

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ БАНДУРНОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ЇЇ ФЕМІНІЗАЦІЇ

У статті висвітлено шлях входження жінок-виконавиць до сфери бандурного мистецтва загалом та до академічної системи освіти бандуристів зокрема. Розглянуто етапи становлення професійної бандурної освіти в контексті її фемінізації, визначено періоди та охарактеризовано складові зазначеного процесу.

Ключові слова: бандурне мистецтво, фемінізація, академізація, бандура, жінка-бандуристка, стереотип.

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО БАНДУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ ЕГО ФЕМИНИЗАЦИИ

Статья освещает пути вхождения женщин-исполнительниц в сферу бандурного искусства и в систему академического образования бандуристов. Рассматриваются этапы формирования профессионального бандурного образования в контексте его феминизации, определены периоды и описаны слагаемые указанного процесса.

Ключевые слова: бандурное искусство, феминизация, академизация, бандура, женщина-бандуристка, стереотип.

THE FORMATION OF THE PROFESSIONAL BANDURA'S EDUCATION IN THE CONTEXT OF ITS FEMINIZATION

This article describes the path of women performers entering the sphere of bandura in general and academic education system in particular. The stages of the formation of the professional bandura's education in the context of its feminization are considered, and periods and the components of a specified process are defined and described.

Until the end of the nineteenth century the rules of kobza-players implied that kobza and bandura were instruments for men only. Stereotypes and prejudicial opinions about female bandura performers were historically formed and related to the system of values common for kobza-players' culture and they were a product of the protracted cultural and historical development of kobza-players' art. At the turn of the nineteenth and twentieth centuries the first names of women bandura-players emerged accomplishing a ponderable contribution to kobza art development starting a new tradition-women bandura performance. The emergence of women bandura-players at the beginning of last century coincided with the beginning of the feminization trends in Ukrainian society. An important mission in popularization and academization of bandura was accomplished by a prominent musician, a theorist and a teacher G. Khotkevych (1877–1938), who was the founder of professional writing method of teaching the bandura players and the progenitor of the principles of concerto type bandura performance. The next steps in academization of bandura art and attracting adherents of both genders to it were the opening of bandura classes at the beginning of XX century and founding of the first kobza-player schools in Ukraine and abroad, creation of theoretical and practical courses of playing the bandura and also a gradual perfection of the instrument itself. A real breakthrough in bandura performance art and professionalization of bandura education was the opening of bandura class in the Kharkiv Music and Drama institute in 1926 that was headed by G. Khotkevych. The process of academization of kobza playing that had begun helped this art to develop and popularise and assisted

in education of new generation of culture-educated specialists that were distinguished by a profound knowledge. This event became significant too since the sex of the entrants had no bearing on their admission. The beginning of Soviet Union's control over Ukraine was marked by cruel pursuits of the representatives of bandura art in the 1930th but along with that the ideologically adjusted government encouraged the appearance of women-bandura-players to some extent. The absence of the women's names among the bandura-players during World War II and German occupation is quite obvious. However a post-war stage opens a new period in bandura art marked by a creation of a ramified state education system since the bandura classes were opened in all sections of the music education system of Ukraine. An important factor in establishing and strengthening the bandura professional education was the perfection and unification of word tools, creation of new methodical literature for mastering the bandura. Festivals and competitions became an important factor of popularization of bandura in a mid and second half of XX century. Therefore, the structural changes mentioned above have influenced the development of bandura art of XX century dramatically and turned out to be defining factors in final feminisation of bandura performance art.

Key words: *bandura's art, feminization, academization, bandura, women-bandurist, stereotype.*

У сучасних умовах, коли проходять широкомасштабні процеси суспільно-політичного, соціально-економічного та національно-культурного утвердження України, винятково актуальним постає питання морального оздоровлення українського народу та повернення його до джерел своєї культурної та духовної спадщини. Бандурне мистецтво, беззаперечно, є духовно-культурним скарбом українців та вагомою складовою розвитку культури української нації. Важливі зміни, яких воно зазнало протягом XX століття у річищі академізації (оновлення репертуару, усталення розгалуженої навчально-освітньої системи, активізація композиторської творчості, розвиток разом із сольним ансамблевого виконавства, помітний інтерес до наукових досліджень тощо), а також загальні тенденції фемінізації суспільних процесів призвели до появи значної кількості жінок-бандуристок.

Академічна навчально-педагогічна система, що була започаткована у XX столітті, стала важливим етапом на шляху утвердження, професіоналізації та популяризації бандурного мистецтва. Ці процеси знайшли висвітлення в наукових розвідках О. Ваврик, В. Дутчак, Л. Мандзюк та інших. Проте праць, які були б присвячені проблемі поступового та тривалого процесу входження жінок-виконавиць до сфери бандурного мистецтва загалом та до академічної системи освіти бандуристів зокрема, обмаль [1].

Зламавши віками усталені стереотипи (які були сильними ще на початку XX століття) стосовно виконавиць в бандурному мистецтві, жінки зуміли розвинути та примножити національну традицію гри на інструменті, водночас демонструючи її академічний потенціал. Проте цьому передував довгий та нелегкий шлях наближення жінок до бандурного мистецтва, а відтак і входження жінок-виконавиць в академічну, навчально-освітню систему бандурного мистецтва України. Висвітлення зазначених питань і стали метою нашої статті.

Згідно з кобзарськими правилами, кобза і бандура до кінця XIX ст. вважалися чоловічими інструментами. Виникненню в бандурному мистецтві стереотипу щодо несумісності понять жінка і бандура, який побутував протягом багатьох століть, не в останню чергу сприяло те, що «традиційне кобзарство з давніх часів вважало кобзу чи бандуру «священними інструментами», а всюди називали народних співців-кобзарів «Божими людьми», яким не личило давати в руки жінок «священні інструменти» [8, с. 38]. О. Кісь зазначає: «Однією з визначальних особливостей стереотипів є їх часова стійкість (резистентність) – здатність утримуватись у свідомості багатьох поколінь носіїв етнічної культури» [9, с. 88]. З покоління в покоління кобзарі та бандуристи свято дотримувались виконання цієї традиції, оскільки стереотипи та упередження щодо жінок-виконавиць на бандурі сформовані історично, пов'язані із властивою кобзарській культурі системою цінностей і є продуктом тривалого культурно-історичного розвитку кобзарського мистецтва.

Важливою в контексті нашого дослідження є згадка К. Грушевської про існування шкіл, у яких вчилися виключно дівчата. Дослідниця зазначає, що вони не освоювали гри на музичних

інструментах, основним їхнім завданням було вивчення молитов та релігійних пісень [5, с. 74]. Цікаво, що їхніми учителями були також виключно жінки – так звані «старчихи-вчительки або пані-матки» [4, с. 53].

Періоди піднесення в кобзарстві змінювалися часами відвертої стагнації, однак характерним та беззаперечним залишалось дотримання кобзарями усталених звичаїв, серед яких – домінування чоловічого виконавства. І лише в кінці XIX ст. зі зміною суспільних відносин і розвитком культурно-мистецьких процесів поступово слабшають суворі кобзарські канони – з'являються серед виконавців зрячі музиканти та жінки-бандуристки. Незрячі кобзарі та лірники часто нелегально або з дозволу кобзарської старшини на початку XX ст. почали передавати свої знання та вміння зрячим, чоловіки-кобзарі ставали вчителями тогочасних бандуристок (іноді батьки передавали своє вміння дочкам).

Поодинокі та епізодичні згадки про жінок-бандуристок, часто без імен та прізвищ, з'являються в XVI–XVIII ст., зустрічаються в дослідженнях Г. Хоткевича [4, с. 99], а також В. Ємця [7, с. 32]. Поява з плином часу серед кобзарства зрячих музикантів і навіть жінок (що було неможливо в давні часи за кобзарсько-лірницькими правилами) говорить про слабшання та відмирання усталених традицій [12, с. 12]. На зламі XIX–XX ст. починають з'являтися перші імена жінок-бандуристок, які зробили свій вагомий вклад у розвиток кобзарського мистецтва, започаткувавши нову традицію – жіноче бандурне виконавство [2].

Важливу місію в популяризації та академізації бандури відіграв видатний музикант, теоретик та педагог Г. Хоткевич (1877–1938), який став фундатором фахового писемного способу викладання гри на бандурі та основоположником засад концертного типу бандурного виконавства. Знаковим для кобзарства став XII Археологічний з'їзд, який відбувся 1902 року з його ініціативи та отримав статус міжнародного наукового форуму. Кобзарський концерт, організований Г. Хоткевичем та проведений у рамках зібрання, а також XII Археологічний з'їзд в цілому мали великий успіх та стали черговим поштовхом до залучення в кобзарське мистецтво багатьох нових виконавців, не лише сліпих, а й зрячих, не лише чоловіків, а й жінок.

Організовані після з'їзду в Полтаві концертні виступи народних виконавців «настільки вразили жителів міста, що Полтавська Губернська земська управа підтримала пропозицію XII Археологічного з'їзду стосовно організації «школи для сліпих музикантів» і винесла на слухання 39 земського зібрання проект «про влаштування в губернії однієї школи для сліпих юнаків 14–15 років... крім загальноосвітніх предметів, гри і співу традиційного репертуару, сліпим музикантам мали прищепити яке-небудь ремесло» [4, с. 96]. Цей випадок дає нам можливість констатувати, що на початку XX ст. була створена школа все ще виключно для хлопчиків.

Наступним кроком у напрямі академізації бандурного мистецтва, а також залучення до його лав багатьох нових прихильників (незалежно від статі), стало відкриття М. Лисенком 1904 року в Києві музично-драматичної школи, в якій з 1908 року розпочав свою педагогічну діяльність І. Кучугура-Кучеренко, очоливши клас бандури. На жаль, новостворений клас проіснував зовсім недовго (протягом неповних двох років), однак став першою спробою впровадження фахової бандурної освіти. Зауважимо, що серед студентів класу бандури не було дівчат.

Створення на початку минулого століття Г. Хоткевичем, В. Ємцем, М. Злобінцевим (Домонтовичем), В. Овчинниковим, В. Шевченком теоретично-практичних курсів гри на бандурі, їх схвалення мистецькою інтелігенцією та загальнодоступність, а також поступове вдосконалення інструмента на тлі тогочасного масового захоплення національним українським співотцтвом, стали ще однією нагодою всім бажаючим, у тому числі і жінкам, наблизитися до бандури та оволодіти грою на ній.

Перша кобзарська школа на Кубані була створена 1913 року з ініціативи Миколи Богуславського, який, будучи палким патріотом, зумів організувати гурток шанувальників бандури й українського фольклору в цьому краї. В той час він замовляє у київського майстра А. Т. Паплинського інструменти нової конструкції та «запрошує студента Василя Ємця і відкриває Першу кобзарську школу на Кубані» [11, с. 68]. Серед учнів школи була бандуристка Анастасія Сотниченко (1800-ті – ?).

Згодом, 1916 року, М. Богуславський сформував Другу кобзарську школу, якою керував учень В. Ємця О. Обабко, який був відомим кубанським бандуристом [11, с. 73]. Серед випускників Другої кобзарської школи також була виконавиця-бандуристка Докія Дарнопих (1.03.1895 – ?), яка народилася на Кубані.

Історичні джерела дають нам відомості про існування кобзарських шкіл у Празі, в Подєбрадах (Чехія), а також у Франції [6, с. 130], організовані вже відомим на той час бандуристом В. Ємцем під час його вимушеної еміграції за кордон. Серед учнів педагога були й жінки, про що нам говорять світлини Школи гри на бандурі в Празі, які датуються 1923 роком [6, с. 75]. Проте імена та прізвища (за винятком Хариті Кононенко) одних з перших жінок-бандуристок за рубезем нам, на жаль, невідомі.

Переломним у справі виконавства та професіоналізації бандурної освіти стало відкриття у 1926 році у Харківському музично-драматичному інституті класу бандури, який очолив Г. Хоткевич. Розпочатий процес академізації кобзарства допомагав розвитку та популяризації цього виду мистецтва, сприяв вихованню серед нового покоління культурно-освічених фахівців, які вирізнялися високим рівнем знань. Ця подія теж стала знаковою, адже набір абітурієнтів та студентів на навчання не залежав від їх статі. Немов віддаючи данину традиції, першими учнями бандуриста в інституті були чоловіки: Л. Гайдамака, Я. Гаєвський, О. Геращенко та І. Олешко. Однак уже згодом серед вихованців славетного майстра з'явилася перша жінка-бандуристка – Олеся Левадна (1905–1988). Протягом усього періоду творчовиконавської діяльності бандуристка достойно несла звання учениці видатного педагога та бандуриста, а також намагалася продовжувати кобзарські традиції Г. Хоткевича [3].

Важливим у становленні фахового жіночого бандурного виконавства є ще і той факт, що жінки-бандуристки не боролися з чоловіками за право гри на національному інструменті, тобто ми не знаходимо відомостей про яскраво виражену боротьбу. Саме в цьому, на нашу думку, і полягає феномен «ожіночування» українського народного інструмента в спокійній, мирній, добровільній передачі бандури в жіночі руки в перші десятиліття ХХ століття.

Слід зауважити, що невелика присутність жінок-виконавиць у бандурному мистецтві не була навмисною чи чітко спланованою акцією для недопущення жінок до народного виконавства. Жінки, чітко усвідомлюючи традиційну патріархальність суспільства, і кобзарства зокрема, сприймали такий стан речей як належне, як таке, що повинно мати місце.

Поява на початку минулого століття жінок-бандуристок збіглася в часі з початком зародження течій фемінізації в українському суспільстві: «Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. засадничі ідеї українського фемінізму, започаткованого Оленою Пчілкою, Н. Кобринською, Лесею Українкою, О. Кобилянською, Л. Яновською, знайшли свій розвиток у діяльності жіночого Клубу Русинок та Клуба українських дівчат, далі – у створеній 1906 року всеукраїнській організації «Жіноча громада» [10, с. 20]. Однак ці плідні зародки на ниві жіночих студій в Україні (і не лише вони – О. Б.) були перервані та спотворені радянською владою та панівною комуністичною ідеологією.

Під час встановлення та закріплення радянської влади в Україні була розгорнута повномасштабна боротьба з українським націоналізмом (незважаючи на статеву приналежність). Особливо жорстоко переслідувались у 30-х роках ХХ ст. представники бандурного мистецтва. Багато виконавців були арештовані й зникли безвісти. Тогочасна атмосфера терору та переслідувань теж не сприяла появі великої кількості жінок-виконавиць.

Втім, проаналізувавши стан кобзарського мистецтва після приходу радянської влади в Україну, можемо зауважити, що одночасно з фізичним знищенням радянською владою чоловіків-кобзарів як носіїв національно-патріотичної ідеї та духовних цінностей народу, ідеологічно налаштована влада до деякої міри сприяла появі жінок-бандуристок. В умовах, які були штучно створені на той час, вони повинні були виконувати певний, часто замовний, репертуар з ідеологічним забарвленням та, на відміну від бандуристів-чоловіків, не несли загрози політиці влади, адже жінку намагались представити не в ролі революціонера, бунтаря, а як матір, яка старається оберігати свою родину від потрясінь та негараздів.

Н. Супрун зазначає: «...коли імперський тоталітаризм розправився з багатовіковим автентичним культурним пластом народного генія, бандурне виконавство не загинуло, воно

перейшло в жіночі руки і саме завдяки їм продовжило своє функціонування, хоча і в нових формах педагогічного і концертно-сценічного життя» [14, с. 46].

Багато виконавців, у тому числі і жінок, яким вдалося уникнути репресій задля виживання в заідеологізованому суспільстві, часто проти власної волі змушені були ставати пристосованцями, створюючи та виконуючи цензурований репертуар. Тотальний контроль за виконавцями, їхнім репертуаром та виступами став характерною ознакою зазначеного часу.

Слід зауважити, що важливим у контексті розвідки стало відкриття ще 1938 року в Києві в музичному училищі класу бандури, який очолив М. Опришко, взявши за основу навчання на інструменті київський спосіб гри. Серед перших випускниць-бандуристок музучилища були Юлія Гурська, Ліза Гурандо, Алла Доманська, Кіма Залізнюк (згодом – солістка Одеського оперного театру), Ольга Фоменко [15, с. 11].

Друга світова війна та німецька окупація кардинально змінили усталений ритм життя суспільства. Події цього періоду стали тяжким випробовуванням і для українського мистецтва, невіддільною частиною якого було кобзарство. Слід звернути увагу на цілком закономірну відсутність у цей тяжкий фронтний період імен жінок-бандуристок.

Післявоєнний етап відкриває якісно новий період у бандурному мистецтві, який позначений створенням розгалуженої системи освіти нашої держави, адже класи гри на бандурі відкриваються в усіх ланках освітньої музичної системи України, починаючи від дитячих музичних шкіл та закінчуючи вищими навчальними закладами, що призвело до збільшення кількості виконавців (у тому числі й жінок) та підняття фахового рівня бандуристів, а також сприяло створенню великої кількості навчальних та самодіяльних колективів (дуети, тріо, квартети, однорідні та мішані ансамблі, а також капели). Суттєво збільшилась кількість професійних бандуристок після відкриття 1948 року в Київській консерваторії ім. П. Чайковського (нині Національна музична академія ім. П. Чайковського – О. Б.) класу бандури, який очолили В. Кабачок, А. Бобир та пізніше С. Баштан, який і сьогодні очолює фахову освіту бандуристів Центральної України. Згодом, з 1954 року, під керівництвом В. Герасименка, який став основоположником професійної бандурної освіти західного регіону, опанувати бандурне мистецтво почали студенти Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (нині Львівська національна музична академія – О. Б.). В. Герасименко, навчаючись у Львівському музичному училищі, освоював бандуру в класі М. Грисенка, у якому ще до нього навчались бандуристки Марія та Марта Лончин. Вже згодом, з 1985 року, клас бандури відкривається в Одеській, а з 1992 року – і в Донецькій консерваторіях, а також у багатьох педагогічних інститутах, університетах, інститутах культури, музичних, педагогічних та культосвітніх училищах, спеціалізованих школах, які готують покоління нових виконавців-бандуристів та педагогів. Серед викладачів, студентів та учнів цього періоду жінки-бандуристки займають провідне місце.

Важливим для етапу становлення та утвердження професійної бандурної освіти стало вдосконалення та уніфікування інструментарію. Вирішальне вдосконалення – інструмент з хроматичним звукорядом, зробив І. Скляр. За його кресленнями Чернігівська фабрика музичних інструментів з 1954 року почала виготовляти київські бандури з механізмом для перестроювання тональностей [13].

У 1954 році львівський педагог та майстер В. Герасименко розпочав створення нового модифікованого інструмента під назвою «Львів'янка», на якому був застосований принципово новий механізм перемикання тональностей та нова конструкція, в основі якої була клеєна дека. Великою заслугою В. Герасименка є те, що він перший серед майстрів 1964 року сконструював і виготовив бандуру для підлітків з механізмом, а також дитячу (вага не перевищує 2 кілограмів). Зменшені розміри та вага цього інструмента допомагають опанувати виконавство на бандурі дітям та підліткам, не зашкодивши їхньому здоров'ю. Слід зауважити, що досягнення львівського майстра має велике значення й для жіночого виконавства на бандурі, оскільки для користування виконавцями різного віку і росту, а також для чоловіків і жінок (враховуючи їхні анатомо-фізичні показники, насамперед силу та зріст) важливим моментом є наявність інструментів відповідних розмірів (аналогічно як у смичкових інструментів), а також

ваги («Львів'янка» майстра Герасименка важить 3–4 кг). Це особливо стосується оволодіння грою на бандурі в дитячому та підлітковому віці.

Що ж стосується бандури київського (чернігівського) типу, то вона отримала свій повноцінний розвиток. Для неї спеціально творився репертуар, на ній базувалося викладання в різних музичних навчальних закладах. Такий стан речей був пов'язаний з тим, що з середини ХХ століття більшість виконавців на національному музичному інструменті були жінки. Знову ж таки, відповідно до анатомічних та фізичних параметрів жінок і чоловіків, чернігівський спосіб гри та відповідна конструкція бандури, на відміну від харківського способу та інструмента (не в останню чергу мова йде про положення інструмента під час гри), були більш придатні для жіночого виконавства.

Отож, з середини ХХ століття був налагоджений серійний випуск інструментів, що, на нашу думку, не лише розширило можливості виконавців-бандуристів (соло чи в складі ансамблю), а й сприяло до ще більш масового залучення жінок до бандурного виконавства. Поява в середині минулого століття уніфікованого та універсального за своїми художніми якостями інструмента призвела до збільшення та урізноманітнення репертуару (поряд з традиційними кобзарськими творами з'являються також і нові оригінальні композиції українських авторів, а також переклади, транскрипції та аранжування творів західноєвропейських композиторів). Великим здобутком стало створення нової методичної літератури для опанування гри на бандурі, зокрема вийшли книги «Школа гри на бандурі» В. Кабачка та Є. Юцевича (1958), «Школа гри на бандурі» М. Опришка та А. Омельченка (1967), «Школа гри на бандурі» А. Омельченка (1977), «Школа гри на бандурі» С. Баштана та А. Омельченка (1984) та інші.

Важливим фактором популяризації бандури в середині та другій половині ХХ ст. стали фестивалі та конкурси. Масове залучення жінок до бандурного мистецтва в середині минулого століття сприяло входженню бандуристок до подібних конкурсів та змагань, у яких спершу брали участь і перемагали лише виконавці-чоловіки. Великим успіхом жінок-бандуристок на подібних змаганнях був виступ першого жіночого тріо бандуристок у складі Тамари Поліщук, Ніни Павленко та Валентини Третьякової на міжнародному фестивалі народного мистецтва в Норвегії у 1955 році, вже наступного 1956 року виконавиці здобули золоту медаль на V Міжнародному фестивалі молоді і студентів у Варшаві.

В Україні щорічні фестивалі та конкурси, а згодом і міжнародні змагання виконавців на народних музичних інструментах почали проводитися з 1968 року. Серед учасників та переможців Всеукраїнських, Міжнародних конкурсів та фестивалів виконавців на народних музичних інструментах, які відбувалися протягом 80–90 років ХХ ст. та на початку ХХІ ст., ми знаходимо щораз більше імен жінок-бандуристок.

З 1991 року, після проголошення незалежності України, коли кобзарське мистецтво майже повністю перестало асоціюватися зі статевою приналежністю (за винятком поодиноких дослідників та деяких кобзарів, які і на сучасному етапі своїми висловлюваннями зневажають жінок-бандуристок), жінка з бандурою стала звичним явищем у мистецькому середовищі.

Слід зауважити, що наслідком тривалого культурно-історичного розвитку кобзарства стали позитивні та незворотні зміни, які торкнулися практично усіх аспектів бандурного мистецтва. Поступове послаблення суворих кобзарських правил, «ожіночування» виконавства, професіоналізація бандурної освіти, уніфікування інструментарію та створення відповідного якісного репертуару стали знаковими віхами в розвитку бандурного мистецтва ХХ ст. Таким чином, фемінізація бандурного мистецтва стала невід'ємною від процесів академізації кобзарства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобечко О. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Оксана Юрійвна Бобечко. – Львів, 2014. – 291с.
2. Бобечко О. Перші жінки-бандуристки України / Оксана Бобечко // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка та

- Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Серія «Мистецтвознавство». – 2006. – № 1(16). – С. 7–11.
3. Бобечко О. Творча постать бандуристки Олесі Левадної в контексті трансформації виконавської та педагогічної традиції в кобзарському мистецтві / Оксана Бобечко // Молодь і ринок : Науково-педагогічний журнал. – Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. – 2014. – № 5 (112). – С. 33–39.
 4. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / Оксана Іванівна Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 221 с.
 5. Грушевська К. Українські народні думи / Катерина Грушевська : [том перший корпусу : тексти № 1–13 і вступ]. – Державне видавництво України, 1927. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, 2004. – Т. 1. – ССХХ с. (вступ). – 176 с.
 6. Ємець В. У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандуристів / Василь Костьович Ємець. – Торонто, 1961. – 341 с
 7. Ємець В. Кобза та кобзарі / Василь Ємець ; [бібліограф. додат. З. Кузелі]. – К. : Муз. культура, 1993. – 111 с. – (Репринтне видання).
 8. Жеплинський Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні / Богдан Жеплинський. – Львів : Край. – 2000. – 196 с.
 9. Кісь О. Стереотип фемінності українців у фольклорних та етнографічних джерелах / Оксана Кісь // Наукові записки Івано-Франківського краєзнавчого музею. Вип. 5–6. – Івано-Франківськ, 2001. – С. 88–97.
 10. Кісь О. Дефініції фемінізму / Оксана Кісь // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2000. – Число 17. – С. 15–21
 11. Нирко О. Кобзарство Кубані та Криму : навч. посіб. (хрестоматійне вид.) для студ. вищ. навч. закл. / Олексій Нирко ; [упоряд., ред., передм., вступ. ст. Н. Сулій]. – К. : Просвіта, 2008. – 408 с.
 12. Підгорбунський М. А. Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Микола Анатолійович Підгорбунський. – К., 2004. – 19 с.
 13. Скляр І. Київсько-харківська бандура / Іван Скляр. – К. : Муз. Україна, 1971. – 215 с.
 14. Супрун Н. Спосіб життя – кобзарство / Надія Супрун // Бандура. – 2000. – № 73–74. – С. 45–48.
 15. Уманець В. Участь жінок у кобзарському виконавстві / Василь Уманець // Бандура. – 1997. – № 59–60. – С. 11–12.

УДК 78.461

В. Я. БОРЕЦЬКИЙ

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ТЕМБРАЛЬНОГО ЗВУКООБРАЗУ КЛАРНЕТА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ВПРОДОВЖ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджено становлення вітчизняного репертуару для кларнета як сольного концертного інструмента впродовж ХХ ст. Розглянуто історичну проекцію виникнення сольних, у тому числі камерних та концертних жанрів української кларнетової музики. Охарактеризовано провідні кларнетові композиції на різних етапах розвитку, окреслено специфіку трактування тембрально-сонорних якостей інструмента у творчості українських композиторів.

Ключові слова: кларнет, український кларнетовий репертуар, сольні жанри, історія розвитку національної кларнетової музики.