

УДК 781.7:785.1(477):78.071.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-8>

**Олександр БЕНЗЮК,**

*orcid.org/0000-0001-9556-1203*

кандидат культурології,  
декан факультету народних інструментів, доцент кафедри баяна і акордеона  
Національної музичної академії України  
імені П. І. Чайковського  
(Україна, Київ) [benzyuk@ukr.net](mailto:benzyuk@ukr.net)

**Андрій ДУШНИЙ,**

*orcid.org/0000-0002-5010-9691*

кандидат педагогічних наук, доцент,  
член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти,  
заслужений діяч естрадного мистецтва України,  
завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу  
Дрогобицького державного педагогічного університету  
імені Івана Франка  
(Дрогобич, Львівська область, Україна) [assotobile@ukr.net](mailto:assotobile@ukr.net)

**Віталій ЗАЄЦЬ,**

*orcid.org/0000-0002-1013-5270*

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри баяна і акордеона  
Національної музичної академії України  
імені П. І. Чайковського  
(Україна, Київ) [zaetsa@ukr.net](mailto:zaetsa@ukr.net)

## МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ

У статті розглянуто пріоритетні напрямки становлення української народно-інструментальної виконавської школи, в якій київська школа відіграла кардинальну роль у формуванні загальнонаціональної школи та у визначенні подальшого магістрального курсу на професіоналізм виконавства на народних інструментах в Україні та за її межами.

Домінантними факторами стрімкої динаміки розвитку стали: ідея перенесення на народні інструменти методичних здобутків виконавства з суміжних галузей музичного мистецтва; організація належної системи музичної освіти і розробка фахової методології; створення і накопичення репертуару.

Таким чином київська народно-інструментальна виконавська школа сконцентрувала в собі досвід багатьох шкіл як із суміжних наукових галузей (естетика, психологія, фізіологія, філософія, етика, ін.), так і музичного виконавства. Багатовекторність діяльності М. Геліса як засновника київської педагогічної школи народних інструментів і як фундатора науково-теоретичних засад у виконавській технології української академічної школи народних інструментів уособлює всі риси, притаманні сучасній моделі прогресивної виконавської школи і при цьому має свої індивідуально-якісні характеристики, що позиціонує їх як пріоритетні.

Визначальною особливістю стрімкого розвитку українського академічного народно-інструментального мистецтва в нашій країні визнається одночасне становлення його в єдності трьох якісних станів: сфери практичної діяльності, галузі наукового-теоретичного знання та освітнього комплексу. Така специфіка зумовлює, перш за все, високий динамізм у якісному розвитку кожного її піднесення загального рівня виконавства на народних інструментах. Слід також, відзначити, що не менш важливими факторами прискорення еволюції жанру є реконструктивне вдосконалення самого інструментарію, створення-поповнення репертуарного базису якісними високохудожніми перекладеннями-транскрипціями музичної класики, а також шляхом залучення відомих композиторів до написання оригінальних творів для народних інструментів, і беззаперечно, тісний, взаємоспонукаючий зворотний зв'язок між усіма цими чинниками.

**Ключові слова:** народно-інструментальне виконавство, київська школа, музична педагогіка.

**Oleksandr BENZIUK,**  
 orcid.org/0000-0001-9556-1203  
 Candidate of Culturology,  
 Dean of the Faculty of Folk Instruments,  
 Associate Professor at the Department of Bayan and Accordion  
 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
 (Kyiv, Ukraine) benzyuk@ukr.net

**Andriy DUSHNIY,**  
 orcid.org/0000-0002-5010-9691  
 Ph.D. in Education, Associate Professor,  
 Head of Folk Musical Instruments and Vocals  
 Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University  
 (Drohobych, Lviv region, Ukraine) accomobile@ukr.net

**Vitaliy ZAETS,**  
 orcid.org/0000-0002-1013-5270  
 PhD in Arts,  
 Associate Professor at the Department of Bayan and Accordion  
 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
 (Kyiv, Ukraine) zaetsa@ukr.net

## METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF FORMATION OF THE UKRAINIAN FOLK-INSTRUMENTAL PERFORMANCE SCHOOL

*The article considers the priority directions of formation of the Ukrainian folk-instrumental performance school, in which the Kyiv school played a cardinal role in the formation of the national school and in determining the further main course on professionalism of performance on folk instruments in Ukraine and abroad.*

*The dominant factors in the rapid dynamics of development were the following: the idea of transferring the methodological achievements of performance in related fields of music to folk instruments; organization of a proper system of music education and development of professional methodology; creation and accumulation of repertoire.*

*Thus, the Kyiv Folk Instrumental Performing School concentrated the experience of many schools in related fields (aesthetics, psychology, physiology, philosophy, ethics, etc.) and musical performance. The multi-vector activity of M. Helis as the founder of the Kyiv pedagogical school of folk instruments and as the founder of scientific and theoretical foundations in the performing technology of the Ukrainian academic school of folk instruments embodies all the features of the modern model of progressive performing school. At the same time, it has its own individual-qualitative characteristics, which positions them as a priority.*

*The defining feature of the rapid development of Ukrainian academic folk instrumental art in our country is its simultaneous formation in the unity of three qualitative states: the sphere of practical activity, the field of scientific and theoretical knowledge and the educational complex. Such specificity determines, first of all, high dynamism in the qualitative development of each state and the rise of the general level of performance on folk instruments. It should also be noted that no less important factors in accelerating the evolution of the genre are the reconstructive improvement of the instrumentation, creation and replenishment of the repertoire base with high-quality artistic translations of music classics, and by involving famous composers in writing original works for folk instruments and close collaboration between all these factors.*

**Key words:** folk instrumental performance, Kyiv school, music pedagogy.

**Постановка проблеми.** Детальне вивчення та дослідження історії, сьогодення та тенденцій розвитку вітчизняної музичної культури сприяє розвитку сучасного виконавства. Увага науковців, насамперед, прикута до визначення самобутніх рис національного музичного мистецтва, композиторської творчості, виконавства, освіти з урахуванням усіх реальних передумов, факторів, взаємовпливів, про що свідчать дедалі послідовної спроби узагальненої характеристики локальних, регіональних, національних шкіл.

Автори наукових розробок, які аналізують цю складову музичного мистецтва, висвітлюють різноманітні аспекти з досвіду виконавців, педагогів, методистів (Антонюк, 2001; Круль, 2000; Посвалюк, 2001; Сумарокова, 1999), які розглядають генезу вокально-хорового та інструментального мистецтва України, особливості становлення виконавських шкіл.

Цілком очевидно, що професійне народно-інструментальне мистецтво відіграє надважливу роль в естетичному вихованні народу, вихованні

в ньому дійсно високої художньої культури та глибокого розуміння музики, у вихованні національної гордості. Яскравий, своєрідний характер звучання, можливість оволодіння за короткий час первинними навичками гри саме й роблять народні інструменти прекрасним засобом для активної особистої участі великих груп людей безпосередньо у відтворенні музики, що забезпечує виховання поціновувачів і знавців музичного мистецтва, пробудження й розвиток справжніх митців.

Слід зазначити, що народно-інструментальна культура професійно-академічного спрямування постає перед музичною педагогікою України як об'єкт комплексного вивчення виконавських традицій свого та інших народів на терені національно-виховної роботи. Вимальовується, таким чином, комплекс теоретично-концептуальних питань українстики на стикові етнології, соціології та естетики.

**Аналіз досліджень.** На жаль, недостатньо уваги українських дослідників прикуто до вивчення передумов створення української народно-інструментальної виконавської школи, в якій київська школа відіграла кардинальну роль у становленні загальнонаціональної школи і у визначенні подальшого магістрального курсу на професіоналізм виконавства на народних інструментах в Україні та за її межами. Більшість робіт спрямовано на вивчення історії розвитку та передумови піднесення суто баянно-акордеонного мистецтва (Іванов, 1995; Кужелєв, 2002). Подібна тенденція спостерігається в дослідницьких роботах зарубіжних учених (Мірек, 1983; Гайсин, 1986), які мають скоріше історико-соціальний характер, де головною метою є виявлення характерних ознак і національних рис, а не *методологічних* засад зародження професійного виконавства.

**Мета статті** – розглянути пріоритетні напрямки становлення й розвитку київської народно-інструментальної виконавської школи як осереддя українського професійно-академічного виконавського мистецтва.

**Вклад основного матеріалу.** Аналіз еволюціонування народно-інструментального виконавства від аматорства до системної фахової діяльності визначає ХХ століття як період бурхливого розквіту даної галузі музичного мистецтва в Україні і за її межами.

На початку минулого століття вперше за багатовікову історію було створено державні установи, покликані сприяти всебічному розвитку музичної культури українського народу шляхом залучення широких мас населення до ознайомлення зі зразками світової та вітчизняної класики.

Створювалися професійні й самодіяльні колективи – хорові капели, як, наприклад, «Думка», Полтавська капела бандуристів (керівник В. Кабачок, консультант Г. Хоткевич), оркестр народних інструментів при Українському радіо, яким керували М. Радзієвський, О. Наумов, М. Геліс, М. Хіврич. Звучання цих колективів, їх висока виконавська майстерність не тільки здобули любов і визнання багатьох слухачів, але й найміцнішим чином затвердили подібну форму музичного мистецтва як важливу складову частину вітчизняної музичної культури.

Визнання й підтримка державою виконавства на народних інструментах сприяли бурхливому розвитку цієї галузі мистецтва та конструктивному удосконаленню самого інструментарію. Адже, на відміну від класичних, народні інструменти протягом багатьох віків свого існування досить часто недооцінювалися.

На початку ХХ-го століття у музичних навчальних закладах класи народних інструментів були відсутні. Однак, вже в перші десятиліття виникла широка мережа гуртків масового музикування, яка зажадала підготовки фахівців, здатних організувати і спрямувати роботу цих зібрань. З метою створення належної системи освіти навчання гри на народних інструментах вводиться спочатку на різних студіях, а незабаром і в народних музичних школах, що повсюдно відкривалися, і в так званих народних консерваторіях, що стало однією з найважливіших передумов успішного розвитку народно-інструментального виконавства.

Вже через декілька років бурхливий розвиток самодіяльної художньої творчості поставив вимогу підготовки фахівців більш високої кваліфікації. У зв'язку з цим класи народних інструментів відкриваються вже у спеціальних музичних навчальних закладах. Так, в 1924 році навчання гри на народних інструментах було запроваджено в Київському музичному технікумі, що працював на засадах вищого навчального закладу, а пізніше влився до складу Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка.

Організатором і першим викладачем класу народних інструментів, спочатку в Музичному технікумі, потім і в Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка, а з 1934 року після чергової реорганізації, у консерваторії, був Марк Мусійович Геліс – засновник першої у світовій практиці кафедри народних інструментів в Київській консерваторії, випускник фортепіанного й теоретичного факультетів консерваторії, який добре володів гітарою і мав фахові знання про інші народні інструменти.

Шлях М. Геліса до великого мистецтва почався в місті Кременчуці, де він організував першу міську музичну школу, з якої вийшло багато талановитих музикантів. Вже викладаючи в школі гру на народних інструментах, він паралельно починає навчатися гри на фортепіано з метою використання педагогічного й виконавського досвіду із суміжних галузей музичного мистецтва.

Заняття М. Геліса з фортепіано відбувалися з М. Баффа, яка свого часу закінчила Петербурзьку консерваторію по класу А. Рубінштейна. Закінчення школи по класу фортепіано одразу ж підняло педагогічну роботу музиканта з народними інструментами на більш високий рівень. Це стало першим практичним підтвердженням правильності ідеї використання фортепіанного виконавсько-педагогічного надбання як «трампліна» для кращого вивчення музики і привнесення фортепіанних методик в народно-інструментальну освіту. Таке положення стало згодом одним із найважливіших педагогічних принципів київської школи, засновником якої став М. Геліс.

У 1925 році він переїздить до Києва, де спочатку працює на відділенні народних інструментів консерваторської профшколи, а з 1928 року – в Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка. Одержимий все тією ж ідеєю перенесення на народні інструменти методики й теорії виконавства з суміжних галузей виконавства, М. Геліс одночасно з викладацькою роботою в профшколі займається на фортепіанному відділенні згаданого інституту, який в 1929 році закінчує як піаніст-виконавець і паралельно проходить майже всі дисципліни теоретичного циклу.

Чималий внесок у становлення школи, у формування її художніх і професійних засад внесли разом з М. Гелісом інші музиканти, які працювали на кафедрі в кінці 30-х – на початку 40-х років (Г. Верьовка, Н. Рахлін, Р. Таранов, ін.).

Основна робота в організації та налагодженню педагогічного процесу на кафедрі здійснювалися М. Гелісом. Звідси й велике розмаїття форм роботи. В різні роки, крім спеціалізованих інструментів, він викладав інструментовку, сольфеджіо, ансамблі, оркестр, читав курс лекцій із методики, розроблений М. Гелісом вперше в історії виконавства на народних інструментах, постійно вдосконалюючи та оновлюючи його зміст. Але особливо слід виділити те, що М. Геліс навчав гри на різних інструментах: баяні, балалайці, бандурі, гітарі, домрі, концертині. Випадок безпрецедентний для роботи одного педагога, тим більше, що жодна зі згаданих сфер викладання не стало для нього прохідною. В кожній з них досягнуто справді показові

результати. Достатньо назвати хоча б таких його вихованців, видатних представників народно-інструментального мистецтва, як М. Давидов (баян), С. Баштан (бандура), Є. Блінов (балалайка), В. Івко, Т. Вольська (домра), М. Різоль (баян), Уральське тріо баяністів (І. Шепельський, А. Хижняк, М. Худяков).

Позитивних результатів дало також особисте спілкування М. Геліса з багатьма видатними представниками музичного педагогічного і виконавського мистецтва – Г. Нейгаузом, Л. Ніколаєвим, Б. Гольденвейзером, А. Ямпольським, Д. Бертсьє, Д. Ойстрахом, Л. Ревуцьким, Г. Беклемішевим, М. Ерденком, С. Козолуповим, Р. Глієром, ін.

Тепер, коли різні музичні конкурси, фестивалі проводяться в Україні та за її межами доволі часто, наше сприйняття значущості заходів подібного роду, мабуть, дещо змарніло. Тоді ж подібні заходи були рідкістю, а у виконавстві на народних інструментах взагалі новиною.

Огляд 1939 року був першим змаганням виконавців на народних інструментах у подібному масштабі, і в цьому, звісно, одна з вельми важливих його особливостей. Але значення огляду полягає перш за все в тому, що він став свідченням значного зростання професіоналізму у виконавстві на народних інструментах, показав, що це мистецтво набуває все більшого поширення й визнання, що вагомішою стає його роль у залученні людей до музики. Крім того, огляд продемонстрував стрімкий розвиток національних музичних культур, сприяв взаємозбагаченню музичного мистецтва.

Основними завданнями огляду були популяризація найкращих зразків виконавського мистецтва в галузі народно-інструментальної музики, подальше стимулювання його розвитку й підвищення художнього рівня, нарешті, виявлення талановитих виконавців на народних інструментах, а також демонстрація самих інструментів та їх можливостей. Долю учасників огляду вирішувало вельми представницьке журі за участю таких діячів музичного мистецтва, як народний артист СРСР, композитор У. Гаджибеков (голова), народний артист РРФСР композитор С. Василенко, народний артист СРСР К. Потсхверашвілі, професор Московської консерваторії В. Беляєв, професор Київської консерваторії, її ректор А. Луфер.

Огляд відбувся в три тури. Перші з них, в якому брали участь близько двох тисяч музикантів, був відбірковим і провадився на місцях. Подолавши перший тур в Києві й отримавши заслужене визнання громадськості і преси, всю консерваторську групу було направлено у складі української делегації до Москви для участі в подальших турах.

Ретельність підготовки і справжній професіоналізм, висока виконавська культура і відмінна форма, глибина проникнення у зміст музики і прекрасне володіння інструментами, зрештою, складний і високохудожній репертуар – все це одразу ж висунуло киян до групи найсильніших учасників огляду, привернуло до неї увагу і симпатії як слухачів, так і членів журі. Вісім вихованців кафедри – троє домристів (Г. Казаков, А. Троїцький, С. Якушкін), троє баяністів (М. Різоль, М. Білецька, Р. Білецька), гітарист (К. Смага) та виконавиця на концертно (Є. Столова) стали лауреатами або дипломантами. І всі вони – учні М. Геліса. Зі слів очевидців «...українська група на огляді продемонструвала прекрасну постановку навчання гри на масових музичних інструментах в Київській консерваторії. Студенти цієї консерваторії одержали шість премій... Всі вони виявили прекрасну школу і серйозну підготовку» (Беляєв, 1939: 7). «То був триумф київської школи. Триумф української школи» (Різоль, 2003: 10).

Перемоги вихованців класу М. Геліса стали ще одним практичним доказом правильності ідеї використання здобутків загальної музичної теорії і методики, що стало основним атрибутом у стрімкій еволюції українського народно-інструментального виконавства від аматорського до академічного. Це основна, змагальна відмінність київської школи виховання виконавців на народних інструментах. На інших подібних кафедрах біля витоків зародження професіоналізму були виконавці-аматори, спеціалізація яких була вузько спрямованою і більшість не мала належної освіти.

Власне, саме в тому перш за все і полягає заслуга М. Геліса та його школи, що виконавство на народних інструментах, а також музична педагогіка в даній галузі були збагачені впровадженням найкращих традицій класичного музичного мистецтва. Перенесення на новий ґрунт багатьох принципів і прийомів було здійснене тут вперше і стало справжнім новаторством.

Вважаємо за необхідне зупинитися на принципах музичної педагогіки, започаткованих професором М. Гелісом і розвинутих у науково-творчій діяльності доктора мистецтвознавства, професора М. Давидова, найважливішими з яких є:

1. Озброєння обдарованої молоді високими морально-етичними принципами. Прищеплення високої культури, художнього смаку, розуміння мистецтва і справжнього професіоналізму. Виховання музиканта, митця-фахівця.

2. Збагачення виконавських можливостей народних інструментів. Питання звукоутворення і звуковидобування, організація ігрового апарату і

застосування нових виражальних засобів; упорядкування елементів постановки, положення інструмента та посадки; введення в музичний вжиток нових прийомів гри і, особливо, штрихів.

3. Прищеплення навичок самостійності, куди входять: прагнення самоудосконалення, художньо-професійна озброєність, досягнення дійсної майстерності через детальне опрацювання музичних творів методом зразкового опанування аналогічних завдань із метою теоретичних узагальнень і висновків, необхідних для самостійних дій; рівноправність учасників творчого процесу в спілкуванні – педагог-учень; прагнення максимальної результативності, майстерності, якомога глибшого проникнення у світ музики; застосування асоціативного мислення; відповідальне ставлення до авторського тексту; організація домашньої роботи студента: її усвідомленості, змістовності, раціоналізації прийомів і методів, режиму роботи; зміцнення теоретичної бази.

4. Індивідуальний підхід до учнів. Неповторність особистості кожного учня; художнє виконання та індивідуальні особливості виконавця неможливі одне без одного; урізноманітнення методів занять із різними студентами, з одним студентом; сприяння розвитку індивідуальних нахилів з тенденцією до творчої самостійної ініціативи самого студента; клопітка роз'яснювальна робота у поєднанні з переконливою аргументованістю щодо ґрунтовних вимог; створення індивідуального робочого плану студента на основі найдетальнішої його характеристики-діагнозу для подальшого розвитку; багатовекторність індивідуального робочого плану студента.

5. Оволодіння стильовими особливостями музики різних епох і напрямів. Методи порівняння, співставлення, протиставлення стилів і характерів музики, виконання цілих циклів певного композитора; виховання у виконавців високої культури (художня література, театри, концерти видатних виконавців).

6. Технічне удосконалення виконавця. За М. Гелісом під технікою слід розуміти все, що потрібно, щоб добре грати і що отримується в результаті праці. Розробка детальних вимог щодо інструктивного матеріалу; економність зусиль і рухів; культура звуку – співучого, красивого, динамічного, гнучкого, колоритного, артикуляційно-штрихово-виразного; визначення меж можливої динамічної гучності та опанування динамічних меж; деталізація інтонування мелодичного матеріалу; прагнення досягти наскрізної кантилені звучання, співучості, логічності процесу розгортання музичної думки, виразності фразування, речитативності, діалогічності звуковимови тощо.

7. Проблема репертуару. Використання всього найкращого, чим багата музика (фортепіанна, скрипкова, вокальна, оркестрова, органна) на користь зростання культури самого виконавця, щоб через народні інструменти донести до слухача вікові надбання духовної культури; зацікавленість у створенні оригінальної музики для народних інструментів та творча співпраця з композиторами і виявлення студентів, обдарованих до композиції.

8. Настанова на гру в ансамблі, як засіб: формування музичного мислення; розвитку творчих здібностей учасників, популяризація жанру. Виховання концертних навичок шляхом: публічних виступів з метою живого спілкування зі слухачем; психологічної підготовки учнів до публічних виступів із застосуванням методів виконання музичних творів в умовах, наближених до концертних; відтворення та опанування такого психічного стану, який виникає при публічному виступі, вміння включитися в потрібний образний стан, наявність потреби грати завжди тільки довершено, уявляти почуття публічності гри з виявом відповідальності, здатність викликати в собі адекватний концертному стан найвищої емоційної напруги зі збереженням при цьому контролю за своїми діями, опанування технікою постійної зосередженості уваги безпосередньо на процесі музично-ігрових дій, велика внутрішня і зовнішня зібраність, відволікання такими методами уваги студента від ситуаційних емоцій, від переживання, не пов'язаного з конкретними завданнями щодо конкретного виступу на сцені, виховання у студентів щирого бажання нести музичну культуру людям.

9. Формування в учнів потребу постійно й наполегливо вчитися. Вчитися дуже регулярно, ритмічно. Особистий приклад учителя. Різноманітні форми обміну досвідом, зокрема: відкриті уроки, взаємовідвідування, відвідування студен-

тами різних класів народних та інших інструментів, оркестрових і хорових колективів – все з наступним обговоренням в особистих бесідах.

10. Постановка справи в дитячій музичній школі, прищеплюючи учням: розуміння важливості у цій ланці навчання, інтересу до навчання, почуття високої відповідальності при закладенні основ знань, виходячи з принципу, що закладені основи духовного розвитку людини залишаються у неї на все життя. В основу цієї роботи повинно бути покладене прагнення до виникнення потреби в творчості.

11. Удосконалення народного інструментарію. Проблема реконструкції і неухильного покращення якості музичного інструментарію повинна вирішуватися постійно й безперервно виконавцями, педагогами, музичними діячами, майстрами з виготовлення й ремонту музичних інструментів.

Саме ці засадничі принципи послугували платформою для розвитку професіоналізму української академічної школи народно-інструментального виконавства і дали вагомий результат.

**Висновки.** Коли мова йде про формування та розвиток професійного академічного мистецтва гри на народних інструментах, в першу чергу необхідно говорити про найпершу в світі кафедру академічних народних інструментів, створену в 1939 році в Київській державній консерваторії.

Вже, на першій фазі становлення української народно-інструментальної виконавської школи були правильно визначені теоретичні положення на основі перенесення-адаптації педагогічних здобутків і виконавського досвіду із суміжних галузей музичного мистецтва, які з часом виконали роль методологічних засад системного характеру навчання, пов'язаного, на наш погляд, саме з пріоритетністю творчого компонента, заснованого на вихованні самостійності студентів, ключем до розкриття якої виступає оволодіння комплексом теоретичних знань (понять, концепцій, термінів).

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект. Київ: БМКП центр, «Українська ідея», 2001. 2 вид. 142 с.
2. Беляев В. Смотри народных музыкантов. *Советская музыка*, 1939, № 11. С. 4–9.
3. Гайсын Г. Гармоника и её разновидности в музыкальной культуре Казахстана : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Ленинград, 1986. 17 с.
4. Иванов С. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1995. 16 с.
5. Круль П. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.01. Київ, 2000. 39 с.
6. Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. Київ : Музична Україна, 2002. 190 с.
7. Мирек А. История гармонно-баянной России с 1800 до 1941 г. : автореф. дис. д-ра искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 1983. 32 с.
8. Посвалюк В. Київська школа виконавства на трубі: історичний та методичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2001. 21 с.

9. Різоль М. Слово про вчителя. *Академічне народно-інструментальне мистецтво в Україні XX–XXI століть*. Київ, 2003. С. 10–14.

10. Сумарокова В. Б. Сойка – засновник сучасної контрабасової школи України. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип 2. Кн. 9. С. 144–156.

#### REFERENCES

1. Antoniuk, V. (2001). *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichniy aspekt* [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect]. Kyiv: BMKP tsentr, «Ukrainska ideia». 2 vyd. 142 s. [in Ukrainian].

2. Belyayev V. (1939). Smotr narodnyh muzykantov [Review of folk musicians]. *Soviet music*. № 11. Pp. 4–9 [in Russian].

3. Gaysyn, G. (1986). *Garmonika i eyo raznovidnosti v muzykalnoy kulture Kazahstana* [Harmonica and its varieties in the musical culture of Kazakhstan] : avtoref. dis. ... kand. iskusstv. : 17.00.03 «Muzykalnoye iskusstvo». Leningrad. 17 s. [in Russian].

4. Ivanov, Y. (1995). *Akademichne baianno-akordeonne mystetstvo na Ukraini* [Academic bayan and accordion art in Ukraine] : avtoref. dys. ... kand. mystetstv. : 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kyiv. 16 p. [in Ukrainian].

5. Krul, P. (2000). *Henezys dukhovoho ta udarnoho instrumentalnoho vykonavstva Ukrainy* [Genesis of wind and percussion instrumental performance of Ukraine] : avtoref. dys. ... d-ra mystetstv. : 17.00.01. Kyiv. 39 p. [in Ukrainian].

6. Kuzheliev, D. (2002). *Khudozhni tendentsii rozvytku akademichnoho baiannoho vykonavstva u druhii polovyni XX st.* [Artistic trends in the development of academic bayan performance in the second half of the twentieth century]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 190 s. [in Ukrainian].

7. Mirek, A. (1983). *Istoriya garmonno-bayannoy Rossii s 1800 do 1941 gg.* [History of accordion-bayan Russia from 1800 to 1941] : avtoref. dis. d-ra iskusst. : 17.00.02 “Muzykalnoye iskusstvo”. Moskva. 32 s. [in Russian].

8. Posvaliuk, V. (2001). *Kyivska shkola vykonavstva na trubi: istorychni ta metodychni aspekty* [Kyiv school of trumpet performance: historical and methodological aspects] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kyiv. 21 s. [in Ukrainian].

9. Rizol, M. (2003). *Slovo pro vchytelia* [A word about the teacher]. *Akademichne narodno-instrumentalne mystetstvo v Ukraini XX – XXI stolit.* Kyiv. Pp. 10–14. [in Ukrainian].

10. Sumarokova, V. (1999). *B. Soika – zasnovnyk suchasnoi kontrabasovoi shkoly Ukrainy* [B. Soyka is the founder of the modern double bass school of Ukraine]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho: Muzychne vykonavstvo*. Kyiv. Vyp 2. Kn. 9. Pp. 144–156 [in Ukrainian].