

DOI: 10.31866/2616-7581.6.2.2023.291087

УДК 78.071:780.614.11/.13"18/19"

## МИСТЕЦЬКИЙ ВПЛИВ Г. ХОТКЕВИЧА НА КОБЗАРСТВО ТА БАНДУРНИЦТВО (ЗЛАМ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ)

Надія Брояко

кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0001-9109-1734; e-mail: nbroiako@gmail.com

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** – виявити сфери впливу мистецької діяльності Г. Хоткевича на розвиток і трансформацію кобзарства та бандурництва кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах об'єктивності й історизму, яким відповідають історико-культурологічний та аксіологічний підходи. Застосовано конкретно-наукові методи: органологічного та музикознавчого аналізу, що дає змогу виявити тенденції в еволюції кобзарської традиції та бандурництва й конкретизувати сфери впливу творчого потенціалу Г. Хоткевича на жанрові видозміни. **Наукова новизна дослідження** полягає в розширенні уявлень про вплив творчості Г. Хоткевича на трансформацію кобзарської традиції та бандурництва в соціокультурному контексті епохи. **Висновки.** Творчій натурі Г. Хоткевича притаманна інтелектуальна амбівалентність – «узгодженість неузгоджуваного». У творчості митця присутні внутрішні протиріччя та намагання надати новаторських, не властивих традиції характеристик: побутова сфера – концертна сфера; діатонічність – хроматизація; традиціоналізм – модернізм; імпровізаційність – нотна фіксація; сольне – колективне; етнорегіональні школи народного професіоналізму – інституційність академізованої програми; індивідуальні кобзарсько-бандурницькі строї – академізована бандура з уніфікованим строєм. Відтак діяльність Гната Хоткевича призвела до неузгодженості та суперечливості у визначенні магістрального вектора розвитку кобзарсько-бандурного мистецтва. Зокрема, відбулася низка змін: занепад традиційного кобзарства та бандурництва; упровадження хроматизму, що ускладнило опанування бандурної виконавської техніки; зміна акценту з народної діатонічної на хроматичну академізовану бандуру призвела до занепаду салонного музикування; втрата інтересу слухача до автентичного репертуару. Отже, прагнення до «стабілізації» і «уніфікації» інструмента витіснили одну з основних ознак кобзарства – індивідуальний стиль та оригінальний стрій.

**Ключові слова:** кобзарство; бандурництво; українська музична культура; традиція; академізація; колективізація; художній образ; жанр

## Вступ

Сучасне бандурне мистецтво є сплавом складників, що у двох формах (кобзарстві та бандурництві) функціонують упродовж багатьох століть. На зламі XIX–XX століть, у період великих геополітичних зсувів, у переддень розпаду Австро-Угорської, Російської та Османської імперій, у сферу впливу яких у різні часи входила сучасна Україна, у період розчинення одних (бароко, класицизм, романтизм) і народження інших (сецесія, імпресіонізм, експресіонізм, символізм тощо) стилів і течій, значних трансформацій зазнає феномен кобзарства та бандурництва, що став емблематичним для української культури.

Новий час народив нового подвижника та реформатора кобзарсько-бандурного руху – Гната Хоткевича (1877–1938) – культурного діяча, музиканта, композитора, етнографа, письменника, історика, критика, драматурга, режисера.

## Мета

Мета статті – виявити сфери впливу мистецької діяльності Г. Хоткевича на розвиток і трансформацію кобзарства та бандурництва кінця XIX – першої третини XX століття.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Творча постать Г. Хоткевича завжди викликала й сьогодні віддзеркалює значний інтерес музикознавчої спільноти не тільки України, а й українського зарубіжжя. Носій цього імені, беззаперечно, був знаковою фігурою свого часу. Його творчий універсалізм та багатогранна діяльність висвітлені в монографії Н. Супрун (1997) «Гнат Хоткевич – музикант».

Дослідження щодо виникнення та еволюції кобзарського інструментарію в контексті етноорганологічної концепції Г. Хоткевича й критичний розгляд праці митця «Бандура та її репертуар» здійснив М. Хай (2015) у монографії «Микола Будник і кобзарство». Різноманітні грані кобзарознавчої діяльності та новації в бандурному мистецтві Г. Хоткевича досліджували: В. Дутчак (2013) «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття», С. Грица «Фольклор у просторі та часі» (2000), «Трансмісія фольклорної традиції» (2002), І. Зінків (2013) «Бандура як історичний феномен», В. Кушпет (2007) «Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)» та інші. Найбільш ґрунтовне, системне дослідження наукової, композиторської, виконавської, етноорганологічної та культурологічної діяльності митця здійснив В. Мішалов (2013) у монографії «Харківська бандура». В останні роки науковець зосередив увагу на виразненні жанру бандурного сольного концертного виконавства, підвалини якого заклав Г. Хоткевич (Mishalow, 2020).

Слід зауважити, що в кожному науковому дослідженні у тій чи тій мірі здійснено аналіз впливу діяльності Г. Хоткевича на формування сучасних тенденцій розвитку бандурної справи як в українському, так і світовому культурному контекстах. Щодо останніх дисертаційних досліджень, то варто зазначити такі:

М. Євгенєва (2017) «Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини»; Н. Федорняк (2020) «Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект»; Г. Матвій (2021) «Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід»; І. Дружба (2021) «Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи».

### Виклад матеріалу дослідження

Диференціацію культурного феномену кобзарства та бандурництва здійснив дослідник Кость Черемський (1999) у праці «Повернення традиції». «Кобзарство» автор визначає як «окреме явище традиційної народної культури, комплекс сталих філософсько-світоглядних, мистецьких і раціонально-практичних надбань, що реалізувалися у характерному трибі життя співців» (с. 6). У дослідженні бандурництво трактують як один з різновидів народного світського музикування. Згадаймо захоплення кобзою, бандурою і торбаном гетьманів Б. Хмельницького, І. Самойловича, І. Мазепи; бандуриста Чурила та засновників світської бандурницько-лірницької школи в селі Саврані, зокрема Т. Падуру, В. Ржевуського, М. Чайковського (Мехмета Садик-пашу), Я. Комарницького, Г. Відорта.

Л. Корній (1971), досліджуючи польські історичні джерела, зазначає імена українських музикантів при шляхетських дворах польських вельмож – бандуриста Тарашка (Тараска), лютністів Стечка, Лук'яна, Подоляна, Андрійка й інших (с. 103).

Автор К. Черемський (1999) загострює увагу на тому, що бандурництво задовольняло виключно мистецько-естетичний складник життя як селянського, козацького, міщанського, так і вищих верств суспільства та гетьманської старшини, «залишаючись лише мистецтвом співогри» (с. 7–8), не переобтяженим християнською духовною основою та кобзарським філософсько-світоглядним комплексом.

Кобзарство як суворо регламентована інституція народного професіоналізму та бандурництво, занурене у вир військово-політичного та світського життя, по-різному відчували та по-різному віддзеркалювали світ.

Перебування Гната Хоткевича у Галичині (1906–1912 роки) було наповненим і плідним. Митець реалізував себе як письменник, етнограф, історик, фольклорист, лектор-бандурист, драматург і режисер, що є яскравим свідченням універсалізму його творчої особистості. Н. Супрун (1997) зазначає: «Свідомо і цілеспрямовано прагне Хоткевич увійти у спадкоємну структуру культурно-суспільної діяльності української інтелігенції, у зв'язку з чим його можна назвати продовжувачем традицій спадкоємного художницького універсалізму, які здавна склалися в Україні» (с. 23). Отже, Г. Хоткевич поповнив гроно видатних митців-універсалістів, таких як Г. Сковорода, Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, М. Лисенко, С. Людкевич, В. Барвінський та ін.

Яскраві бандурні лекції-концерти Гната Хоткевича з популяризації бандури мали відгук у галицькій пресі. Видатний культурний діяч, композитор С. Люд-

кевич у статті «Відродження бандури» (1906 рік) відзначив «високомузикаль-ність» митця, окреслив здійснені конструктивні видозміни (зміщення грифа, розширення струнного ряду, розширення ладо-гармонічної палітри за допомогою перестроювання струн), звуковидобування двома руками. Проте сміливі новації Г. Хоткевича викликали застереження автора статті. «А все ж таки, – зазначає С. Людкевич, – ми повинні над цією справою серйозно подумати, хоч би тому, що бандура <...> все-таки від XVI століття становить виключну власність українського народу, яка немов зрослася з його історичним життям і нині своєю конструкцією, характеристичними прикметами, є типовим специфічним українським народним інструментом, якого ніде не подибуємо» (цит. за: Супрун, 1997, с. 54–55).

О. Пчілка також критично відреагувала на кардинальні зміни авторської інтерпретаційної версії Г. Хоткевича історичних дум і застерегла митця сприймати кобзу-бандуру як примітивний інструмент. «Технічно-музичні премудрості» не знайшли розуміння в О. Пчілці. У листі до Г. Хоткевича (1914 р.) О. Пчілка пише: «Я думаю, що такі нашій кобзі, козацькій кобзі прийшла смерть! Вже ж нашій народній мелодії кобзарі не дають того, що дають Кравченки, Гончаренки, Вересаї та всі кобзарі, що відчували зміст, спів і супровід кобзарських невольницьких дум та псалмь, а новішим кобзарям усе це вже навіть чуже і через те виходить у них погано або і зовсім вони ту "ветошь" кидають» (цит. за: Супрун, 1997, с. 55–56). Новації Г. Хоткевича почали насторожувати українську культурну еліту, і постало питання: чому ж не залишити кобзу в тому стані, у якому народ передав її митцям?

У 1902 р. на XII археологічному з'їзді в Харкові Г. Хоткевич організував не тільки питому автентичні сольні, а й колективні (новаторсько-експериментальні, чужорідні для кобзарської традиції) форми. До колективного музикування були залучені не лише світські бандуристи, але й незрячі кобзарі, і це мало свій відгомін у подальшому функціонуванні кобзарства. Окрім об'єктивних чинників кінця XIX століття, таких як зміна соціально-політичного ландшафту, ідеологічні переслідування, стрімка зміна естетичних смаків соціокультурного середовища, на початку XX століття кобзарство як епічна традиція з притаманними їй глибокими народними морально-етичними та духовними засадами зазнає глибокої трансформації – кобзарі опиняються в центрі прискіпливої уваги носіїв «революційної хвилі» та «вдосконалювачів» «примітивних» форм традиційної культури.

Г. Хоткевич стає апологетом «стабілізації», «уніфікації», «хроматизації», «колективізації» кобзарства і бандурництва. «Фольк-авангардизм Хоткевича, – зазначає Кость Черемський, – сприйнятий на XII археологічному з'їзді із захватом і ентузіазмом, дав колосальні наслідки, але не в середовищі тих, серед кого був поставлений експеримент. Зате, напевно, пробудивши генетичне коріння капелянської традиції, колективно-ансамблевий стиль виконавства швидко опанував масами зрячих ентузіастів і у скульптивованих формах дійшов до нашого часу» (Черемський, 1999, с. 201). Отже, результатом культурно-просвітницької діяльності митця стали: організація та пропагування серед широких кіл поціновувачів колективного кобзарського музикування, на противагу сольному; уніфі-

кація кобзарських строїв, не притаманна традиції; перехід з органічної (навіть архаїчної побутової культури) до концертної сфери.

Однак слід зауважити, що все ж Г. Хоткевич був піонером лише в запровадженні концертної колективної кобзарської форми. До популяризації сольних концертних виступів кобзаря О. Вересая, якому хибно присвоїли звання «останнього» у різні роки з 1871 до 1876 були причетні: меценат та учасник ліберального українського руху Г. Галаган; композитор і диригент М. Лисенко; етнограф та фольклорист О. Русов; архітектор, художник й етнограф О. Сластьон; етнолог, фольклорист і поет П. Чубинський; письменник, фольклорист та етнограф П. Куліш й інші.

Саме Г. Хоткевич, глибоко вивчивши усну традицію чернігівської, зінківської та полтавської регіональних кобзарських шкіл, був біля витоків створення першого бандурного класу в Київській музично-драматичній школі М. Лисенка. Першим викладачем бандури став учасник кобзарсько-бандурницького концерту 1902 року в Харкові на XII археологічному з'їзді І. Кучугура-Кучеренко, оскільки Г. Хоткевич, якого запросив до цієї важливої місії М. Лисенко, перебував у еміграції з 1906 по 1912 рік на Галичині. У цей період митець створює та видає у Львові в 1909 році першу частину «Підручника гри на бандурі».

Перехід від неінституційного навчання в народних професіоналів усної традиції до інституційної академізованої освіти з писемною передачею музичної інформації набуває завершених обрисів у 1926–1931 роках. Саме тоді Г. Хоткевич відкриває клас бандури в Харкові. Ось як пише про це Г. Хоткевич (2018) у праці «Музичні інструменти українського народу»: «А в Харкові вищий музичний інститут та робітнича консерваторія відкрили курси гри на бандурі – і це може дати нарешті кадр. інструкторів гри на бандурі (інститут) і виконавців (роб. конс.)» (с. 204). У цьому міркуванні вбачаємо спробу певного нівелювання досягнень багатовікової системи передавання знань «старцівської науки» від панотця до учня, що першочергово ґрунтувалася не тільки на високому рівні музичних знань, а й на навчально-виховній системі «формування духовної особистості» (Кушпет, 2007, с. 179). Старцівській братії, панотцям, духовним наставникам і виконавцям, носіям давніх звичаїв, ритуальних текстів, вокальним, духовним і світським матеріалам (Кушпет, 2007, с. 196) протиставлено «кадрових інструкторів гри на бандурі».

Відома українська фольклористка, музикознавець, етномузиколог С. Грица, керівник проекту «Українські народні думи», зазначала: «Протиставлення понять народного і професіонального, як начебто полярних, дуже умовне, а з погляду логічної класифікації – невірне, бо народне може бути професіональним, а професіональне – народним (як правило, таким завжди буває, коли узгоджується з традиціями)» (Грица, 2000, с. 139).

Отже, духовна, утаємничена народно-професійна традиція кобзарства та бандурництва з її яскравою індивідуальною ладово-інструментальною імпрізаційною природою зазнає руйнівного тиску: масової агітпромівської культури «колективізації»; уніфікації інструмента й строю – аж до нового «жанру», який створив Г. Хоткевич, – колективного виконання думового епосу.

У 1931 році для «Полтавської капели бандуристів-співців» Г. Хоткевич створив думу «Буря на Чорному морі» для баритона, хору й оркестру бандур, ви-

користавши текст думи «Про Олексія Поповича», яку записав П. Куліш. Зважаючи на ідеологічно-політичне тло тих років, з історичного тексту було вилучено духовно-релігійний складник. Думу (рецитація) із сольного епічного жанру імпровізаційної природи, що передавався усно та містив не тільки історично-героїчну пам'ять народу, а й глибокий духовно-моралістичний зміст, Г. Хоткевич модифікував у жанр ораторії для соліста хору й оркестру бандур зі збереженням історичної сюжетної драматургії, з елементами рецитації, втратою імпровізаційності та суворою нотною регламентацією. Героїко-драматичний твір для великого складу виконавців з розкішною оркестровою, патетичний за характером, опинився на протилежному полюсі від традиційної, камерної, сугестивної, індивідуально-імпровізаційної манери «проживання» думи. Таку докорінну трансформацію епічної традиції, яку знав дуже глибоко, Г. Хоткевич пояснював так: «Події ті були давно, а аудиторія їх не знає, й хвилювати її так, як опис тих подій хвилював сучасника, – дума вже тепер не може» (Мішалов, 2013, с. 177).

Безумовно, процес згасання епічної думової традиції мав об'єктивний і стадіальний характер: зникнення історико-культурного середовища, що витворювало сюжетне тло й образ нового епічного героя; зміна естетичних смаків соціокультурного оточення; запит на духовно-релігійний складник репертуару; занепад під російським імперсько-ідеологічним тиском навчальної структури «панотець – учень», трансформації усної передачі духовного досвіду, сакральних знань і народного професіоналізму. «Революційна», модерна інтерпретація Г. Хоткевича кобзарсько-бандурницького репертуару слугувала лише суб'єктивним чинником, що підняв на поверхню та прискорив процес розчинення самотньої народної традиції, та ознаменувала початок періоду академізації народних інструментів.

«Оскільки явище колективізації бандуристів відрадне, остільки зведення прекрасного інструменту на ступінь примітиву є явище негативне і з ним треба боротися», – зазначає Г. Хоткевич (2004, с. 40). Митець був щиро переконаний, що, започаткувавши курси гри на бандурі при Харківському вищому музичному інституті, він здійснив «вихід бандури із закапелків кустарництва на арену дійсного мистецтва» (Хоткевич, 2004, с. 40).

Г. Хоткевич творив українську культуру в час бездержавності та колосального ідеологічного тиску на все українське (у мові, освіті, літературі й поезії, театрі, музиці), і внесок митця у розвиток бандурного мистецтва та збереження, реконструкції і навіть трансформації традиційного кобзарства ще потребує глибокого наукового осмислення. Проте постать Г. Хоткевича не слід канонізувати, ідолізувати та ідеалізувати, як це вже було з великими українцями – Т. Шевченком, І. Франком, О. Довженком. Адже навіть у житті геніальних людей є не тільки еталонні вчинки та мистецькі здобутки. Наприклад, відомий український кіномитець Олександр Довженко, чий образ уже продовж десятиліть перебуває на п'єдесталі канонізованого борця за українську культуру, був у авангарді руйнівників історичних національних духовних пам'яток архітектури. Ось яку думку з приводу знесення храмового комплексу в 1932 році висловив Олександр Довженко: «При вирішенні проблеми будівництва парку культури Михай-

лівський монастир попроситься "піти", він віджив свій вік. Абсолютно неприпустимо навіть думати, що ці стіни комусь потрібні. Я думаю, коли ми знесемо Михайлівський монастир, то будівництво парку дасть потрібний ефект» (Ніжинська, 2021).

Блискучий, віртуозний бандурист Г. Хоткевич вважав діатонічну однорядну бандуру інструментом, що потребує «стабілізації», «удосконалення» та «хроматизації». Особливо викликає здивування термін «удосконалення»: звукоідеал, який народ плекав століттями, може бути недосконалим? Народний інструмент, що став символом нескореності українців та емблемою національної самосвідомості багатьох поколінь, є недосконалим?

Наведемо ще одну знакову думку Г. Хоткевича (2004): «Бандура це чисто народний інструмент і очевидно, як такий, мусить мати багато хиб, бо нарід удосконалювати свій інструмент не має часу. Найголовнішою хибкою бандури в її теперішньому виді являється брак хроматизму» (с. 20).

У контексті висвітлення порушеної проблеми цікавою є думка М. Хая, який здійснив критичний аналіз праці Г. Хоткевича (2009) «Бандура та її репертуар». Зокрема, дослідник зауважує: «Викликають застереження й органологічно невмотивовані терміни самоназви "стабілізованого інструменту". Лише у рецензованій книзі їх десять: "бандура харківської школи", "удосконалена", "стабільна", "стандартизована концертна", "нова", "стабілізована", "стандартна харківська", "хроматична", "стандартна", "бандура автора". За час, що сплив після Хоткевича, кількість варіантів назв так званої удосконаленої бандури сягнула вже двох десятків... Якщо означень понад двадцять ще й з додатковими прикметниками-уточненнями, то це свідчить про повний безлад як у самій системі визначень, так і насамперед у головах її "удосконалювачів"» (Хай, 2015, с. 74–75).

Дуже чутливою темою для Г. Хоткевича була справа хроматизації бандури. Свій концепт Г. Хоткевич формував у наукових та методичних працях упродовж життя, починаючи з написання та публікації (1907–1909 рр.) першої частини «Підручника гри на бандурі», завершуючи рукописами, неопублікованими працями (до 1938 р.), які розшукав, дбайливо впорядкував і підготував до друку доктор Віктор Мішалов (Австралія-Канада).

Г. Хоткевич (2007) виклав цілу низку ідей щодо хроматизації сакрального народного інструмента з метою «відограння» на бандурі «світових речей»: «педалі» «гудзики», рухомі та нерухомі поріжки. Одну з ідей хроматизації – ostrунення бандури за принципом цимбал – утілили музиканти в Київському кобзарському хорі під керівництвом В. Ємця у 1918 році, що потім стала базовою у конструкції київської бандури І. Скляра в 1950–1960 рр.

Безумовно, у процесі еволюції бандура, особливо у ХХ столітті, зазнала певних модифікацій, що характеризувалися появою нових ознак: приструнків на деці, розширення звукоряду бунтів / басів, системного розширення основного струнного ряду, множинності форм корпусу, зміщення грифа, введення системи важелів-перемикачів, що забезпечили хроматизацію, та багато інших.

Проте були збережені питомо сутнісні характеристики – способи звукоутворення, упізнаваність тембру, збереження функцій виконавця як носія історичної пам'яті та морально-етичних цінностей народу.

## Висновки

Амбівалентність діяльності Гната Хоткевича привела до неузгодженості та суперечливості у визначенні магістрального вектора розвитку кобзарсько-бандурного мистецтва: упровадження хроматизму ускладнило опанування бандури та виконавської техніки, що витіснило бандуру з традиційного домашнього музикування.

Творчій натурі Г. Хоткевича притаманна інтелектуальна амбівалентність – «узгодженість неузгоджуваного». У творчості митця присутні внутрішні протиріччя та намагання надати новаторських, не властивих традиції характеристик: побутова сфера – концертна сфера; діатонічність – хроматизація; традиціоналізм – модернізм; імпровізаційність – нотна фіксація; сольне – колективне; етнорегіональні школи народного професіоналізму – інституційність академізованої програми; індивідуальні кобзарсько-бандурницькі строї – академізована бандура з уніфікованим строем. Отже, прагнення до «стабілізації» і «уніфікації» інструмента витіснили одну з основних ознак кобзарства-бандурництва – індивідуальний стиль і оригінальний стрій.

Перспективою дослідження є осмислення подальших трансформацій кобзарського та бандурного виконавства, зокрема проблеми витіснення реціпієнта внаслідок прагнення до ідеальної інтерпретації, перехід сучасних виконавських форм у віртуальний простір, відсутність комунікації виконавця та слухача, елітаризація академізованого народного виконавства.

## Список бібліографічних посилань

- Грица, С. (2000). *Фольклор у просторі та часі*. Астон.
- Грица, С. (2002). *Трансмісія фольклорної традиції*. Астон.
- Дружба, І. С. (2021). *Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Дутчак, В. Г. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття* [Монографія]. Фоліант.
- Євгенєва, М. В. (2017). *Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Зінків, І. Я. (2013). *Бандура як історичний феномен* [Монографія]. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Корній, Л. (1971). До питання про українсько-польські музичні зв'язки XVI–XVII ст. *Українське музикознавство*, 6, 101–110.
- Кушпет, В. (2007). *Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. ХХ ст.)*. Темпора.
- Матвій, Г. (2021). *Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].



- Мішалов, В. (2013). *Харківська бандура*. Видавець Савчук О. О.
- Ніжинська, Т. (2021, 11 липня). *Повставши з попелу: цікаві факти про Михайлівський Золотоверхий собор*. Big Kyiv. <https://bigkyiv.com.ua/povstavshy-z-popelu-myhajlivskyj-zolotoverhij-sobor>
- Супрун, Н. О. (1997). *Гнат Хоткевич – музикант*. Ліста.
- Федорняк, Н. Б. (2020). *Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Хай, М. Й. (2015). *Микола Будник і кобзарство*. Астролябія.
- Хоткевич, Г. М. (2004). *Підручник гри на бандурі* (П. Г. Черемський & В. Ю. Мішалов, упоряд.). Глас.
- Хоткевич, Г. М. (2007). *Бандура та її можливості* (В. Мішалов, ред.). Глас; Майдан.
- Хоткевич, Г. М. (2009). *Бандура та її репертуар* (В. Мішалов, ред.). Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича.
- Хоткевич, Г. М. (2018). *Музичні інструменти українського народу* (О. Савчук, упоряд.). Видавець О. Савчук.
- Черемський, К. П. (1999). *Повернення традиції*. Центр Леся Курбаса.
- Mishalov, V. (2020). Tradition and innovation in the bandura performances of Vasyl Yemetz. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 3(1), 59–70. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204339>

## References

- Cheremskiy, K. P. (1999). *Povernennia tradytsii* [The return of tradition]. The Les' Kurbas Centre [in Ukrainian].
- Druzhhha, I. S. (2021). *Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy* [Modern bandura art: composer searches and performance perspectives] [Abstract of PhD Dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia* [Bandura art of Ukrainian abroad of the XX – beginning of the XXI century] [Monograph]. Foliant [in Ukrainian].
- Fedorniak, N. B. (2020). *Transformatsiia muzychnoi folklornoi tradytsii u seredovyshchi ukrainskoi diaspory Pivnichnoi Ameryky: istoryko-vykonavskiy aspekt* [Transformation of musical folklore tradition in the environment of the Ukrainian diaspora of North America: historical and performing aspect] [Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Music Academy Named After Mykola Lysenko] [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2000). *Folklor u prostori ta chasi* [Folklore in space and time]. Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002). *Transmissiia folklornoi tradytsii* [Transmission of folklore tradition]. Aston [in Ukrainian].
- Khai, M. Y. (2015). *Mykola Budnyk i kobzarstvo* [Mykola Budnyk and kobzarism]. Astroliabiia [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. M. (2004). *Pidruchnyk hry na banduri* [Textbook of playing the bandura] (P. H. Cheremskiy & V. Yu. Mishalov, Comps.). Hlas [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. M. (2007). *Bandura ta yii mozhlyvosti* [Bandura and its possibilities] (V. Mishalov, Ed.). Hlas; Maidan [in Ukrainian].

- Khotkevych, H. M. (2009). *Bandura ta yii repertuar* [Bandura and its repertoire] (V. Mishalow, Ed.). The Hnat Khotkevych Foundation for National Cultural Initiatives [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. M. (2018). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical instruments of the Ukrainian people] (O. Savchuk, Comp.). Publisher O. Savchuk [in Ukrainian].
- Kornii, L. (1971). Do pytannia pro ukrainsko-polski muzychni zviazky XVI–XVII st. [To the question of Ukrainian-Polish musical connections of the XVI–XVII centuries]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 6, 101–110 [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (2007). *Startsivstvo: mandrivni spivtsi-muzykanty v Ukraini (XIX – poch. XX st.)* [Startsivstvo: itinerant singers-musicians in Ukraine (XIX – early XX centuries)]. *Tempora* [in Ukrainian].
- Matviiv, H. (2021). *Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskiy avtorskyi pidkhid* [Sound image factors of modern bandura creativity: instrumental-executive author's approach] [Abstract of PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Mishalow, V. (2013). *Kharkivska bandura* [Kharkiv bandura]. Publisher Savchuk O. O. [in Ukrainian].
- Mishalow, V. (2020). Tradition and innovation in the bandura performances of Vasyl Yemetz. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 3(1), 59–70. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204339> [in English].
- Nizhynska, T. (2021, July 11). *Povstavshy z popelu: tsikavi fakty pro Mykhailivskiy Zolotoverkhyi sobor* [Rising from the ashes: interesting facts about St. Michael's Golden Dome Cathedral]. Big Kyiv. <https://bigkyiv.com.ua/povstavshy-z-popelu-myhajlivskiy-zolotoverhyi-sobor> [in Ukrainian].
- Suprun, N. O. (1997). *Hnat Khotkevych – muzykant* [Hnat Khotkevych is a musician]. *Lista* [in Ukrainian].
- Yevhenieva, M. V. (2017). *Formuvannia ta rozvytok bandurnoho mystetstva Ternopilshchyny* [Formation and development of the bandura art of Ternopil region] [Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Music Academy Named After M. Lysenko] [in Ukrainian].
- Zinkiv, I. Ya. (2013). *Bandura yak istorychnyi fenomen* [Bandura as a historical phenomenon] [Monograph]. M. Rylskiy Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].

## ARTISTIC INFLUENCE OF H. HOTKEYVYCH ON KOBZARISM AND BANDURA (TURN OF THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES)

Nadiia Broiako

*PhD in Art Studies, Professor, Professor at the Department of Musical Art;*

*ORCID: 0000-0001-9109-1734; e-mail: nbroiako@gmail.com*

*Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the research** is to identify the spheres of influence of H. Khotkevych's artistic activity on the development and transformation of kobzarism and bandura in the late nineteenth and early twentieth centuries. **The research methodology** is based on the principles of objectivity and historicism, which correspond to historical, cultural and axiological approaches. Specific scientific methods are applied: organological and musicological analysis, which allows to identification of trends in the evolution of the kobza tradition and bandura playing and to specify the spheres of influence of H. Hotkevych's creative potential on genre modifications. **The scientific novelty** of the study is to expand the understanding of the influence of H. Khotkevych's work on the transformation of the kobza tradition and bandura playing in the socio-cultural context of the era. **Conclusions.** H. Hotkevych's creative nature is characterized by intellectual ambivalence – "coherence of the inconsistent". The artist's work is characterized by internal contradictions and attempts to provide innovative characteristics that are not peculiar to the tradition: the domestic sphere – the concert sphere; di-tonicity–chromatization; traditionalism – modernism; improvisation – note fixation; solo – collective; ethno-regional schools of folk professionalism – institutionalization of the academic program; individual kobza and bandura styles – academic bandura with a unified style. Thus, Hnat Khotkevych's activities led to inconsistencies and contradictions in determining the main vector of the development of kobza and bandura art. In particular, many changes took place: the decline of traditional kobza and bandura playing; the introduction of chromaticism, which made it difficult to master bandura performance techniques; a change in emphasis from folk diatonic to chromatic academic bandura led to the decline of salon music; and the loss of listener interest in authentic repertoire. Thus, the desire to "stabilize" and "unify" the instrument displaced one of the main features of kobza music – an individual style and original tuning.

**Keywords:** kobzarism; bandura; Ukrainian musical culture; tradition; academicization; collectivization; artistic image; genre

