

10. Friberg, A., R. Bresin, & J. Sundberg (2006). Overview of the KTH Rule System for Musical Performance. *Advances in Cognitive Psychology*, Vol. 2. N. 2&3. Pp. 145–161 [in English].
11. Gabrielsson, A. (1999). Music Performance. In: D. Deutsch, ed. *The Psychology of Music* (2nd edition). San Diego, London: Academic Press, Pp. 501–602 [in English].
12. Hefling, S. E. (1993). *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes Inégales and Overdotting*. New York: Schirmer Books [in English].
13. Krumhansl, C. L. (2000). Rhythm and Pitch in Music Cognition. *Psychological Bulletin*, Vol. 126. N. 1. Pp. 159–179 [in English].
14. Sundberg, J. (1999). The Perception of Singing. In: D. Deutsch, ed. *The Psychology of Music* (2nd edition). San Diego, London: Academic Press, Pp. 171–214 [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 13.03.2026 р.
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 23.03.2026 р.
Дата публікації: 20.04.2026 р.

UDC 780.614.11.071.2(477.54/.62)
DOI 10.33287/222602

Новикова Лариса Іванівна,
доцент, доцент кафедри
інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського,
тел.: (050) 615 - 44 - 95
e-mail: larisa1music@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7328-9832>

КОБЗАРСЬКЕ ВИКОНАВСТВО СЛОБІДЧИНИ: БУТТЯ, НЕБУТТЯ, ВІДРОДЖЕННЯ

Слобожанська традиція кобзарського співоцтва є унікальною, як в Україні, так і у світовій спільноті. Творення сакрального світу, місія збереження світоглядних пріоритетів кобзарського виконавства, складала сутність існування сліпецького мандрівного братства. **Мета** статті – окреслити концепційні засади традиційного кобзарського виконавства в історичному континуумі ХХ–ХХІ століть. *Онтологічний* підхід до вивчення обраної теми якнайповніше окреслює буття

мандруючої сліпецької братії через аналіз зміни способу їх життя і трансформацію громадянського суспільства. *Історико-соціологічний метод* залучено для визначення функціонування кобзарського виконавства в залежності від світоглядної парадигми і запитів соціуму; *компаративний* – з'ясовує суттєво відмінні техніки та етико-естетичні засади кобзарського музикування. **Новизна** полягає у визначенні концептуальних засад кобзарського виконавства Слобідчини в історичному континуумі. **Висновки.** Висвітлено зміну історико-культурної парадигми, де виконавська школа Слобідської України окреслена, як безперервний генетичний ряд: Гнат Гончаренко, носій архаїчного першоджерела, заклав фундамент для когорти видатних харківських кобзарів. Надалі Гнат Хоткевич реконструював Харківської бандуру від старосвітського музикування до сценічного віртуозного виконавства.

В умовах історичних катаклізмів, фізичного нищення, ідеологічного тиску «паралельної культури», надважливим фактором існування традиції, був саме міжпоколінний діяхронний зв'язок у відтворенні етнокультурної традиції. Георгій Ткаченко, учень Панотця П. Древченка і послідовник виконавської школи Г. Хоткевича, освоїв гру на *діатонічній* бандурі і став зв'язуючою ланкою поколінь. Майстер відновив унікальну техніку й духовну естетику школи і передав її новій генерації дослідників. Таким чином, виконавська школа Слобідчини пройшла шлях від нищення і руйнації – до реконструкції старосвітського інструментарію і традиції *співогри*, її *ревайвалізації* сучасним цеховим кобзарським братством, надметою якого залишається необхідність збереження світоглядних пріоритетів і смислів національної ідентичності.

Ключові слова: Слобідська Україна, традиційне кобзарське співоцтво, ревайвалізація, паралельна культура, онтологічний підхід.

Novikova Larysa, Associate Professor, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Kobzar performance in Sloboda Ukraine: existence, non-existence, revival

Problem Statement. The Slobozhanshchyna tradition of kobzar singing is unique both in Ukraine and within the global cultural community. The creation of a sacred world and the mission of preserving the worldview priorities of kobzar performance constituted the essence of the existence of the blind itinerant brotherhood.

The aim of the article is to outline the conceptual foundations of traditional kobzar performance within the historical continuum of the 20th–21st centuries. An ontological approach to the study of this topic most fully reveals the being of the wandering blind brotherhood through an analysis of changes in their way of life and the transformation of civil society. The historical-sociological **method** is employed to determine the functioning of kobzar performance depending on the dominant worldview paradigm and the demands of society; the comparative method clarifies the significantly different techniques and the ethical-aesthetic principles of kobzar music-making. **The novelty** of the study lies in identifying the conceptual foundations of kobzar performance in Slobozhanshchyna within a historical continuum. **Conclusions.** The article highlights a shift in the historical and cultural paradigm, where the performing school of Sloboda Ukraine is defined as a continuous genetic lineage. Hnat Honcharenko, a bearer of the archaic primary source, laid the foundation for a cohort of prominent Kharkiv kobzars. Subsequently, Hnat Hotkevych reconstructed the Kharkiv bandura, evolving it from traditional "starosvitska" music-making to virtuoso stage performance.

Amidst historical cataclysms, physical destruction, and the ideological pressure of a "parallel culture," the intergenerational diachronic link in reproducing ethnocultural traditions became the most vital factor for the tradition's survival. Heorhiy Tkachenko, a student of Panotets (Father) P. Drevchenko and a follower of H. Hotkevych's performing school, mastered the diatonic bandura and became a connecting link between generations. The master restored the unique technique and spiritual aesthetics of the school, passing them on to a new generation of researchers. Thus, the Sloboda performing school has traveled a path from destruction and ruin to the reconstruction of traditional instruments and the "spivohra" (sing-play)

tradition, and finally to its revival by the modern kobzar brotherhood, whose ultimate goal remains the preservation of worldview priorities and the meanings of national identity

Keywords: Slobidska Ukraine, traditional kobzar singing, revival, parallel culture, ontological approach.

Постановка проблеми.

Епічна традиція Слобідчини як складова української музичної культури, протягом свого історичного існування пройшла шлях становлення, брутального нищення і творчого відродження. З часів нової державності України перед етномузикологією постало стратегічне питання: на яких засадах в історичному континуумі відбувався процес *концептуалізації традиції* кобзарського *співочтва в окремих регіонах України*. На землях Слобідчини пошук відповіді на це питання здійснювали провідні вчені К. Черемський, В. Мішалов. На ґрунті подальшого вивчення регіональної традиції відбулася актуалізація виконавської стихії кобзарства: специфіки творення сакрального світу *співогри*, прийомів реалізації глибинного *звукообразу старосвітського* виконавства. Тому в контексті подій сучасного світу гостро затребуваними є дослідження цехових традицій кобзарства, автентичності інструментів.

Мета статті – окреслити концепційні засади традиційного кобзарського виконавства Слобідчини в історичному континуумі ХХ–ХХІ століть в світлі збереження світоглядних пріоритетів і смислів національної ідентичності.

Методологію дослідження становить взаємодія наступних наукових підходів: *феноменологічний* – висвітлює факти індивідуального досвіду особистості в певних соціальних реаліях; *історичний* – пояснює функціонування виконавства в залежності від історичної парадигми і запитів соціуму; *соціологічний* – визначає вплив соціального контексту на структуру і культурні параметри кобзарства; *компаративний* – з'ясовує суттєво відмінні техніки та етико-естетичні засади кобзарського виконавства; *онтологічний підхід* у вивченні обраного об'єкту, якнайточніше окреслює буття мандруючої сліпечької братії: зміни способу їх життя через *трансформацію громадянського суспільства*.

Джерелознавчою базою є матеріали, викладені в працях Ф. Колесси [2], Г. Хоткевича [12], С. Грици [1] з фоногафічних

фіксацій і транскрибування, вивчення структури думних речитацій кобзарів, їх інструментів та способу гри; історичні і культурологічні праці І. Довгалюк, І. Мацієвського [4], з оцифрування фонографічних записів початку ХХ сторіччя та розробкою теорії контонації в фольклористиці; монографії та дисертації К. Черемського [13; 14], В. Мішалова [5], І. Романюк [11], О. Савчука у висвітленні національно-ментальних особливостей кобзарства і бандурництва, традиційного співоцтва, а також власні експедиційні розвідки, статті і проєкти з вивчення соціокультурного середовища ХХ–ХХІ сторіч на Слобідчині [6–8].

Об’єкт дослідження – кобзарська традиція України; **предмет** – кобзарське виконавство Слобідчини в історичному континуумі ХХ–ХХІ сторіч.

Виклад основного матеріалу.

Кобзарське виконавство, з часів свого виникнення в епоху вітчизняного бароко, постало як феномен, для якого моральні принципи, етичні норми традиції, були не менш значущими ніж майстерність мелоречитацій – проповідей. Становленням субкультури запорізького козацтва можна вважати ХVІ–ХVІІІ сторіччя. В історичній ретроспекції кінець ХVІІІ сторіччя являє собою профанування цієї традиції, а відродження бандурництва (Черемський, 2002) пов’язане з Центральною та Східною Україною. Чимало українських митців бралося за освоєння співоцьких інструментів від І. Котляревського до Т. Шевченка. В кінці ХІХ сторіччя, на чолі відродження «зрячого» бандурництва, (як взірць – надбання незрячого кобзарства), стають О. Рубець, О. Сластьон, П. Мартинович, М. Кропивницький, М. Лисенко, а згодом і Г. Хоткевич

Особливу касту неперевершених віртуозів являла собою саме *Харківська кобзарська школа*. Її представники були носіями духовного служіння людям, несли сліпечтво, як карб Богообраності і посередництва між світом сакральним і профанним.

Сліпечка традиція запропонувала *харківську* («зіньківську») виконавську школу, особливістю якої було те, що бандура притулялась якраз до *серця* так, щоб напрям звуку інструменту та голосу був один і той самий, таким чином було згенеровано феномен *співогри* [13; 14]. Найкращі бандуристи минулого Петро Древченко, Іван Кучугура-Кучеренко, Степан Пасюга, Гнат Гончаренко грали цим способом і належали саме до харківської школи.

Чи не найяскравішим представником кобзарської школи Слобідчини був **Гнат Гончаренко (1835–1917)**, який заховував стародавню традицію і майстерністю якого захоплювались сучасники: «На запитання відповіда коротко але слушно, – зазначав Є. Крист, – дуже нагадує бандуриста давніх часів» [3, с. 13]. Саме ця важлива риса вирізняла Гончаренка із загалу кобзарів.

Старосвітський спосіб гри вражав сучасників. Після запису на фонограф у 1908 році Леся Українка згадувала, що Гончаренко грає краще, ніж співає. Але славетний Ф. Колесса, працюючи над транскрипціями цих записів, відзначав, «швидкий речитатив та дроблений ритм, що пливе (у Гончаренка) переважно шістнадцятками і вісімковими тріолями, треба вважати архаїчною ознакою кобзарських рецитацій давнішого типу, у яких музична *декламація* бере перевагу над мелодичним елементом і у порівнянні з миргородською групою, виявляє більш первісну форму» [2, с. 9].

Звернімо увагу на певну ідентичність цих понять: *традиційність* і *віртуозність*. В перекладі з латини *virtus* – означає «звитяга», синонім честі і гідності. Такої ж етичної висоти дотримувались і незрячі співці, прийнявши в 1775 році на «дванадцятиотчій» нараді дванадцять «Вустинських статутів», світоглядних норм репертуару і правил поведінки. Цих правил послідовно дотримувався і Гончаренко, вважаючи сліпих носіями високих ідей і не прощав їм загальнолюдських слабостей.

Незрячі герої народних легенд були наче індикатори морального стану суспільства. Разом з тим соціальне тло початку ХХ сторіччя становило суттєвий контраст, а подалі і конфлікт суспільства і сліпої співоцької братії. Так, в своєму нарисі до ХІІ Археологічного з'їзду 1902 р. Е. Крист написав, що до бандуристів добре ставилися прості люди і благородні, а багаті і «піджачники» не подають, гонять з двору і називають ледачими. «*Что въ особеннoсти печально – это полное равнодушие богатых мужиковъ къ прогрессу*» [3, с. 11]. Менше замовляли історичні думи, а побутові, як то «Про удову і трьох синів», існували в репертуарі майже всіх кобзарів.

Отже, період з ХІХ-го до початку ХХ-го сторіч дослідники характеризують, як стан маргіналізації. Молоді кобзарі, нехтуючи законами сліпенької братії, враховували мирські смаки на свою користь. 19-річний кобзар Павло Каліберга вже взагалі не знав дум, хоча добре володів інструментом: він виконував «Камаринську», «Ах

ви, сени», співав куплети на кшталт: «*А я милаю, хорошаю хвачу по уху калошаю*» [3, с. 11]. Така соціальна ситуація історичної межі XIX–XX сторіч дала підстави Ф. Колессі констатувати згасання рівня традиційного кобзарського виконавства на початку XX століття. Тим не менш, до когорти традиційних кобзарів-віртуозів того часу можна віднести молодшого сучасника Г. Гончаренка **Івана Кучугури-Кучеренка (1878–1937)**, репертуар якого містив не менше 5 дум, 500 пісень, награвів, в яких він демонстрував своє віртуозне володіння діатонічною старосвітською бандурою. Цей талановитий кобзар зі слободи Мурафа на Харківщині, взяв традицію сліпецького виконавства у відомого на Слобідчині Панотця Павла Гащенка і Петра Древченка. Разом з тим опановував стихію сценічного виконавства: удосконалював виконавську техніку у художника і фольклориста О. Сластіона і знаменитого Г. Хоткевича. Разом з представниками Харківської інтелігенції Г. Хоткевич організував знаменитий XII Археологічний з'їзд (1902), наймолодшим учасником якого і був І. Кучугура-Кучеренко.

Поступ часу вимагав нових підходів у комунікаційному дискурсі виконавець-слухач і відкривав двері новій слухацькій аудиторії, яка прагнула більшої обізнаності в сакральних кодах українського кобзарського виконавства. Обстоюючи саме ці культуртрегерські засади, І. Кучеренко проторував шлях до *сценічного* виконавства, мандрував всією Україною, Польщею, був на Кубані, у Петербурзі, Москві. Виступав з концертами на запрошення тамтешньої української спільноти, популяризуючи мистецтво Слобожанщини. Відомий, як освічений музикант, був запрошений до музично-драматичної школи М. Лисенка; з успіхом викладав клас бандури (1908–1911). Мав 18 учнів, які пізніше стали солістами капели бандуристів. 1921 року йому було присвоєно звання народного артиста України. Але у 30-ті роки музиканта було репресовано і розстріляно в Харкові 1937 року. Після кончини в 1917 році кобзаря-віртуоза Г. Гончаренка, І. Кучеренко залишався, за словами Д. Яворницького, «найкоштовнішим діамантом» серед музикантів сліпецької братії не тільки Слобідчини, а й всієї України [6].

На початку XX сторіччя жодному зі зрячих ентузіастів не вдалося зробити стільки у розвитку бандурницького мистецтва, як Г. Хоткевичу, видатному харківському науковцю, композитору і музиканту. Постать Гната Хоткевича була ніби містком між епічною і

концертно-сценічною формою виконавства, втіленням діалогу «зрячого» і «незрячого» мистецтва.

Одним із перших Г. Хоткевич перейняв *сліпецький*, або харківський («зіньківський») спосіб гри і почав популяризувати його в середовищі *зрячих* аматорів – як базовий в опануванні гри на традиційній бандурі.

Філософія бандурницької діяльності Г. Хоткевича виходила з природної потреби музиканта осягнути сутність «незрячого» співоцтва і запозичити для «зрячої» бандурницької школи ключові елементи кобзарського виконавства. Ще підлітком він мандрував селами Слобідчини, як поводити дергачівського кобзаря Павла Грушки і, у такий спосіб, розширював свій обрій знань щодо сліпецького музикування. Щоб виконати задумане, Г. Хоткевич наполегливо збирав «*вустинський*» [14] матеріал, ретельно вивчав, аналізував репертуар та особливості гри незрячих співців. Надалі справедливо виступав проти кон'юнктури модернізацій бандури. Г. Хоткевич наблизив до сприйняття сучасників виконавське мистецтво незрячих співців і став одним із найвизначніших популяризаторів «сліпецького способу» гри на інструменті. Завдячуючи Г. Хоткевичу, з'явилися непересічні постаті віртуозів Івана Кучугури-Кучеренка, Василя Ємця. Саме він як видатний музикант-виконавець, композитор, культуртрегер реалізував творчі стихії цих найбільш креативних музикантів *старосвітського* і *сценічного* виконавства.

Василь Ємець (1890–1982) народився в селі Шарівка, поруч із знаменитою слободою Мурафа на Слобідчині, де мешкав відомий вже на той час Іван Кучеренко. В. Ємець мав змогу брати в Панотця уроки гри на *старосвітській* бандурі, опанувавши, як зрячий музикант, сліпецький спосіб гри. Надалі багато мандрував, популяризуючи віртуозний харківський спосіб виконавства: в Москві, Петербурзі, на запрошення української діаспори. Гастролював на Кубані, підготував учнів, зусиллями яких в Катеринодарі було створено капелу бандуристів. В. Ємець став організатором Першої Капели бандуристів в Україні в 20-х роках, а в 30-х роках ХХ сторіччя ще одної капели – вже за її межами. Необхідно підкреслити, що музикант починав свою культуртрегерську діяльність як виконавець на старосвітському інструменті, але розширення слухацької аудиторії змусили його змінити пріоритети, переформатувати концепцію виконавства виключно *на сценічну*. Він замінив бандуру на хроматичну,

багатострунну, з подвійним грифом. Масштабування інструменту було пристосоване вже для інших цілей, а саме: виконавства творів світової класики, з можливістю продемонструвати її віртуозні можливості. Така блискавична зміна виконавських параметрів творчості музиканта давалась взнаки на межі століть і унаочнила модус мислення соціального середовища [1]. Відбулась концептуальна зміна інструменту та виконавства: від філософії *звукообразу* до домінування *віртуозної сценічності*.

Активна популяризація бандурництва як форма сценічно-аматорського виконавства була підсилена драматичними подіями 30-х років. На період 20 – 40-х років ХХ століття припадає період репресивного апофеозу радянського апарату щодо національної інтелігенції та традиційних бандуристів. На початку 30-х років до тодішньої столиці України Харкова були запрошені сліпі кобзарі, що приїхали на з'їзд, який пізніше буде названий «розстріляний». Після першого дня роботи, незрячих музикантів, яких налічувалось сотні, посадили на поїзд, а надалі знищили. Факт злочину не був доведений, оскільки документи, що підтверджували знищення, не були знайдені. Не вдалось це і К. Черемському: дослідження тогочасних історичних подій у вже відкритих архівах НКВС не дали конкретних результатів, адже така документація підлягала, в свій час, терміновій ліквідації [13]. Трагічна доля спіткала і талановитих музикантів І. Кучугуру-Кучеренка та Г. Хоткевича: заарештовані за надуманими звинуваченнями, вони були закатовані і розстріляні в 1937–1938 роках.

Почалися часи *небуття*, що тривали для української культури майже півстоліття. За цей період не було перевидано жодних праць, що були надруковані до 30-х років ХХ сторіччя, чи то з історії, етнографії, фольклористики, наукові монографії, як то дослідження Г. Хоткевича (1930), збірка В. Ступницького «Пісні Слобідської України» (1929) [8]. Разом з тим влада вдало запустила механізм *підміни*, використовуючи на сцені аматорські колективи, ансамблі бандуристок, капели з псевдонародним репертуаром згідно партійних уподобань. Утворився паралельний концертно-сценічний напрямок, який вдало був визначено терміном «паралельна культура» [9].

Георгія Ткаченка (1898–1993) можна вважати останнім представником «слобожанського способу» гри на старосвітській бандурі, спадкоємцем традиційного співоцтва ХІХ–ХХ століть. Він чітко визначив свій шлях як беззаперечне служіння традиції і в умовах

етнокультурного вакууму і політичних репресій, проторував майбутнім поколінням кобзарів «шлях звичаю». Його послідовники вже у ХХІ столітті продовжили справу *відродження* традиційного співоцького виконавства. Серед них М. Будник, М. Товкайло, В. Кушпет, В. Мішалов, Т. Компаніченко, К. Черемський. Георгій Кирилович вчив своїх учнів мудрості про те, що кобзар не співає, а переживає. Сучасна дослідниця кобзарської традиції підкреслює, що епічний стиль Г. Ткаченка був відображенням унікальної слобідської виконавської школи. «Співоцьке «любомудріє» Г. Ткаченка є промовлянням живого особистісного духовного досвіду, більше того – втіленням етичного виміру української картини світу. Життєтворчість і достеменна майстерність слобожанина Георгія Ткаченка стають для сучасних послідовників еталоном традиції та уособлюють дух виконавської школи кобзарства Слобідської України» [11, с. 141].

Надзвичайно актуальними, щодо історичного контексту кобзарства у ХХ сторіччі, повстали культуртрегерська діяльність К. Черемського, учня і послідовника Г. Ткаченка. Це були перші кроки на шляху *відродження* традиції, продовження способу *співогри* – музикування на старосвітській бандурі. Як науковець, К. Черемський опублікував кілька монографій, присвячених не тільки генезі українського співоцтва, а і поверненню в нашу дійсність історичних подій 1930-х років, відродженню «дідівських» традицій сучасними кобзарями Харківського цеху [13–14].

Важливим етапом ревайвалізації традиційного музикування став Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Г. Хоткевича на базі ХНУМ ім. Котляревського, що відбувався один раз в чотири роки з 1997 по 2013 роки. Для кобзарів Харківського цеху (К. Черемський, О. Савчук, Н. Божинський, Ю. Фединський) конкурс став можливістю наочно представити на розсуд слухачів автентичну традицію слобідського кобзарювання.

Очевидним продовженням автентичного виконавства і етноорганологічних досліджень виконавської проблематики *харківської школи* за межами України, без сумніву, стала концертно-просвітницька та наукова діяльність канадійського (австралійського) вченого українського походження Віктора Мішалова [5].

Результатом подвижницької діяльності братчиків харківського цеху по поверненню традиції став факт включення програми з охорони кобзарсько-лірницької традиції до Реєстру належних практик з охорони нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО наприкінці 2024 року.

Підсумовуючи вищесказане, варто наголосити, що всі етапи становлення кобзарського виконавства Слобідчини були пов'язані не тільки з яскравими історичними подіями, а саме: XII Археологічний з'їзд в Харкові (1902), фонографічні записи Лесею Українкою та Ф. Колессою харківських кобзарів (1908); публікації його першодруків «Мельодій» (1910 та 1913 рр.), видання Г. Хоткевичем монографії «Музичні інструменти українського народу» (1930).

Знаменним був факт появи в цей час цілої когорти *непересічних постатей* виконавців і розквіту їх діяльності. Своїм творчим *буттям* вони маніфестували засади старосвітської традиції і продовжували її.

В колі видатних представників Слобідської школи кобзарства перебували:

– **Гнат Гончаренко**, віртуоз, шляхетним виконавством якого захоплювались сучасники;

– **Іван Кучугура-Кучеренко**, кобзар нової концертної генерації, який засвоїв і вдосконалив віртуозний спосіб гри, тим самим втілював концепцію сліпецької традиції в сценічне життя;

– **Гнат Хоткевич** – як геніальна людина-універсал (виконавець, культуртрегер, композитор, науковець, викладач) узагальнив свої знання, набуті в спілкуванні зі сліпецькою братією, втілював їх в наукові трактати і підручники як дороговказ для прийдешніх поколінь;

– **Георгій Ткаченко** – останній представник слобожанського способу гри на старосвітській бандурі. Визначив свій путь беззаперечного служіння справі і, в умовах етнокультурного вакууму і політичних репресій, проторував майбутнім поколінням кобзарів «шлях звичаю» і *відродження*.

– **Кость Черемський** – дослідник, кобзар, автор монографій і дисертацій, які присвячені історії українського співоцтва, поверненню в нашу дійсність історичних подій 30-х років і *відродженню* харківського кобзарського цеху.

Висновок. Вищезазначене дає підстави досягнути кобзарське співоцтво Слобідчини як історико-мистецьке явище, яке протягом

кількох століть склалося в цілісну, динамічну і саморозвинену систему.

Сучасний стан харківської традиції кобзарства являє собою *концептуально важливий процес ревайвалізації*: від аутентичної реконструкції на старосвітську, *діахронічну* бандуру – до канонічного репертуару, як усвідомлення необхідності збереження *світоглядних пріоритетів і* смислів національної культурної ідентичності. Надмета сучасного кобзарознавства – мати насагу до *відродження* констант культурної чутливості і прадавнього музикування, в обхід «паралельної культури» відстоювати істинний смисл і етос традиційної кобзарської місії.

Список використаних джерел і літератури:

1. Грица С. Мелос української народної епіки. Київ: Наукова думка, 1979. 245, [2] с. : ноти.
2. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ: Наукова думка, 1969. 586, [5] с., [4] арк. Фото : ноти.
3. Крист Е. Кобзари и лирники Харьковской губернии. Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т.13. Харьков: типо-литография Печатное Дело, 1902. 737 с.
4. Мацієвський І. Ігри і співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. Тернопіль, 2002.
5. Мішалов В. Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. 368 с.
6. Новикова Л. Епічна традиція Слобідчини: параметри системного аналізу. *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація* : навчальний посібник. Харків: Факт, 2025. С. 88–113.
7. Новикова Л. Міжпоколінний діахронний зв'язок як комунікативний дискурс в фольклорній традиції Слобідської України. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. ХНУМ ім. І.П.Котляревського, 2022. Вип. 26. С. 22–36. <https://doi.org/10.33287/222415>
8. Новикова Л.; Жалейко Д. Харківська фольклористична школа і її роль у формуванні та інституалізації вітчизняного етномузикознавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: ГРАНІ, 2024. Вип. 26 (1). С. 213–225. <https://doi.org/10.33287/222415>
9. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства : монографія. Київ: Родовід, 1999. 560 с.
10. «Родовід». *Наукові записки до історії культури України*. Київ, 1993.

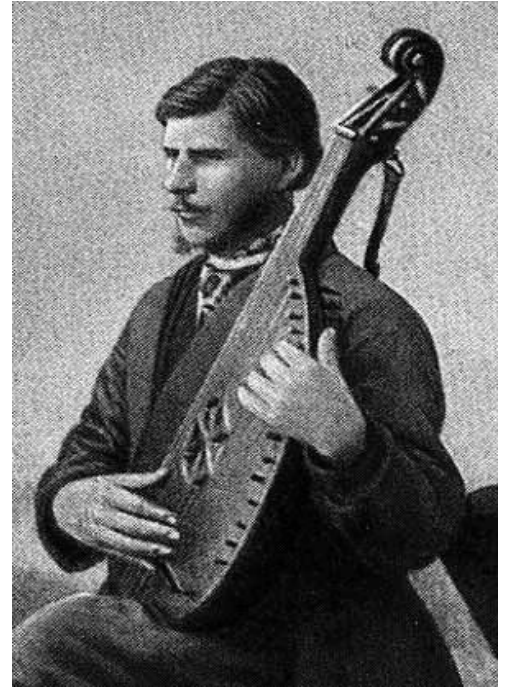
11. Романюк І. Контонація в кобзарсько-лірницькому виконавстві: ціннісно-семантичний аналіз. *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація : навчальний посібник*. Харків: Факт, 2025. С. 114–148.
12. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. Харків: Видавець Савчук О. О., 2012. 512 с. ; 202 іл.
13. Черемський К. Повернення традиції. Харків: Центр Леся Курбаса, 1999. 287 с.
14. Черемський К. Шлях звичаю. Харків: Глас, 2002. 443 с. : іл.

References:

1. Hrytsa, S. (1979). The Melos of Ukrainian Folk Epic. Kyiv: Naukova Dumka.
2. Kolessa, F. (1969). Melodies of Ukrainian Folk Dumas. Kyiv: Naukova Dumka.
3. Krist, E. (1902). Kobzars and Lirnyks of Kharkiv Province. Proceedings of the Kharkiv Historical-Philological Society, Vol. 13. Kharkiv.
4. Matsiievskiy, I. (2002). Games and Polyphony. Contonation. Musicological Studies. Ternopil.
5. Mishalov, V. (2013). The Kharkiv Bandura: Cultural and Artistic Aspects of the Genesis and Development of Performance on the Ukrainian Folk Instrument. Kharkiv.
6. Novyкова, L. (2025). The Epic Tradition of Slobozhanshchyna: Parameters of System Analysis. In: *Cognitive Musicology: Analysis and Interpretation: Textbook*, pp. 88–113. Kharkiv: Fakt.
7. Novyкова, L. (2022). Intergenerational Diachronic Connection as a Communicative Discourse in the Folklore Tradition of Slobidska Ukraine. *Aspects of Historical Musicology*, Kharkiv I. P. Kotliarevskiy National University of Arts, Issue 26, pp. 22–36. <https://doi.org/10.33287/222415>
8. Novyкова, L.; Zhaleiko, D. (2024). The Kharkiv School of Folklore Studies and Its Role in the Formation and Institutionalization of National *Ethnomusicology*. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, Issue 26, pp. 213–225. <https://doi.org/10.33287/222415>
9. Noll, W. (1999). Transformation of Civil Society. Kyiv: Rodovid.
10. Rodovid (1993). *Scientific Notes on the History of Ukrainian Culture*. Kyiv.
11. Romaniuk, I. (2025). Contonation in Kobzar-Lirnyk Performance: Value-Semantic Analysis. In: *Cognitive Musicology: Analysis and Interpretation: Textbook*, pp. 114–148. Kharkiv: Fakt.
12. Khotkevych, H. (2012). Musical Instruments of the Ukrainian People. Kharkiv.
13. Cheremskiy, K. (1999). Return of Tradition. Kharkiv: Les Kurbas Center.
14. Cheremskiy, K. (2002). The Path of Custom. Kharkiv: Hlas.



Гнат Гончаренко



Іван Кучугура-Кучеренко



Гнат Хоткевич



*Кость Черемський – очільник
Харківського кобзарського цеху*

*Дата першого надходження рукопису до видання: 10.03.2026 р.
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.03.2026 р.
Дата публікації: 20.04.2026 р.*