці інтонаційно-драматургічні принципи дум як репрезентантів героїко-епічних жанрів, віднесених О. Соломоною до жанрів «сказового амплуа», сформованих «під впливом «мовного спілкування» [33, с. 23], забезпечуються їх соціальною функцією: «увага слухачів зосереджується на розповіді» [33, с. 22], а відтак, «слово організує наспів за вербальними закономірностями: ритмоструктура вірша проковує «мовну динаміку» (В. І. Євлатов») наспіву» [33, с. 25]. Отже, як у будь-якому розповідному жанрі, в думі панує «мовний тип музичної динаміки» [34]. Звідси – й особлива театралізована манера виконання з типовим «піднесено-ораторським тоном» викладу матеріалу («адже контури акторської декламації більш рельєфні й опуклі у порівнянні з

повсякденною мовою» [33, с. 25], і досить вільна метро-ритмічна організація, і зазначений імпровізаційний характер виконання.

Імпровізаційний характер дум полягає у тому, що твір виконується у відповідності до єдиного сюжету, проте кожного разу текст видозмінюється. Не дивлячись на імпровізаційний характер виконання, композиція дум залишається сталою і складається з наступних елементів: 1. заспів – заплачка (зав'язка); 2. власне дума: зав'язка, розвиток подій, кульмінація та розв'язка, ліричні відступи (прологи та епілоги); 3. кінцівка (славословіє) – прославляння подвигів героя.

В основі сюжету дум лежать історичні події або розповідь про відомі історичні постаті. Події сюжету розгортаються навколо боротьби добра і зла (козаки проти ворожих загарбників).

Емоційний окрас та загальний настрій дум, як правило, жалісливий, скорботний, жертвний. Для досягнення такого настрою використовувалась експресивна мелодекламація з високо розвиненою орнаментальною технікою, складна темброво-динамічна палітра голосу, акомпанемент. М. Лисенко наголошував, що «вся суть, увесь глибокий інтерес музики історичних дум полягає в музикальній декламації» [22, с. 42].

Під час виконання дум кобзарі часто вводили в тканину твору скрики, зітхання та навіть плач. Такий прийом сприяв більш глибокому відображенню драматичних подій та трагічної долі героя, про якого співалось у думі.

Значний пласт бандурного репертуару становлять історичні пісні. В історичних піснях оспівуються історичні події часів козаччини. Історичні пісні включають в себе козацькі пісні, що відображають буденне життя козаків, а також козацькі та некозацькі пісні, в яких йдеться про конкретні історичні факти та постаті. Ці пісні відображають ставлення людей до історичних подій та історичних постатей. Часто

історичні пісні розповідають про безіменних героїв, чий вчинки мали вплив на плин історії.

Історичні пісні мають чітку віршовану форму. Для них характерна ритмомелодична будова, що передбачає рівноскладовість та наявність метричного малюнку; чіткий поділ на строфи та підпорядкування тексту мелодії; ознаки епічного твору – фабула, сюжет та оповідний характер. Композиція історичних пісень має традиційну структуру: зав'язку, розвиток подій, кульмінацію та розв'язку. Найголовнішою особливістю, що відрізняє історичні пісні від інших жанрів бандурного мистецтва є реалістичність зображення історичних подій та їх хронологічний виклад [20].

Залежно від достовірності зображення історичних подій, А.І. Іваницький [12] виділяє наступні групи історичних пісень:

1. «з конкретно-історичною підосною – згадуються дійсні події та імена історичних осіб (наприклад, «Ой полети, галко» – про зруйнування Січі, «Максим козак Залізник» – про Коліївщину);

2. пісні з загально-історичною підосною – збережено не так деталі, як загальний колорит, дух епохи («Зажурилась Україна, що нігде прожити» – про часи татарщини);

3. пісні з соціально-побутовою підосною. Насамперед це деякі з пісень про козацтво, чумацтво, наймитування, кріпацтво, наймитство. Вони склалися за цілком певних історичних умов, тому в деяких з них більш-менш ясно проступають риси історії побуту, торгівлі, військової справи, соціальних заворушень, правових відносин («Ой не пугай, пугаченьку»);

4. пісні з соціальною, класовою підосною. Це переважно творчість другої половини XIX – початку XX ст. Зокрема, сюди зараховуються деякі західноукраїнські «гамерицькі» пісні» [12, с. 131].

У XVII ст. до репертуару увійшли маршові похідні пісні, яким був притаманний чіткий ритм та темп, акцентна ритміка та майже повна відсутність вокалізації.

Окрім дум та історичних пісень до бандурного репертуару входили ліро-епічні, суспільно-побутові та духовні пісні. У такого роду піснях відображаються як життєві події, так і психо-емоційний стан людини, її переживання. До таких творів відносяться балади, билини, байки та сатира[15].

Балада – «драматичний за характером лірико-епічний твір, часто з елементами фантастики, зміст якого нав'язаний подіями минулого та давніми легендами.» [44, с. 19].

Тематика українських балад охоплює родинно-побутові, драматичні та історичні події. Поетика балад відрізняється драматичним сюжетом, а також введенням до текстової тканини балади діалогічних реплік, монологів та роздумів.

Іваницький А.І. виділяє наступні групи балад:

1. «З фантастичними та легендарними сюжетами, де особливо часто трапляється перетворення людей у квіти, трави чи кущі. Наприклад, свекруха закликає невістку на тополю, або мати свого сина – на явора («Ой за гаєм зелененьким»). В таких баладах спостерігається відгомін дуже давніх анімістичних уявлень.

2. Балади про сімейні та любовні драми: отруєння з ревнощів чи з намови («Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці»); підмова і зведення дівчини («Було два чужоземці»). Родинно-побутові – найчисленніша група балад.

3. Балади з історичною підосновою: дівчина вибирає смерть, не бажаючи стати коханкою феодала-насильника; теща у полоні у зятя-татарина.

4. Соціально-побутові балади: смерть чумака, загибель на війні козака або солдата («Козака несуть»).» [12, с. 142].

До суспільно побутових пісень відносяться чумацькі, козацькі, наймитські та рекрутські пісні. Козацькі пісні відображають реалії козацького життя, духовний світ, емоції та переживання, ліричні настрої та зображують ліричний образ козака.

Чумацькі пісні виникли у XVI - XVIII ст., що було обумовлено розвитком чумацького промислу. Чумацьким пісням притаманні витончена музично-поетична форма, розспівна мелодика, задушевність наспівів.

Значну частину кобзарського репертуару становила духовна музика – побожні псалми. Псалми – «релігійні гімни й молитви створені на основі біблійних текстів» [44, с. 212]. Виконуючи ці твори, кобзарі прославляли Господа або проводили небіжчика у останній путь. Найвідомішою кобзарською молитвою-псалмом є псалом «Про Ісуса Христа» – «Ісусе, ти ж моя радосте. Ісусе, ти ж моя сладосте».

2.2. Інструментальні жанри в бандурному мистецтві

Соціополітичні та культурні зміни кінця XIX– початку XX ст., професіоналізація бандурного мистецтва, його академізація та становлення системи професійної бандурної освіти внесли значні зміни до бандурного репертуару. Зниження популярності бандурного мистецтва, економічна криза та низка соціальних проблем поступово витіснили думи з репертуару кобзарів та бандуристів. Суспільство втратило інтерес до козацьких епічних творів. Проте зниження популярності епічного виконавства призвело до того, що ним особливо зацікавилась українська інтелігенція, представники якої збирали матеріали та досліджували найкращі зразки бандурного козацького епосу. Метою такої діяльності було збереження пам'яток народної творчості та української музичної культури.

Із розвитком академічного бандурного мистецтва, якому сприяло створення хроматичної бандури – оновленого музичного інструменту за конструкцією І. Скляра, містами України (Київ, Львів) почали відкриватись освітні центри, які стали осередками навчання гри на хроматичній бандурі та у яких було започатковано нову виконавську школу. З середини ХХ ст. бандурний репертуар починає поповнюватись інструментальними творами. Серед композиторів, які писали інструментальну музику для бандури були: А. Коломієць, К. Мясков, М. Дремлюга, Б. Фільц та інші. Протягом 70-90-х років ХХ ст. бандура міцно закріплює свої позиції як самодостатній інструмент академічного професійного виконавства.

Перші інструментальні твори для бандури писались із дотриманням відповідних правил, що полягали у дотриманні національної тематики, класичних закономірностей формотворення, музично-мовної стилістики.

Бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття характеризується низкою позитивних змін у образній, стильовій та жанровій сферах. Також змінюється музична мова. Їй тепер притаманні поліладовість, розширена тональність тощо. Жанрове розмаїття інструментального бандурного мистецтва включає в себе концерти, сонати, парні поліфонічні цикли та інше.

Сучасний бандурний інструментальний репертуар створювався як композиторами-професіоналами, так і бандуристами-виконавцями. Серед перших: В. Власов, М. Дремлюга, О. Коломієць, К. Мясков, В. Павліковський та інші. У числі других: Г. Топоровська, Р. Гриньків, Л. Коханська, В. Герасименко, О. Герасименко та інші.

Значним внеском в інструментальне бандурне мистецтво є творча спадщина В. Герасименка, до якої входить безліч аранжувань та перекладів творів української та світової класики, обробки народних пісень для бандури та бандурних ансамблів. Під авторством

В. Герасименка випущено збірки «Альбом бандуриста» (1969), «Ансамблі для бандур» (випуск 1980 та 1981), Черні К. «Етюди в перекладі для бандури» у 2-х збірниках (1998).

Ще один фахівець з бандурного мистецтва, яка збагатила жанрове розмаїття бандурного репертуару – С. Овчарова. Композиторка багато уваги приділяє як вокально-інструментальним творам, так і інструментальній музиці. С. Овчарова являється автором навчальних посібників для студентів та керівників ансамблів бандуристів, а також є автором 22 збірок творів для бандурного виконання, як, наприклад, збірка пісень на вірші Т.Г. Шевченка, збірка «Інструментальні твори» тощо. Під авторством С. Овчарової випущено навчальний посібник «Бах Й.С. Органні хоральні прелюдії у перекладені для бандури».

Необхідно звернути увагу на діяльність Київського кобзарського цеху, членами якого є послідовники бандуриста Г.Ткаченко. Такі митці, як М. Будник, В. Шевчук, Г. Павліченко, В. Кушпет, О. Санін, К. Черемський, Е. Драч, Ю. Фединський та інші члени Київського кобзарського цеху поповнювали бандурний репертуар як традиційними вокально-інструментальними творами – думами, історичними та побутовими піснями, псальмами тощо, так і інструментальними творами.

ВИСНОВКИ

Під час роботи над нашим дослідженням ми дійшли наступних висновків:

1. Бандурне мистецтво пройшло довгий та тернистий шлях розвитку. Бандурне мистецтво сягає корінням часів Київської Русі. Роки існування Запорізької Січі стали періодом його розквіту, а Радянська влада зробила усе можливе задля занепаду та майже повного знищення бандурного мистецтва. У середині ХХ століття відбулось підвищення інтересу до бандурного мистецтва, його відродження, академізація бандурного виконавства та формування системи професійної бандурної освіти. Традиційні основи бандурного мистецтва було закладено у період козаччини, оскільки однією з найбільш розвинених сфер життя козаків, окрім військової, була художньо-культурна та духовна сфери. Значної уваги на Січі приділялось музичному мистецтву, співу та танцям. Майже всі козаки, і фахові співці і прості козаки, вміли грати на кобзі та бандурі та не розставались із музичним інструментом навіть під час військових походів. Ті козаки, які з огляду на певні обставини, були не здатні до участі у бою, проходили службу в складі військової музики, підтримуючи бойовий дух своїх товаришів. Кінець ХVІІІ ст. із скасуванням Гетьманщини та знищенням Запорізької Січі негативно позначився на кобзарському мистецтві, проте діяльність народних мандрівних музикантів – незрячих старців тримала його на плаву. У той же час відкриваються кобзарсько-лірницькі фахові організації, провідною метою функціонування яких є розвиток та зміцнення кобзарських традицій. З ХІХ століття розпочинаються гоніння та утиски кобзарського мистецтва та його діячів. Кобзарям забороняють виконувати свої твори на вулицях міст та під час ярмарок. Початок ХХ століття із відродженням української державності приносить підвищений інтерес суспільства до традиційної української культури, що

сприяє посиленню уваги до кобзарства та бандурного мистецтва, яке у ті часи відіграло провідну ідеологічну роль у процесі боротьби за національне визволення та відродження традиційної української культури. 1920-ті роки характеризуються змінами у манері інструментального виконавства та у репертуарі кобзарів. Кобзарське мистецтво розвивається у двох напрямках: традиційному, спрямованому на збереження автентичного кобзарського мистецтва та новітньому, який направлено на виведення кобзи та бандури на концертну сцену. Прихід радянської влади та проголошення більшовицького режиму майже знищують кобзарство: розстріл у 1934 році сліпих музикантів-кобзарів та їх поводитирів у лісосмузі біля станції Козача Лопань, репресії та арешти кобзарів, що вижили, заслання до ГУЛАГів, заборона кобзи та бандури як антирадянських музичних інструментів, заміна традиційної кобзи на хроматичну бандуру з перемикачами тональностей. Повернення традиційної кобзи відбулося завдяки роботі дослідників самобутнього українського інструментарію: М. Хая, В. Кушпета та керівника Київсько-Ірпінського кобзарського цеху М. Будника, які обґрунтували концепцію автохтонної української кобзи та взялись за її виготовлення за зразком Вересаєвої кобзи, знайденої в музеї Санкт-Петербурга. 1991 рік та проголошення незалежності України стають відправною точкою у новому етапі розвитку бандурного мистецтва. Підвищення інтересу до кобзарства та бандурного мистецтва сприяє розвитку професійної бандурної освіти та заснуванню кобзарських творчих об'єднань та цехів.

2. Кобзарські братства, цехи та школи відіграли важливу роль у розвитку бандурного мистецтва та становленні бандурної освіти. Можна сказати, що унікальне явище кобзарства та бандурне мистецтво дійшло до наших часів завдяки діяльності цих організацій, оскільки у найтяжчі та найбуремніші часи ці установи та організації захищали інтереси кобзарів та лірників, провадили освітню діяльність та зберігали

споконвічні традиції кобзарства, оберігали його звичаї та обряди. Діяльність таких установ регулював статут, що являв собою збір законів та правил провадження кобзарського ремесла. Кобзарські цехи та співочі братства мали свою мову – лебійську, яку розуміли лише посвячені у кобзарі особи, та скарбницю, до якої кожен учасник робив внески та сплачував податок. Кожен бажаючий міг пройти навчання у співочих братствах, скласти іспит та отримати дозвіл на заняття кобзарством. Кобзарські цехи, які часто називали старечими цехами, являли собою об'єднання кобзарів – співаків. Це були організації закритого характеру, до яких приймали лише кобзарів з фізичними вадами, тих, хто пройшов навчання, склав іспит та отримав дозвіл на заняття кобзарством. Очолював цех цехмістр. Він керував діяльністю кобзарів, вирішував спори та підтримував зв'язок з цехмістрами сусідніх кобзарських цехів. Великі спори між учасникам цеху вирішувались на загальних зборах. Для порушників правил було передбачено різні види покарань, в тому числі фізичні. Найтяжчим покаранням була заборона займатись кобзарством. До складу старечих цехів входили сліпі кобзарі – жебраки, оскільки лише збирання милостині дозволяло їм вижити. У таких цехах молоді кобзарі могли перейняти досвід своїх старших колег, перейняти від них тонкощі кобзарського мистецтва. Навчання тривало 2-3 роки та закінчувалось складанням іспиту. Оплату за навчання складали гроші, отримані учнем під час виступів на ярмарках та у селах. Свій заробіток учень віддавав своєму вчителю. Кобзарські цехи існують і у наш час по всій Україні, наприклад, Київський кобзарський цех, Харківський кобзарський цех, Львівський лірницько-кобзарський цех та інші. Ці організації являються осередками автентичного кобзарського мистецтва, які дбають про збереження унікального традиційного музичного явища України, його звичаїв та багатовікових надбань. Професіоналізація бандурного мистецтва обумовила виникнення шкіл кобзарського мистецтва, у яких відбувалась підготовка майбутніх музикантів-

виконавців. Перші кобзарські школи виникли наприкінці XIX – початку XX ст. у Чернігіві, Полтаві, Зіньківі, Комишні. Кожній кобзарській школі був притаманний свій власний виконавський стиль, репертуар та особливості системи навчання. Знання, традиції та особливості кобзарського виконання передавались в усній формі. Проте все змінилось із академізацією бандурного мистецтва. Г. Хоткевичем вперше було запропоновано письмовий (нотний) спосіб викладення гри на бандурі. У той же час відбувається чітке розмежування між кобзарським та бандурним мистецтвом. Кобзарське мистецтво зберігає свою автентичність та традиційність, а бандурне мистецтво йде новітнім шляхом розвитку: друкується спеціалізовано література, оновлюється репертуар, пишуться композиторські твори для бандурного виконання, відбувається розвиток ансамблевої форми бандурного виконавства та фемінізація бандурного мистецтва. Відбувається становлення системи академічної бандурної освіти та формування регіональних бандурних шкіл: київської, львівської, харківської, донецької та одеської, з їх особливими рисами виконавської техніки та репертуару.

3. Жанрове розмаїття вокально-інструментального бандурного репертуару формувалось за часів Запорізької Січі. Запорізькі кобзарі оспівували героїчні подвиги козацтва, тож переважну частину репертуару становить героїчний епос, що є культурним надбанням української нації. Вокально-інструментальний бандурний репертуар включає в себе думи, історичні пісні, ліро-епічні та суспільно-побутові пісні, сатиричні та жартівливі пісні, а також духовні твори. Думами притаманне речитативне виконання, нерівноскладовість, вільна текстова форма твору та імпровізаційний характер та епіко-розповідна манера виконання. В основі сюжету дум лежать історичні події або відомі історичні постаті та протистояння добра та зла. Історичні пісні зображують конкретні історичні факти та постаті, відображають ставлення людей до них. Історичні пісні мають чітку віршовану форму,

ритмомелодичну будову, чіткий поділ на строфи та ознаки епічного твору. Ліро-епічні, суспільно-побутові та духовні пісні також входять до репертуару бандуриста. До таких творів відносяться балади, билини, байки та сатира. Значну частину кобзарського репертуару становила духовна музика – побожні псалми, виконуючи які, кобзарі вшановували Господа або проводили небіжчика у останній путь.

4. Соціополітичні та культурні зміни кінця ХІХ– початку ХХ ст., професіоналізація бандурного мистецтва, його академізація та становлення системи професійної бандурної освіти внесли значні зміни до бандурного репертуару. Зниження популярності бандурного мистецтва, економічна криза та низка соціальних проблем поступово витіснили думи з репертуару кобзарів та бандуристів. Суспільство втратило інтерес до козацьких епічних творів. Створення хроматичної бандури – оновленого музичного інструменту за конструкцією І. Скляра, відкриття освітніх центрів, які навчають гри на хроматичній бандурі сприяє виникненню нової виконавської школи. З середини ХХ століття у бандурному репертуарі починають з'являтися інструментальні твори. Переважно, це сольна творчість висококваліфікованих виконавців-бандуристів (В. Ємця, В. Мішалова, М. Теліги та інших). Жанрове розмаїття інструментального бандурного мистецтва включає в себе концерти, сонати, парні поліфонічні цикли тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієнко І. Л. Історія виникнення мистецтва кобзарів, бандуристів та лірників. (Матеріали з фондів Менського краєзнавчого музею ім. В. Ф. Покотила). URL: http://mena-museum.cn.sch.in.ua/statti/istoriya_viniknennya_mistectva_kobzariv_banduristiv_ta_lirnikiv/
2. Бобечко О. Ю. Становлення професійної бандурної освіти в контексті її фемінізації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2014. № 2. С. 76-82. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_2_14
3. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект). *Педагогіка та психологія*. 2013. №. 44. С. 118-125.
4. Ваврик О. І. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль : Збруч, 2006. 222 с.
5. Грица С. Й. Українська фольклористика XIX – початку XX ст. і музичний фольклор. Київ – Тернопіль: Астон, 2007. 152 с.
6. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
7. Давидов М. А. Фундатор кобзарського академізму XX століття. *Бандура*. 1995. № 4. С. 10–15.
8. Дзира Я. І. ДУМИ. *Енциклопедія історії України* / редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во «Наукова думка», 2004. Т. 2: Г-Д. 688 с. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Dumy>
9. Думи та історичні пісні. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ref0010460>

10. Дутчак В. Г. Творчість Л. Гайдамаки як складова процесу академізації бандурного мистецтва. Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 75-річчю від дня народження Віктора Власова / упоряд. А. Душний. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, 2011. Вип. 2. С. 30-33. URL: http://mail.mgu.od.ua/archive/2_2011/9.pdf

11. Жеплинський Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні. Львів : Край. 2000. 196 с.

12. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с.

13. Історія українського кобзарства. URL: <https://travel-in-time.org/uk/mandrivki-chasom/istoriya-ukrayinskogo-kobzarstva/>

14. Кирдан Б. П. Думы. Украинские народные думы. М. : Наука, Гл. ред. вост. лит-ры, 1972. 560 с.

15. Кирдан Б. П. Украинский народный эпос. М. : Наука, 1965. 352 с.

16. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / підгот. до друку, вступ. стаття і прим. С.Й. Грици. К.: Наук. думка, 1970. 592 с.

17. Колесса Ф. Українська усна словесність. Едмонтон: Канадський Інститут Українських Студій, 1983. С. 81-83. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/14504/file.pdf>

18. Колесса Ф. Українські народні музичні інструменти. Музикознавчі праці. К. : Наукова думка, 1970. С. 287-288.

19. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX–XX ст.). К., 2007. 205 с.

20. Лановик М. Б., Лановик З. Б Українська усна народна творчість : підручник. 3-тє вид., стер. Київ: Знання-Прес, 2005. 591 с.

21. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / під ред. М. Щоголя. К.: Мистецтво, 1955. 63 с.

22. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. К.: Музична Україна, 1978. 95 с.

23. Максимович М. Украинские народные песни, изданные Михайлом Максимовичем: Украинские думы. Москва, 1834. 151 с.

24. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Х., 2006. 194 с.

25. Марцинковський С. Л. Еволюція кобзи : Монографія. Херсон: Видавництво ХДУ, 2004. 152 с.

26. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2003. 18 с.

27. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.

28. Нудьга Г. Народний поетичний епос України / Упоряд. текстів, вст. стаття, примітки та коментарі Г.А. Нудьги. // Думи. Київ: Радянський письменник, 1969. С. 5-40.

29. Прокопенко Н. А. Кобза и бандура: Проблемы истории и реконструкции. 1977.

30. Рігельман О. І. Літописна оповідь про Малу Росію та її народ та козаків узагалі / вст. ст., упорядк. та примітки П.М. Саса, В.О. Щербака. К.: Либідь, 1994. 768 с.

31. Сегін Б. Фестивально-видовищні традиції Запорозької Січі. Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні, 2012, вип. 21, ч. 2. С. 253-261. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/40592/46-Segin.pdf?sequence=1>

32. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Харків, 2016. 18 с.

33. Соломонова О. Нариси з історії російської музики. Навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 108 с.

34. Соломонова О. Принципы музыкальной организации скоморошин и некоторые аспекты их взаимодействия с жанрами-современниками. *Скоморохи. Проблемы и перспективы изучения*. Сборник статей . Спб: Рос. академия наук, 1994. С. 84-96.

35. Соломонова О. Смысловый потенциал синестезийных процессов в танцевальной музыке (на примере витально-смеховых текстов). *Аспекти історичного музикознавства*. 2012. № 5. С. 108-124. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2012_5_10

36. Українські народні думи У 5 т. / редкол. : М. К. Дмитренко та ін. К. : ІМФЕ НАН України, 2009. Т. 1. Думи раннього козацького періоду. 856 с.

37. Фамінцин А. Домра та споріднені з нею музичні інструменти російського інструментарію. К.: Либідь, 1996. 415 с.

38. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків : Фонд нац.-культ. Ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2002. 288 с.

39. Чайка С. В. Кобзарство – дієвий чинник збереження традицій духовного життя нації. *Збірник. наук. пр. К., 2012. Вип. 12. С. 439-446.* URL:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwie0rag56TpAhWMS4sKHWMTAGMQFjAAegQIARAB&url=http%3A%2F%2Fwww.irbis-nbuv.gov.ua%2Fcgi-bin%2Firbis_nbuv%2Fcgiiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26

Image_file_name%3DPDF%2Fznppo_2012_12_85.pdf&usg=AOvVaw1tgT
C8hbDcniVkCJUTmkAs

40. Черемський К. Повернення традицій. З історії нищення кобзарства. Харків, 1999. 288 с.

41. Чехунина А. А. Бахианство как установка композиторского и исполнительского творчества XIX-XX веков : дисс. канд. искусствоведения. 17.00.03. Одесса, 2010. 178 с.

42. Чехуніна А. О. Установка творчої діяльності в контексті музикознавчої проблематики. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2008. Вип. 22. С. 323-329. URL <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13306/2.pdf?sequence=1>

43. Чехуніна А. Феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової «Музичне мистецтво і культура». Одеса: «Друкарський дім», 2009, Випуск 10. С. 87-98. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13309/5.pdf?sequence=1>

44. Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник. Вид.2-ге, переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.