

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

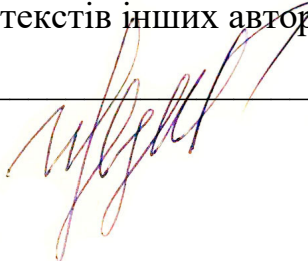
ДРУЖГА ІРИНА СЕРГІЇВНА

УДК 781.6:780.614.13(043.3)

**СУЧАСНА БАНДУРИСТИКА: КОМПОЗИТОРСЬКІ
ПОШУКИ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПЕРСПЕКТИВИ**

17.00.03 — Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


Дружга Ірина Сергіївна

Науковий керівник
Савчук Ігор Борисович
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник

Харків — 2021

АНОТАЦІЯ

Дружга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 — Музичне мистецтво. — Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2021.

Дослідження присвячено сучасній бандуристиці на базі інструментальної та вокально-інструментальної музики для бандури кінця ХХ – ХХІ століть у контексті новітніх виконавсько-виражальних засобів та прийомів.

Серед різновидів сучасного музичного контенту бандурна творчість є однією з найактивніших сфер, що інтенсивно розвивається. Цей процес передовсім пов'язаний зі змінами у конструкції інструмента, спрямованими на розширення його виконавсько-виражальних можливостей і стильового поля оригінальних бандурних опусів. З іншого боку, спостерігаємо своєрідний вихід бандури за межі національно окресленого ареалу музичного дискурсу, зумовлений активізацією конкурсно-фестивальної та концертної діяльності виконавців на бандурі та активним включенням їх виражального ареалу до сфери сучасної експериментальної творчості.

Такий процес самоорганізації, в ході якого народжується, відтворюється та вдосконалюється складна динамічна система бандурної творчості, окреслює поле бандуристики — явища, котре визначає існування бандури на сучасному етапі і утворює поле художніх можливостей і вдосконалення її конструкції, трансформацію усталених уявлень про роль цього інструмента в соціокультурному середовищі.

Бурхливий розвиток бандурної творчості у другій половині ХХ – ХХІ століттях пов'язаний не лише з удосконаленням традиційних способів

гри, а й із розширенням сфери виражальних можливостей бандури за рахунок виникнення нових виконавських прийомів і засобів. Модифіковані традиційні та новітні засоби виражальності є актуальною темою сучасної бандуристики. Нині в арсеналі концертуючого бандуриста є вагомий набір технічних засобів, які уможливають розв'язання багатокomпонентних завдань прочитання авторської ідеї твору. Репертуар академічного бандуриста складно уявити собі без включення творів сучасних авторів, які широко використовують темброво-виражальну палітру інструмента і демонструють прецеденти нових прийомів гри на бандурі. Останнє значно поглиблює процес академізації бандури, що загалом характерно для всіх без винятку інструментів народної природи.

Варто додати, що її виражальна палітра приваблює сучасного композитора як здатністю до експериментальних пошуків, так і спробами втілити широку гаму художньо-філософських контекстів авторського задуму. Цей взаємозумовлений процес впливає на розвиток інструментальної виражальності бандури, пошук нових прийомів гри, формування стилістичного розмаїття виконавської творчості. Базований на композиторському експерименті, він спонукає до відтворення опуклої картини функціонування бандуристики, що ґрунтується на процесуальності розвитку сучасного бандурного мистецтва, аналітиці її музичного та соціокультурного феноменів, а також музично-комунікативних особливостях бандури на сучасному етапі.

Запропоноване у роботі розуміння заявленої проблематики зумовлене трьома основними її компонентами, а саме розширенням темброво-звукової палітри композиторських пошуків у камерно-інструментальній сфері з інтенцією до виконавсько-виражальної спрямованості бандури у творах кінця 1990-х — 2000-х; необхідністю аналізу нових прийомів гри і способів звуковидобування на бандурі; виконавсько-комунікативними можливостями сучасних українських інструментальних творів на зламі ХХ–ХХІ століть для (або за участю) бандури із застосуванням модифікованих засобів і прийомів

гри на цьому інструменті та їх просуванням до слухацької аудиторії не лише в Україні, а й за її межами.

Поступовість і зв'язок зі співтворчістю композиторів та інструменталістів помітно змінюють естетичні погляди композиторів та виражальний потенціал бандури. Завдяки тривалій взаємодії композиторів і виконавців відбувається переосмислення традиційних виражальних засобів, виникають нові виконавські прийоми, спрямовані на відтворення експериментальних темброво-звукових можливостей. Широкий музично-виражальний спектр інструментальної та вокально-інструментальної музики для бандури М. Денисенко, І. Тараненка, Г. Матвіїва, левову частку музичних творів яких уперше залучено до аналітичних розвідок, дає змогу оцінити на практиці глибину концепцій, втілюваних сучасними українськими композиторами.

Творчо-пошуковий компонент реалізується у комплексних візіях композитора на виражальний контент бандури задля реалізації авторського задуму; інтерпретаційний – вбачаємо у практичному втіленні на рівні бандурної виражальності елементів (способи та прийоми гри, темброво-динамічні, артикуляційні можливості), які згодом формуватимуть авторську ідею, а виконавсько-відтворювальний відбувається у часопросторі сценічної інтерпретації і є інтелектуально організованою діяльністю музичного мислення, спрямованою на розкриття виражального потенціалу авторської ідеї.

Розуміння цілісності сучасної бандурної композиції передбачає пропоновану етапність, інтонаційно-образне уявлення про твір та визначення взаємозв'язків між художнім рівнем композиції і засобами її втілення.

Ключові слова: інструментальна музика, вокально-інструментальна творчість, бандуристика, традиція, новаторство.

ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ВИСВІТЛЕНО В ТАКИХ ПРАЦЯХ АВТОРА

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Резник І. С. Виконавська діяльність бандуристів світової діаспори. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 103 : Музичне виконавство: історія, теорія, практика. 2012. С. 74–81.

2. Дружга (Резник) І. С. Бандурна творчість еміграційних композиторів. *Українська музика : наук. часопис / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2016. № 2 (20). С. 39–44.

3. Дружга І. С. Бандурне мистецтво в українсько-італійській культурній взаємодії». *Мистецтвознавство України: щорічний наук. журн. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва*. Київ, 2018. Вип. 18. С. 65–70.

4. Резник (Дружга) І. С. До проблем технологічного мислення бандуриста в контексті сучасної музичної педагогіки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені Чайковського*. Вип. 96 (110): Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості. 2011. С. 171–182.

Праці у наукових зарубіжних виданнях

5. Дружга І. С. «Свої» та «чужі» виражальні характеристики в сучасній бандурній творчості. *Obcy i swój we współczesne literaturze i kulturze Słowian. Najnowsza Słowiańska Literatura i Kultura Popularna / red. prof. Dejan Ajdacic, prof. Bogdan Trocha*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Filologii Polskiej, 2020. S. 53–64.

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Дружга (Резник) І. С. Методические разработки бандуристов Зиновия Штокалко и Василия Емца. *Таврические студии*. Серия: Искусствоведение / Крымский ун-т культуры, искусств и туризма. Симферополь, 2014. № 5. С. 109–114.

ABSTRACT

Druzha I. S. Modern bandura art: composer searches and performance perspectives. Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the scientific degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) on specialty 17.00.03 — «Musical Arts» (Culture and art). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

Among the variety of modern music content creative bandura work is one of the most active spheres, which rapidly develops. First of all, from one side this process is connected with changes in constitution of an instrument, aimed to widen its performing and expressing possibilities and styling field of original bandura opus. And from the other side, we are observing distinctive overstepping from the national delineated range of music discourse, which was attributable to revitalization of competition, festival and concert activity of bandura performers and active involvement of their area to the sphere of modern experimental creativity.

This process of self-organization in the course of which there is a birth, representation and improvement of a difficult dynamic system of bandura creativity, shaped the area of bandura art — event, which describes the bandura existence in modern stage of life and confirms the area of artistic possibilities and improvement of its construction, transformation of ancient submissions of the role of this instrument in sociocultural environment.

This thesis is dedicated to the research of modern bandura art based on instrumental and vocal-instrumental music for bandura dated XX–XXI centuries in the context of expressing contemporary performance methods and techniques. A rapid development of bandura creativity in the second part of XX–XXI centuries is related not only to improvements of traditional performance, but also with expansion of expressing bandura possibilities, due to appearance of new performance methods and techniques. In chamber artworks of modern authors, the

performer often plays not only on its own instrument, but on one or even several more other instruments, sings, uses whistles, recites some parts of the text. This functions expansion of musical performer in modern chamber instrumental culture contributes to creation new direction or new flow — instrumental theatre. Here the performer is represented as a musician, as well as an actor. Moreover, behind a plan of performer authors, the implementation should often happen in a specifically chosen and prepared costumes in advance, which is written in a score, and sometimes during the play, there must be used some choreographic moves.

Modified traditional and new means of expression, is a trending topic of modern bandura art. Nowadays, in the toolbox of bandura performer there is a vague set of technical methods, which give opportunity to solve multicomponent tasks to decode the author's idea of certain plays. The repertoire of academic bandura performer is difficult to imagine without including in its modern musical works, which widely use sound tone expressing palette of an instrument and which allows to demonstrate precedents of new bandura performing. The last one significantly deepens the process of bandura professionalization, which, in general, is typical indiscriminately for all the instruments of folk nature. Its gradualism and connection with composers and instrumentalists' co-creativity are visibly changing with esthetic composers' views on indicative bandura potential. There is a redefinition of traditional means of expression, thanks to prolonged cooperation of composers and performers. We become the witnesses of new performing methods, which are destined to reproduce the experimental timbral and sound possibilities.

A wide musical range of instrumental and vocal-instrumental music for bandura of M. Denisenko, I. Taranenko, G. Matviiva, was taken firstly into analytic analysis, gives opportunity to estimate in practical terms the depth of concepts which were implemented by modern Ukrainian composers. It is reasonable to add, that Marina Denisenko is using bandura in a slightly different way, than if to look at Ivan Taranenko, who includes bandura as a colorful instrument with bright folk sounding, combining with folk singing, jazz style,

mixed with methods of academic music, as to say, it makes it as an element of variety called “fusion”.

On the other hand, M. Denisenko represents bandura as an instrument equal to piano, even though calling it fully academic is incorrect through the used means of expression. M. Denisenko follows the European tradition of “new music”, not adhering but maybe, on purpose avoiding the classic musical syntax. Meanwhile her bandura sounds in a “stricter” context of “serious” genre. Despite that, it is possible to note some certain allusions with folk origins on the level of not big motives and general colors of sounds, connected to traditions of celebrating Ukrainian summer and winter holidays. In a creative work of G. Matviiv we can notice quite often application of specific methods of bandura performing, which are constantly changing from one work to another. The fulfilment of his compositions with scenical elements, images of visualization, the concepts of verbal implements, provocation, communication and other factors, allows us to imagine the creative work of G. Matviiv as innovatively experimental, synthetic art, the groundwork of which is free operation of compositional technics and elements of creative practices.

Practical value of this thesis is to enlighten the nexus between theoretical conclusions of study and practical bandura performing, which may help the concert performers and professors who are promoting modern Ukrainian instrumental music.

The value of this thesis describes the materials and practical results of the study, which can be used in educational courses of world and Ukrainian music culture, modern music, musical culturology, the analysis of music creation, the history of bandura performing, etc., in educational institutions with different accreditation level.

The concept of specificity of creative bandura performing can be involved into performing and pedagogic practice for students in departments and faculties of folk instruments of higher art education institutions and culture in Ukraine.

To sum up what was said previously, we notice, that rich bandura resources give us opportunity to reproduce the majority of specific sound colors without complete transformation of an instrument itself. In its implementation, there is an important role of performers, who in a close cooperation with composers contribute to use innovative sound colors methods. As a conclusion, the development of bandura on expressing contemporary performance methods and techniques during XX century has happened from one side due to improving of an instrument in general and some of its parts separately, and from the other side – thanks to the cultural performance directly related to artistically esthetic requirements of modern times.

Key words: instrumental music, vocal and instrumental creativity, bandura, tradition, innovation.

**MAIN SCIENTIFIC RESULTS OF THE DIRECTORAL STUDY ARE
LOOKED IN THE FOLLOWING WORKS OF THE AUTHOR:**

Articles in scientific professional editions of Ukraine

1. Reznik I. S. Performing activities of bandura players of the world diaspora. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine. Vip. 103: Musical performance: history, theory, practice. 2012. S. 74–81.
2. Druzhha (Reznik) I. S. Bandura works of emigrant composers. Ukrainian music: science. magazine / Lviv National University music. acad. them. MV Lysenko. 2016. № 2 (20). Pp. 39–44.
3. Druzhha I. S. Bandura art in Ukrainian-Italian cultural interaction ". Art History of Ukraine: Annual Science. magazine. / Nat. acad. of Arts of Ukraine, Institute of Contemporary Art. Kyiv, 2018. Issue. 18. S. 65–70.
4. Reznik (Druzhha) I. S. To the problems of technological thinking of a bandura player in the context of modern music pedagogy. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine. Vip. 96 (110): Musical performance and pedagogy: history, theory, interpretive aspects of composition. 2011. S. 171–182.

Works in scientific foreign publications

5. Druzhha I. S. Own "and" foreign "expressive characteristics in modern bandura art. We have our own Slavic literature and culture. Najnowsza Słowiańska Literature and Culture Popular / dir. prof. Dejan Ajdacic, Ph.D. Bogdan Trocha. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Filologii Polskiej, 2020. S. 10–17.

Works certifying the approbation of the dissertation materials

6. Druzhha (Reznik) I. S. Methodical developments of bandura players Zinovy Shtokalko and Vasily Emts. Tauride studios. Series: Art History / Crimean University of Culture, Art and Tourism. Simferopol, 2014. № 5. S. 109–114.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1 НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ У ХУДОЖНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — XXI століть	20
1.1. Бандуристика як сфера бандурної творчості	20
1.2. Бандуристика у діалозі «виконавець — композитор»	34
1.3. Етапність становлення бандуристики. Соціокультурний та виконавський контексти.	49
Висновки до першого розділу	55
РОЗДІЛ 2 БАНДУРИСТИКА В МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ, КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ	57
2.1. Академічна бандуристика: між традицією та новаторством	57
2.1.1. Композитори-традиціоналісти і професіоналізація бандури	61
2.1.2. Інноваційні стратегії у полі бандуристики	75
2.2. Темброво-сонорні характеристики сучасної інструментальної творчості на бандурі	94
2.3. Виконавсько-виражальне поле сучасної бандурної творчості	105
Висновки до другого розділу	126
РОЗДІЛ 3 ПАНОРАМА НОВОЇ МУЗИКИ ДЛЯ БАНДУРИ КІНЦЯ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ: ВІД КОМПОЗИТОРСЬКОГО ЗАДУМУ ДО ВИКОНАВСЬКОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ	128
3.1. Особливості інтерпретації бандурної творчості. Сучасний контент ..	128
3.1.1 Інтерпретація і виконавське мистецтво	130
3.1.2 Особливості структурної цілісності інструментального задуму ...	135
3.2. Темброво-сонорні практики бандурної творчості М. Денисенко й І. Тараненка	138
Марина Денисенко. «Серпень-серп»	138
Марина Денисенко. «Зима та Весна»	142

Іван Тараненко. Твори для тріо бандуристок.....	144
Іван Тараненко. Ф'южн-обробка весільних пісень.....	147
Іван Тараненко. «Веснянка на Великдень»	151
Іван Тараненко. Шість акварелей на вірші Софії Майданської	152
Іван Тараненко. «І запало сім'я в тіло душею...».....	157
3.3. Бандурні новації: множинність пошуків Георгія Матвіїва	166
Висновки до третього розділу	170
ВИСНОВКИ.....	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	175
ДОДАТКИ.....	196

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Серед різновидів сучасного музичного контенту бандурна творчість є однією з найактивніших сфер, що постійно розвивається. Цей процес пов'язаний передовсім зі змінами у конструкції інструмента, спрямованими на розширення його виконавсько-виражальних можливостей та збагачення стилістичного поля оригінальних бандурних опусів. З іншого боку, спостерігаємо своєрідний вихід бандури за межі національно окресленого ареалу музичного дискурсу, зумовлений активізацією конкурсно-фестивальної і концертної діяльності бандуристів та активним включенням їх виражального арсеналу до сфери сучасної експериментальної творчості.

У ході цього процесу інструментальної самоорганізації народжуються, відтворюються та вдосконалюються системні уявлення і принципи бандурної творчості, окреслюється поле *бандуристики* — явища, котре визначає існування бандури на сучасному етапі розвитку і утворює поле його виражальних можливостей, удосконалення конструкції інструмента, трансформацію усталених уявлень про ролі бандури в соціокультурному середовищі. Варто додати, що її виражальна палітра приваблює сучасного композитора як здатністю до експериментальних пошуків, так і спробами втілити широку гаму художньо-філософських контекстів авторського задуму. Цей взаємозумовлений процес впливає на розвиток інструментальної виражальності бандури, пошук нових прийомів гри, формування стилістичного розмаїття виконавської творчості. Базований на композиторському експерименті, він спонукає до відтворення опуклої картини функціонування бандуристики, що ґрунтується на процесуальності розвитку сучасного бандурного мистецтва, аналітиці її музичного та соціокультурного феноменів, а також музично-комунікативних особливостях бандури на сучасному етапі.

Запропоноване у роботі розуміння заявленої проблематики зумовлене трьома основними її компонентами, а саме:

– розширенням темброво-звукової палітри композиторських пошуків у камерно-інструментальній сфері з інтенцією до виконавсько-виражальної спрямованості бандури у творах кінця 1990-х — 2000-х;

– необхідністю аналізу нових прийомів гри і способів звуковидобування на бандурі;

– виконавсько-комунікативними можливостями сучасних українських інструментальних творів на зламі ХХ–ХХІ століть для (або за участю) бандури із застосуванням модифікованих засобів і прийомів гри на цьому інструменті та їх просуванням до слухацької аудиторії не лише в Україні, а й за її межами.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії української музики і музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського відповідно до перспективно-тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського (2015–2020) № 3 «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти» (протокол № 1 від 28.08.2012). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 9 від 24.02.2016), уточнено (протокол № 12 від 24.05.2019).

Мета дослідження — виявити специфіку і роль бандурної творчості у діалозі між композиторською творчістю та виконавською практикою у сфері інструментальної творчості кінця ХХ — початку ХХІ століть.

Відповідно до мети сформульовано такі **завдання дослідження**:

– дати загальну характеристику явищу бандуристики як феномену сучасної творчості, що функціонує у взаємодії композиторської креативності і виконавської майстерності;

– окреслити історичні передумови бандуристики — наративу уявлень про становлення й модифікацію бандури як інструмента академічної виконавської культури — та її місце у новочасній музичній практиці;

– простежити конструктивні видозміни та виражальні можливості бандури на сучасному етапі;

– охарактеризувати сучасні засоби та прийоми гри на прикладі новітніх композиторських практик у лоні бандурної творчості;

– запропонувати науково обґрунтовану оцінку традиційних модифікованих та інноваційних виконавських можливостей і прийомів гри на сучасному етапі;

– проаналізувати сукупність інструментальних творів для бандури І. Тараненка, М. Денисенко, Г. Матвіїва з метою виокремлення їх художньо-образних характеристик та інтерпретаційно-виконавських можливостей.

Об’єкт дослідження — сучасна бандуристика у жанрово-стильових та соціокультурних аспектах кінця ХХ — початку ХХІ століть.

Предмет дослідження — бандура в українській інструментальній музиці у діалогах композиторської творчості й виконавської практики.

Матеріалом дослідження є твори для бандури, написані на різних етапах процесу академізації цього інструмента. Головну увагу звернено на пласт сучасних творів українських композиторів другої половини ХХ –ХХІ століть, зокрема, В. Зубицького, М. Денисенко, І. Тараненка, Г. Матвіїва та ін.

Методологія дослідження ґрунтується на принципі історизму, який дозволяє розглянути розвиток явища бандуристики на певному конкретно-історичному етапі. Розкриття теми дисертаційного дослідження вимагає залучення комплексного підходу і використання знань з історії і теорії музики, музичної психології, фортепіанного виконавства, фортепіанної педагогіки, естетики та ін.

Зокрема, для опрацювання теми були використані такі загальнонаукові і спеціальні методи:

– *порівняльно-історичний*, що уможливив розгляд еволюції ідей і теорій з урахуванням конкретно-історичних умов їх зародження й розвитку, застосований із дотриманням хронологічної послідовності в описі досліджуваних явищ, окресленням етапів розвитку бандуристики упродовж XX століття, зокрема конструктивних новацій інструмента й оригінального репертуару;

– *індуктивний і типологічний методи*, що дозволили класифікувати та узагальнити сучасні модифіковані й нетрадиційні прийоми і способи гри на бандурі, зумовлені темброво-сонорними пошуками композиторів;

– *аналітичний метод*, використаний у теоретичному та виконавському аналізах сучасних камерно-інструментальних творів за участю бандури;

– звернення до інструментальних бандурних полотен зумовило використання *методу цілісного аналізу*, який передбачає розуміння комунікативної природи музикування, дає змогу оцінити композиторський і виконавський компоненти з позиції діалектики типового та індивідуального, на перетині яких виявляється специфіка функціонування бандури в національному і європейському просторах культури кінця XX – XXI століть.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в роботі уперше :

– введено поняття бандуристики як сукупності еволюційно-стильових та культурницьких видозмін у лоні бандурної творчості XX – XXI століть;

– сучасну бандуристику розглянуто як цілісну амбівалентну систему нерозривної єдності композиторської творчості і виконавської практики, де концепт втілення композиторської ідеї впливає на розширення палітри виконавсько-виражальних можливостей інструмента, а співпраця з концертуючими бандуристами сприяє створенню новаційних жанрових прецедентів у композиторських пошуках на підставі розширення виражального поля бандури;

– проаналізовано елементи технічного забезпечення виконавського ареалу сучасного бандуриста, модифіковані і новаційні виконавсько-виражальні прийоми та підходи бандурної гри;

– розглянуто шляхи формування сучасного інструментального репертуару для бандури на основі творів кінця ХХ – ХХІ століть із метою визначення художньо-образних та виконавсько-виражальних узагальнень;

– до наукового обігу введено пласт сучасної української інструментальної бандурної творчості кінця ХХ – ХХІ століть, зокрема твори М. Денисенко, І. Тараненка, Г. Матвіїва.

Зазнали подальшої розробки питання:

– становлення й розвитку бандуристики;

– конструктивних та виконавсько-виражальних можливостей бандури в контексті сучасної композиторської творчості;

– бандурної творчості М. Денисенко, І. Тараненка, Г. Матвіїва.

Теоретичною базою дослідження стали праці з таких проблем:

– функціонування бандурної культури в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть (В. Дутчак, І. Лісняк, Л. Мандзюк, В. Мішалова, Н. Морозевич, А. Омельченко, І. Панасюк, Т. Яницький та ін.);

– еволюція бандури та її роль у становленні національної музичної історії та виконавстві (А. Гуменюк, І. Дмитрук, В. Ємець, Б. Жеплинський, І. Зіньків, В. Кирдан, М. Лисенко, І. Мацієвський, А. Омельченко, Г. Хоткевич, К. Черемський, Л. Черкаський та ін.);

– зв'язок теорії з виконавською майстерністю гри на бандурі (Н. Брояко, М. Давидов, В. Дутчак, Н. Морозевич, О. Ніколенко, О. Олексієнко, Л. Павленко, Н. Чернецька та ін.);

– становлення бандури, її виражально-виконавського контенту (О. Бобочко, І. Дмитрук, І. Зіньків, О. Ніколенко, І. Панасюк, Т. Слюсаренко, Т. Яницький).

Практичне значення роботи полягає у висвітленні нерозривного зв'язку теоретичних висновків дослідження з практикою гри на бандурі, що допоможе концертним виконавцям та педагогам, які пропагують сучасну українську інструментальну музику.

Цінність роботи визначають матеріали та практичні результати дослідження, які можна використовувати у навчальних курсах історії світової та української музичної культури, сучасної музики, музичної культурології, аналізі музичних творів, історії виконавства на бандурі тощо в навчальних закладах різних рівнів акредитації.

Напрацювання щодо специфіки виконавської творчості бандуристів можуть бути залучені до виконавської та педагогічної практики студентів кафедр та факультетів народних інструментів вищих навчальних закладів мистецтв та культури України.

Апробація та впровадження результатів дослідження відбувалися на засіданнях кафедри історії української музики і музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Основні положення було оприлюднено в наукових доповідях на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: II Всеукраїнській науково-практичній конференції до 100-річчя Київської консерваторії «Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013); Всеукраїнській науково-практичній конференції до 80-річчя заснування кафедри народних інструментів Київської консерваторії «Академічне народно-інструментальне мистецтво: традиції і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019); «Мистецтво в епоху цифрових технологій» (Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2019); «Культура. Мистецтво. Освіта. Актуальний полілог» (Київ, НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2020); «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» (Київ, НАМ України, 2020).

Публікації. За темою дослідження опубліковано шість статей, з яких: чотири — у фахових виданнях, затверджених МОН України, одна — у міжнародному закордонному періодичному виданні, одна — у фаховому періодичному виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, що містять підрозділи, та висновку. У списку використаних джерел — 201 позиція. Загальний обсяг роботи — 215 сторінок, з них 161 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1

НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ У ХУДОЖНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ХХІ СТОЛІТЬ

1.1. Бандуристика як сфера бандурної творчості

Основним положенням пропонованого дослідження є розуміння бандуристики як відкритої концентричної системи значень у сфері бандурної творчості, що актуалізується через комунікативний діалог «композитор-виконавець» і має жанрово-видові характеристики, притаманні усім іншим сучасним академічним інструментам. Зокрема, виділяють сольо-інструментальну, вокально-інструментальну та ансамблеву функції бандуристики. Такому розумінню сприяло оновлення конструкції інструмента упродовж ХХ століття, яке значно розширило його виражальні можливості.

Зупинімося на історичних джерелах, які дають можливість простежити процес формування уявлень про бандуристику через органологічні поля інструментальної бандури та трансформацію уявлень про її виконавсько-виражальні можливості. У перших писемних згадках бандура здебільшого ототожнювалася з кобзою, яка за багатьма науковими джерелами є її попередницею. Проте збереглися відомості, що це були два дещо різні інструменти, що засвідчили праці багатьох дослідників і значна кількість давніх писемних джерел. У першій половині ХVIII ст. Я. фон Штелін (1735) згадував про шийковий інструмент з трьома струнами, який належав українському придворному сліпому бандуристові, котрий називав його бандурою. Із джерел дізнаємося, що інструмент мав розміри, наближені до російської балалайки: «півтори п'ядей завдовжки і одну завширшки і з шийкою, принаймні в чотири рази довшою за довжину корпусу» [196, С. 114].

Типову відмінність між двострунною російською балалайкою та українським інструментом дослідник вбачав у кількості струн та їхніх строях: «Сліпий бандурист з України, котрого я знав при дворі, мав на

своєму інструменті на одну струну більше, по-іншому налаштовувавав його стрій, грав на ньому надзвичайно майстерно» [196, С. 115]. Я. Штелін зазначав, що «бандура відома і в Німеччині, за своєю конструкцією та звуком досить подібна до лютні, лише шийка її трохи коротша і струн на ній натягнуто менше» [196, С. 116]. Спираючись на ці відомості, можемо зробити вже побіжні висновки, що російський дослідник ототожнював два різні типи лютень — з довгою і короткою шийками, називаючи обох *бандурами*.

О. Фамінцин був першим з-поміж органологів, хто зібрав і узагальнив найширший фактологічний матеріал про бандуру. Вчений дослідив, що у європейській органології пандора, бандора / *pandorra, bandoer*, вперше згадана у праці «*Syntagma musicum*» Міхаеля Преторіуса (1618), була винайдена в Англії. За зовнішнім виглядом інструмент був подібний до лютні, його струни були прості чи подвійно скручені (з двох, чотирьох і більше сталевих або мідних дротів) і об'єднувалися у п'ять, шість, інколи сім хорів. І. Зіньків пише, що «бандора Джона Розе мала п'ять відкритих струн і відрізнялася від строю семиструнної бандори, описаної Морлі а — е — с — G — D — C <...> стрій семиструнної бандори, описаний Р. Флуддом (*Historia utriusque cosmii*. 1617), мав ідентичний стрій» [86, С. 25].

І. Зіньків додає, що «схожа назва інструмента *bandurria* зустрічається в іспано-франко-італійському словнику (1617) <...> бандурія — пандора. музичний інструмент» <...> В італійсько-іспанському словнику Франчозіні (*Vocabulano italiano spagnuolo*, 1645) <...>: бандурія — пандора, струнний інструмент у формі цитари. У словнику Рейдера (1649) під гаслом “*pandura*” вчений відшукав вказівку на особливості звучання нього інструмента: бандора, подібно до лютні, має екзотичний звук» [86, С. 19]. Із джерел дізнаємося, що в час правління англійської королеви Єлизавети I на бандорі грали представники вищих верств англійського суспільства і сама королева. В одному з англійських джерел того часу зазначається, що пандора відмінна від азійської пандури і танбури» [86, С. 20].

Відомо, що середньовічна іспанська бандурія була невеликим лютнеподібним струнно-щипковим інструментом, яку О. Фамінцин називав дискантовим різновидом цитари [181, С. 424], адже вона мала грушоподібний корпус, коротку шийку з ладками і двома рівнобіжними плоскими деками. До того ж струни були згруповані парами у хори по шість та сім струн, а кілкова коробка з шийкою утворювали майже пряму лінію. Із джерел дізнаємося, що інструмент із назвою «pandora» зустрічаємо у деяких польських письменників XVI ст. з яким вони познайомилися начебто через італійських музикантів, котрі працювали у складі інструментальних придворних капел польських королів ще від початку XVI ст. за часів правління королів Сигізмунда I, Сигізмунда II та Сигізмунда III. Російський дослідник вважає, що, хоч сучасна йому українська бандура істотно відрізняється від англійської бандори, вона є запозиченим інваріантом вже у пізніші часи найновішого західноєвропейського винаходу. Польське панування в Україні разом з хвилею європейського Просвітництва XVI ст. «принесло з собою <...> різноманітні західноєвропейські музичні інструменти, з яких пандора і торбан встигли закорінитися в українському народі, стати народним надбанням, народними музичними знаряддями під назвами «бандура» і «торбан». Вказуючи на спорідненість бандури з пандорою, О. Фамінцин наводить свідчення німецьких авторів — Ф. Берхгольца, Й. -Г. Георга, Я. фон Штеліна, Й. Беллермана, котрі трактували українські народні інструменти як похідні від західноєвропейської професійної традиції. На думку О. Фамінцина, «у Південній Русі (Україна) кобза поступилася місцем досконалішому лютнеподібному інструменту — бандурі, яку за старим звичаєм також почали називати кобзою» [86, С. 52].

За своєю будовою українська бандура кінця XIX ст. є чимось середнім між бандорою та лютнею, адже на вигляд це споріднені між собою інструменти за кількістю струн, строем, обсягом звукоряду. Вплив лютні на бандуру О. Фамінцин бачить у строї бандури та назві її струн. Зауважимо, що на українській бандурі ані кількість басових струн, ані стрій не збігалися зі

строєм бандори, позаяк великі розміри резонаторного корпусу останньої давали стрій октавою нижче. Проте унікальною особливістю української бандури були приструнки — короткі мелодичні струни, що кріпилися на верхній частині корпусу, застосування яких автор називає «винаходом малоросів». Їх кількість на інструментах другої половини XVIII–XIX століть коливалася від чотирьох до тринадцяти. Приструнки завжди зберігали незмінний стрій і ніколи не вкорочувалися, на противагу довгим басовим струнам. Вперше приструнки описує О. Рігельман у «Літописній оповіді про Малу Росію». На його думку, в Україні того часу грали не на кобзах, а на бандурах із приструнками. У 1860 році М. Закревський також згадував бандуру з двадцятьма і більше струнами, характеризуючи її як різновид гітари, тобто інструмент із плоским резонаторним корпусом і, очевидно, з приструнками, позаяк така значна кількість одинарних струн не могла б розміститися на грифі [86, С. 39]. У другій половині XIX ст. багатострунні бандури з приструнками мали плоский резонаторний корпус, принаймні набагато плоскіший, ніж тогочасні європейські лютні.

Іншим поштовхом до виникнення приструнків, за припущенням О. Фамінцина, міг стати образ російських гусел. Вчений зазначав, що «на українській бандурі ми справді бачимо поєднання воедино двох типів музичних інструментів: струни, розташовані на шийці бандури, через притискання пальцями лівої руки продукують як на звичайних танбуро- або лютнеподібних інструментах різні тони, а приструнки, що не притискаються пальцями, дають, подібно до струн гусел, постійні, незмінні тони» [181, С. 471]. Це припущення згодом розвинули російські та українські органіологи, зокрема А. Гуменюк, К. Вертков, Л. Черкаський, М. Хай.

Вперше опис «кобзи» або «бандури» М. Лисенко подає у своїй праці «Характеристика музичних особливостей дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» [86, С. 27]. Розглядаючи спосіб тримання інструмента і характер гри на ньому, М. Лисенко пише, що «грають на бандурі сидячи; при співі інструмент тримають з нахилом, як під час гри на гітарі; при виконанні

інструментальних п'єс танцювального типу — виключно вертикально. Лівою рукою виконавець охоплює гриф, притискаючи довгі струни, або ж захищує короткі. Права рука перебирає струни (як довгі, так і короткі) пальцями, при цьому на вказівний палець кобзар одягає плектр — широке металеве кільце, вище першого суглоба, виготовлене з вербової лози або ліщини (“кісточка”)» [86, С. 25]. Спостереження Лисенка викладені ним у «Характеристиці музичних особливостей дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая», заклали фундамент української органології, започаткували вивчення бандури як національного інструмента, створивши підвалини до подальшого дослідження.

Цікавою, на наш погляд, є органологічна концепція бандури за авторством Ф. Колесси, котрий першим спробував порівняти ідеї М. Лисенка та О. Фамінцина. Стосовно походження бандури галицький дослідник зазначав, що «на українському ґрунті бандура дещо змінила свою форму і збагатилася ще й струнами на деці (дейці), так званими “підструнками” [99, С. 60]. Їх появу, за твердженням О. Фамінцина, слід віднести до другої половини XVIII ст. Морфологію інструмента, а також техніку гри Ф. Колесса не актуалізує. Проте обидва ці аспекти докладно висвітлені у М. Лисенка [107] та О. Фамінцина [181].

Варто зазначити, що Ф. Колесса звернув особливу увагу на існування різних виконавських стилів в українській епічній традиції [99, С. 61]. Аналізуючи бандурне виконавство в його стильових та регіональних особливостях (полтавська, харківська, зінківська, чернігівська школи), вчений заклав підвалини для формування нового напрямку — етноорганології, яка вивчає особливості музичного мислення народного виконавця відповідно до етнічного середовища, що виявляється, зокрема, в особливостях будови народного інструментарію та його строю. [86, С. 30] Його ідеї отримали розвиток в органологічних працях видатних українських та російських інструментознавців, зокрема К. Квітки, К. Верткова, А. Гуменюка. І. Мацієвського, Б. Яремка та багатьох інших.

Потрібно згадати й Г. Хоткевича, котрий висунув ідею автохтонності походження бандури. [86, С. 31] Вчений назвав роком першої згадки про бандуру в літописах 1580 рік, де інструмент фігурує у зв'язку з Войташком, українським бандуристом, котрий працював при польському дворі Х. Зборовського. Близькими за назвою до української бандури Г. Хоткевич називає «арабський *тумбур*, середньоазійський *тамбур*, киргизький *доммер*, ногайську *домру*, монгольський *домбур*, половецький *томбур*, які мають, на його думку, спільне походження» [курсив наш. — *І. Д.*] [184, С. 104–105]. Він додає, що «у санскриті є навіть слово “бандура”, що означає “приємний, гарний”» [184, С. 110].

У дослідженні про походження інструмента Л. Черкаського названі дві стадії еволюції бандури — «від її появи в Україні до другої половини XVIII ст. та з другої половини XVIII ст. — до сьогодення. Перша стадія — це інструмент без приструнків, з лютневим способом звуковидобування (так звана первинна бандура); упродовж другої стадії утверджується автохтонна українська бандура як інструмент, у якому органічно поєдналися риси лютнеподібного і гусельного інструментів» [194, С. 128]. Інший дослідник — Г. Ткаченко першим з бандуристів-практиків висловив припущення щодо цитрового походження лютне подібної бандури та вказав на відмінність від Вересаєвої кобзи з приструнками. Його ідеї згодом розвинули В. Кушпет, М. Будник, К. Черемський. Останній зауважив, що шоломоподібні та крилоподібні гуслі *подібні* до «корінних, автохтонних епічних музичних інструментів праслов'ян – кобзи і бандури» [курсив наш. — *І. Д.*] [193, С. 37–38].

Найдавніші згадки про бандуристику як поле бандурної творчості, вужче — музичні цехи знаходимо в історичних відомостях щодо придворної служби при багатих маєтках Східної Європи XVI–XVII століть. Щоправда, там ішлося скоріше про імпровізації на схожих за конструкцією інструментах. Адже тривалий час бандура асоціювалася з народно-ужитковим кобзарством. На думку дослідниці Т. Слюсаренко, історично

бандуристика характеризувалося «належністю до складового елемента субкультури («козацької» — XVI – XVIII століть, «шляхетської» — початку XIX століття, «народницької» — другої половини XIX століття, «романтичної» — початку й середини XX століття) <...> з початком XX століття — ототожненням з кобзарями тощо); здатністю переростати в окремі, відмінні від традиційно-співоцьких, напрямки професійного виконавства» [169, С. 13–14.].

Проте авторка лишається на засадах розуміння цього поняття, яке харківський дослідник і бандурист К. Черемський трактує як «унікальний феномен української культури, що не лише виражав духовні, світоглядні орієнтири суспільства, а й насамперед впливав на формування «картини світу» українців у різні історичні епохи. Тому й сьогодні новітні напрями бандурництва слід сприймати не лише як елемент субкультури, а й як важливий фактор формування духовної культури сучасної людини» [155, С. 167–175]. Проте сучасний контекст явища бандурництва ці обидва дослідники не розглядають.

Зазначимо, що термін «кобзарство» передбачає виконання на кобзах, бандурах, торбанах і, як правило, спів під їх супровід. Похідним від такого розуміння є «традиційне кобзарство» як спроба автентичного виконання старих пластів бандурної творчості. Коли ж конотуємо про академічне бандурне мистецтво, то передусім варто застосовувати термін «бандуристика», зосереджений на академічному бандурному полі.

На початку XX століття кобзарська форма бандурного мистецтва розвивалася переважно серед незрячих співців; навпаки, світське бандурне музикування (бандурництво) збагачувалося й розвивалося лише завдяки фанатично відданим цій справі зрячим митцям. Вже на той час існували школи світського бандурництва, що у виконавському та репертуарному контекстах кардинально відрізнялися від кобзарської традиції та існували паралельно, проте окремо від кобзарів.

На думку історика О. Михайличенка, бандурна творчість XIX століття включала також «один з різновидів світського музикування, дещо еволюційно змінена форма якого збереглася й донині. На відміну від кобзарства, тогочасне бандурництво, залишаючись лише мистецтвом співогри, не зобов'язувало до сприйняття філософсько-світоглядного комплексу, притаманного кобзарсько-лірницькому станові, а існувало в аматорській чи професійній формі паралельно, але завжди окремо» [130]. Поряд з цим уже наприкінці XIX — на початку XX ст. бандуристика отримує нове семантичне навантаження: під ним розуміють властивості гри на кобзі (бандурі), а також набуття навичок щодо виробництва музичних струнно-щипкових інструментів бандурного прототипу. Основу для розширення таких уявлень склав процес вдосконалення виконавсько-виражальних можливостей на інструментах цього типу, перейнятих від прогресивної на той час манери харківських кобзарів. Закономірно, що Г. Хоткевич як яскравий представник харківського напрямку стає основоположником академічного виконавства на бандурі. І лише упродовж XX століття бандуристика як контент процесів, спрямованих на розвиток академічної творчості, отримує значний розвиток.

Після десятилітнього періоду стагнації, наприкінці XIX ст. бандурне мистецтво знову відроджується на хвилі течій українського народництва і просвітництва. На цей час бандура вважалася інструментом незрячих музикантів, а поява інструмента у зрячих індивідів викликала неоднозначну реакцію з боку слухачів. Тому ентузіасти відродження бандурницького виконавства, одним з перших серед яких був Г. Хоткевич, підготували низку концертів у Харкові, чим зрушили громадську свідомість і заслужили позитивні відгуки шанувальників бандурного виконавства. Особливо успішним був виступ незрячих бандуристів під час XII Археологічного з'їзду (1902 р.), який забезпечив зростання громадськості, рейтингу бандурного виконавства [13].

Новий виток становлення інструмента був пов'язаний з розвитком професійно-академічної освіти. У Харкові було засновано клас бандури, що проіснував вісім років. Власною багатогранною діяльністю виконавця-віртуоза, педагога, науковця, методиста, удосконалювача бандури Г. Хоткевич трансформував саме явище бандуристики як академічне виконавство та навчання. Бандуристи-академісти від самого початку й донині у своїй виконавській практиці спираються на кобзарські способи звукоутворення та звукопоєднання Г. Хоткевича, комбінуючи їх з новими виконавськими прийомами, пов'язаними з природою сучасної композиторської творчості. Саме тут активно плекається ідея спрямування інструментального бандурного виконавства у різні жанрово-стильові площини через звернення до творів академічної культури зі спробою відтворення їх на бандурі.

Як уже зазначалося, натхненник бандурного мистецтва Г. Хоткевич уперше поєднав кобзарство і бандурництво — фольклорний та академічний напрями, по суті, започаткувавши новий вид бандурництва — ансамблевий (дуети, тріо, секстети, акапела), який вимагав уніфікації інструмента, а також концертної форми бандурного виконавства.

Попри синонімічність назв кобзи і бандури, подібність і спорідненість цих інструментів, через що нерідко вони обидва опинялися в руках одного музиканта, наголосімо на такому: здавна і самі інструменти, і соціокультурні форми їх побутування завдяки генезі, структурно-виконавським ознакам (будова, кількість струн, стрій, основні способи звукоутворення), еволюційним процесам, суспільно-культурним функціям були природно розмежовані і функціонували у двох паралельних самостійних площинах: кобзарі — переважно в сільському середовищі, бандуристи — міщани, а серед них — «придворні». На цих диспозиціях виникає явище бандурництва. Як зазначає І. Панасюк, «бандурництво — це протилежний, прогресивніший вид народного музичного мистецтва, музикування зрячих бандуристів, які часто належали до спілок (музичних цехів, що знаходилися у містах) або

служили при дворах королів чи вельмож» [155, С. 174]. Далі він наголошує, що «бандурництво — один з різновидів народного світського музикування, дещо еволюційно змінена форма якого збереглася досьогодні <...> Існувало (в аматорській чи професійній формі) паралельно, але завжди окремо» [155, С. 167].

Кобзарство як різновид бандурної творчості у квазіавтентичному вигляді відроджується в Харкові у 1960–1970 рр. Виникає «Кобзарський цех» за зразком давніх професійних об'єднань співців, метою якого було глибинне пізнання давніх традицій кобзарів. Представники цеху відмежовувались від академічного бандурництва: справжній кобзар повинен був сам зробити інструмент, кобзарювати між людей і намагатися досягнути спадок співацької культури. Бандуристами вважають професійних музикантів чи аматорів, що акомпанують собі на бандурі, виконуючи різноманітну (народну і створену композиторами) музику [133].

У процесі формування бандуристики важливу роль відіграв культурний стереотип кобзаря як носія світогляду, морально-етичних та естетичних канонів народних ідеалів. Бандурне мистецтво у романтичних (ідеологічних) барвах і нині вважає себе безпосереднім продовжувачем автентичного кобзарства. Образ молодого романтичного інтелігента, безумовно, формував ставлення слухацького загалу до сценічного кобзарства. Таким наближенням до ідеалу втіленням образу виконавця-бандуриста був, безумовно, Г. Хоткевич.

Уперше поєднавши кобзарство і бандурництво, фольклорний та академічний напрями, він відновив, а по суті, започаткував новий вид виконавства — ансамблевий (дуети, тріо, секстети як прототип капели бандуристів), що вимагав уніфікації інструмента, а також концертної форми бандурного виконавства. 1926 року у Харкові митець вперше на рівні вузівської професійно-академічної освіти заснував клас бандури, який функціонував вісім років і з якого вийшли принаймні 15 знаних сьогодні його учнів. Власною багатогранною діяльністю виконавця-віртуоза, педагога,

науковця, методиста, удосконалювача бандури Г. Хоткевич продемонстрував період відродження бандурного виконавства. Особливу увагу він приділив розширенню виражальних можливостей інструмента, його тембральному збагаченню. До того ж, робота велася й у напрямку хроматизації інструмента.

Першою яскравою репрезентацією бандурного академічного напрямку стали концерти українських музикантів у Москві 1957 року на Всесоюзному конкурсі виконавців на народних інструментах. До репертуару лауреата I премії цього конкурсу Сергія Баштана, окрім обробок українських народних пісень, увійшли перекладені ним для бандури Прелюдія *C-dur* Й. С. Баха, Варіації на тему В. А. Моцарта М. Глінки. Завдяки процесам, започаткованим Г. Хоткевичем, В. Кабачком, А. Омельченком, А. Бобирем та продовженим С. Баштаном, В. Герасименком, П. Чухраєм, В. Єсипком, Л. Посікірою, К. Новицьким, у виконавську практику бандуристів увійшли перекладення творів поліфонії та великої форми.

Загалом другу половину ХХ століття можна охарактеризувати як період наукового узагальнення розвитку бандурного мистецтва, де «музично-освітня практика у галузі “неакадемічних” інструментів є унікальним явищем» [88, С. 53]. Унікальність була обумовлена соціально-естетичними, художніми факторами, тобто їхньою популярністю серед широкого кола слухачів, намаганням виконавців «пізнати сутність бандурництва, опанувати його закони і правила, знайти свій імідж, манеру гри чи співу безпосередньо у процесі виконавської діяльності» [190, С. 18].

Свіже тлумачення явища бандуристики знаходимо у працях М. Давидова. Так, дослідник загалом характеризує виконавський процес, спрямований на вдосконалення гри на народних інструментах як професійно-академічний. Аби здобути цей статус, «народним інструментам необхідно було подолати шлях від аматорства через самодіяльність до сучасного камерно-академічного виконавства» [46, С. 95].

Сучасне бандурництво відкрите до інновацій — запозичень, композиторських експериментів, у площині яких відбувається творче взаємопроникнення української та світової музичної культур.

Нині під поняттям «бандуристика» розуміємо розмаїття сучасного виконавського мистецтва на цьому інструменті, а також соціокультурні контексти, пов'язані з виходом інструментальної бандури за межі виключно традиційної академічної культури у площину новаційної творчості та популярної музики. У містах же при багатих маєтках Східної Європи це мистецтво пов'язувалося не з бандурою, а передовсім зі співогрою, інструментальним соло і танцювальною імпровізацією. У цьому контексті бандуристика була одним із різновидів світського музикування на традиційних акомпануючих інструментах (гусла, кобза, бандура, торбан тощо)» [190, С. 18].

Академізація бандури упродовж другої половини ХХ століття спричинилася до цілком нової звуко-виконавської ситуації щодо цього інструмента. Сучасні дослідники розуміють під нею усе багатство сучасного виконавського мистецтва на бандурі. Нині поняття бандуристики як мистецтва бандурного виконавства включає два значеннєві комплекси. Передусім, це кобзарство, що базується на плеканні та збереженні традиційного репертуару й акомпануючої функції інструмента,— так звана репродуктивна функція. У такому контексті сучасні митці намагаються зберегти моделі автентичного інструментарію та виконавства.

На початках народження академічного виконавства на бандурі академісти у своїй виконавській практиці орієнтувалися на кобзарські способи звукоутворення та звукопоеднання, комбінуючи їх з новими виконавськими прийомами. У їхньому репертуарі вагоме місце посідали твори на народнопісенному матеріалі, що відповідно зумовлювало їхній структурно-драматургічний, інтонаційно-ритмічний, ладогармонічний, фактурно-динамічний і тембральний розвиток. Нині ж ця тенденція простежується у виконавців вокально-інструментального жанру, які у

значній своїй частині здатні до інтерпретації творів кобзарського репертуару, у тому числі дум, їх найяскравіших жанрових прототипів.

За відносно короткий час (друга половина ХХ ст.) бандуристика здійснила стрімкий злет до висот академічного професіоналізму. Якщо народний, автентичний інструмент був і залишається виразником давньої традиції та національним символом України, то академічна бандура виконала високу місію одного з провідників українського музичного мистецтва до світового визнання і стала тим універсальним інструментом, який, сфокусувавши у собі попередній різновекторний і непростий шлях тривалого розвою, перестав бути суто українським (завдяки музичній мові, зрозумілій усім незалежно від національності).

Еволюція бандури як принципово нового, професійно-академічного, сольо-віртуозного інструмента органічно поєднала паралельні та взаємозумовлювальні процеси: вдосконалення конструкції інструмента, систематизацію професійної музичної освіти, створення оригінального репертуару (в т. ч. сольо-інструментального, якого раніше майже не було), розширення географії бандурного мистецтва в Україні, появу нової генерації концертних виконавців, вихід українських бандуристів на світові мистецькі терени.

Нове розуміння явища бандуристики знаходимо у розвідках І. Панасюка, який розмежовує на сучасному етапі поняття кобзарства та бандурництва. Його ідеї суголосні з нашим баченням задекларованої проблематики. Дослідник зазначає, що це два паралельні напрями бандурної музичної культури. При цьому він додає: «Попри синонімічність назв кобзи і бандури, подібність і спорідненість цих інструментів, через що нерідко обидва опинялися в руках одного музиканта, наголосимо на такому: здавна і самі інструменти, і соціокультурні форми їх побутування завдяки генезі, структурно-виконавським ознакам (будова, кількість струн, стрій, основні способи звукоутворення), еволюційним процесам, суспільно-культурним функціям були природно розмежовані і функціонували у двох паралельних,

самостійних площинах: кобзарі — переважно в сільському середовищі, а бандуристи — міщани» [155, С. 168].

Автор цих рядків дотримується схожої думки, що бандурництво — це протилежний, прогресивний, на відміну від народного музичного мистецтва, тип музикування, представники якого часто належали до спілок (міських музичних цехів), служили при дворах вельмож. І на зорі академізму він був одним з різновидів міського світського музикування, яке у другій половині ХХ століття еволюціонувало у професійну академічну форму.

Таким чином, бандуристика у своєму академічному становленні постала у природних взаємовпливах кобзарства і бандурництва на підставі двох самостійних і самодостатніх напрямів бандурного виконавства — це кобзарство зі збереженням традиційного репертуару й акомпануючої функції інструмента, з намаганням відродити автентичну інструментарію та виконавського стилю та професійно-академічне бандурництво, що, у свою чергу, поділяється на сольо-інструментальне, вокально-інструментальне та ансамблеве з відповідним оновленням конструкції інструмента, його виражально-виконавських можливостей та репертуару.

Сьогодні бандура постійно видозмінюється. Передовсім це стосується специфіки її виконавсько-виражального арсеналу. Цьому сприяє посилена увага до бандури з боку сучасних композиторів. Завдяки цим процесам у репертуарі сучасного інструменталіста вагоме місце посідають твори різножанрових формацій, написаних спеціально для бандури, — це фантазії, варіаційні цикли, середні форми, сонати, концерти з оркестром та інші жанри. Вони демонструють значний структурно-драматургічний, інтонаційно-ритмічний, ладогармонічний, фактурно-динамічний і тембральний розвиток, притаманний сучасному академічному виконавству і на інших інструментах. Репертуар виконавців вокально-інструментального напрямку часто складають твори імпровізаційно-варіаційної форми, в основі яких лежать давні традиції думного кобзарського виконавства.

Бандуристика — це концентрична система, що базується на сучасній композиторській та виконавській творчості і включає жанрово-видові характеристики, притаманні усім іншим сучасним академічним інструментам. Зокрема, виконавська творчість на бандурі має сольо-інструментальну, вокально-інструментальну та ансамблеву функції. Таке розуміння зумовлене оновленням конструкції інструмента, що значно розширило його виражально-виконавські можливості та репертуар. У цьому дослідники вбачають продуктивну функцію бандурництва.

1.2. Бандуристика у діалозі «виконавець — композитор»

Починаючи з другої половини ХХ століття, поступово відбувалося переосмислення художньо-виражальних та соціокультурних ролей бандури. Завдяки динамічним трансформаційним процесам почалося вписування бандури у широкий жанрово-стильовий контекст часу через багатошаровий діалог з новаційними шарами композиторської творчості. Академічне виконавство на бандурі позбавляється шлейфу уявлень про псевдонародну виконавську традицію. Активне звернення професійних композиторів до темброво-сонорної палітри бандури дало можливість значно збагатити стилістичну виражальність інструмента і розширити формули інструментальної гри. Почавшись у повоєнний час з мінімальних новацій щодо інструментальної виражальності у творах М. Дремлюги, К. Мяскова, В. Кирейка, А. Коломійця, С. Баштана і далі у пошуках В. Зубицького 1980-х років, було створено низку показових інструментальних композицій, що спричинили переосмислення ролей бандури у сучасній виконавській творчості.

Нині в арсеналі концертуючого бандуриста є вагомий набір технічних засобів, які уможливають вирішення багатокomпонентних завдань щодо прочитання авторської ідеї твору. Репертуар академічного бандуриста важко уявити без включення творів сучасних авторів, котрі широко використовують темброво-виражальну палітру інструмента та створюють прецеденти щодо

нових прийомів гри на цьому інструменті. Останнє значно поглиблює процес академізації бандури, що загалом характерно для всіх без винятку інструментів народної природи. Цей процес відбувається поступово і пов'язаний зі співтворчістю між композиторами та інструменталістами. Завдяки йому помітно змінюється ставлення композиторів до виражальних можливостей бандури, відповідно завдяки виконавцям переосмислюються традиційні виражальні засоби, з'являються нові технічні прийоми, необхідні для роз'яснення експериментальних темброво-звукових завдань. Зокрема, у сучасних бандурних композиціях або творах за участю бандури solo І. Тараненка, М. Денисенко, Г. Матвіїва та інших композиторів часто використовуються незвичні для академічного бандурного виконавства ансамблеві поєднання, застосовуються алеаторичні принципи побудови й виконання музичного твору тощо.

Спробуймо простежити цей складний шлях трансформацій бандурного мистецтва. Природно, що саме поняття розвитку бандуристики невіддільне від розуміння явища бандурної школи, що сформувалося вже у середині ХХ століття. Саме тоді виникла одна із знакових тенденцій, коли бандурист виступав і як виконавець, і як автор композицій. Це пізнє розширення жанрово-стильового поля творчості відбулося у другій половині ХХ століття. Однак, на жаль, воно уповільнилося через трагічні події сталінських репресій міжвоєнного часу і навіть фізичне знищення великої групи виконавців на бандурі у 1930-х роках, що дуже негативно відбилося на формуванні школи бандурного виконавства.

На ранніх стадіях свого формування бандуристика стала відгалуженням кобзарсько-лірницької традиції сліпих співців-бандуристів. Проте з часом (середина та друга половина ХХ століття) потужними темпами починає розвиватися саме академічне виконавство на цьому інструменті. Кобзарство виокремлюється в осібний автентичний вид бандурної творчості і як явище сільського музикування вже у 1940-х роках практично зникає. Ці

негативні процеси спричинили багато факторів, передусім сталінський терор в українській культурі та Друга світова війна.

Новий виток розвитку академічна бандуристика отримала завдяки праці таких видатних діячів культури, як М. Лисенко, І. Кучугура-Кучеренко. У 1908 р. саме М. Лисенко відкрив у своєму Музично-драматичному інституті класи навчання гри на бандурі, відповідно І. Кучугура-Кучеренко у ньому викладав. Нагадаємо, що на початку ХХ ст. бандурний супровід, конструкція інструмента, техніка гри на ньому вже зазнали певних модифікацій. Оглядаючи твори того часу, зауважимо, що ускладнилися фактура та гармонія акомпанементу, розширився діапазон, збагатився арсенал технічних способів гри тощо. Цей процес продовжився лише у повоєнний час: удосконалена харківська, а згодом і львівська хроматичні бандури інтенсивно компенсували давні Хоткевичеві очікування.

Розвідки дослідниці А. Литвиненко часто присвячені видатним постатям бандурного виконавства. Окреме місце належить тут В. Кабачкові, котрий, за її словами, «в умовах тоталітарного режиму <...> сумлінно працював над удосконаленням традиційного народного інструмента. Він започаткував нові форми сценічного звучання бандури, послідовно й наполегливо доводив, що бандура може й повинна бути на професійній сцені. Багатолітня діяльність В. Кабачка і закладені ним надійні підвалини розвитку вітчизняної школи ансамблевого виконавства, теоретична праця “Школа гри на бандурі” стали істотним внеском у справу становлення як самодіяльного, так і професійного мистецтва бандуристів в Україні» [108, С. 221].

Вище вже згадувалося, що перші десятиліття ХХ століття були яскравими й водночас трагічними в історії бандурництва. Як відомо, небагатьом бандуристам пощастило вберегтися від сталінської машини смерті. Серед них був і В. Кабачок, на долю якого випало відроджувати зруйноване упродовж 1932–1934 рр. бандурне мистецтво. «Намагаючись піднести мистецький статус бандури, В. Кабачок вперше продемонстрував її широкі можливості як сольного та ансамблевого інструмента <...> першим в

Україні почав організовувати бандурні тріо, дуети, започаткувавши малі академічні форми цього виду творчості на українській сцені» [108, С. 222].

Слід зазначити, що перше в історії українського мистецтва ХХ століття Тріо бандуристок під керуванням В. Кабачка у складі Тамари Поліщук, Ніни Павленко і Валентини Третьякової набуло світового визнання. Його учасниці здобули золоті медалі та звання лауреаток Міжнародного конкурсу в рамках Всесвітнього фестивалю молоді і студентів 1955 року у Варшаві. Ця перемога сприяла їх концертній діяльності на світових музичних сценах та популяризації бандурного мистецтва взагалі. Підсумком багатолітніх пошуків В. Кабачка щодо удосконалення підготовки бандуристів-виконавців і розкриття професійних можливостей інструмента став також його підручник «Школа гри на бандурі» (1958), підготовлений у співавторстві з композитором Є. Юцевичем.

Як уже йшлося, В. Кабачкові належить чільне місце серед засновників професійної школи бандурного виконавства в Україні, таких як А. Бобир, М. Полотай, Ю. Барташевський, С. Баштан, А. Омельченко, В. Герасименко. Плідна творча праця митця була спрямована на організацію камерних бандурних академічних колективів, що забезпечило процес професіоналізації основ української школи ансамблевого виконавства. До того ж підручник «Школа гри на бандурі» став вагомим внеском у становлення як самодіяльного, так і професійного академічного бандурництва.

Новий погляд на жанрово-стильовий і виражальний контексти бандуристики формується у повоєнний час. Як зазначає Н. Морозевич, «бандура, набувши академічного вжитку у другій половині ХХ ст., «перескочила» етап наслідування голосу, увійшовши в позавокальну ударно-щипкову традицію інструментальності ХХ ст.» [141, С. 75]. Власне, це стало епохальним у розвитку бандуристики як академічного явища. Репертуар розширився завдяки зверненню до світової музичної класики (у формі перекладень), до творів класично-романтичного штибу, масиву нових творів, написаних професійними композиторами для цього інструмента. Паралельно

зростав рівень виконавської майстерності та акустично-конструктивно якісних властивостей бандури. Ці процеси привели до появи двох гілок академічного «існування» інструмента, а саме диференціації на бандуриста-інструменталіста та бандуриста-співака.

У цьому річищі питання розвитку бандурного академічного мистецтва невіддільне від композиторської творчості. Відомо, що перші оригінальні композиторські опуси для цього інструмента було створено у середині ХХ століття. Як зазначає О. Олексієнко, «внесок, зроблений М. Дремлюгою до скарбниці репертуару для бандури, важко переоцінити. Композитор був першим серед тих, хто започаткував і розвинув тенденцію створення оригінальної музики, призначеної для виконання на цьому інструменті. Для бандури, яка історично в автентичній традиції грала роль акомпануючого інструмента, а пізніше, при формуванні академічного (концертного), напрямку стала використовуватися для виконання перекладень творів, написаних для інших інструментів, діяльність М. Дремлюги мала справді історичне, революційне значення: вона і знаменувала собою початок шляху бандурного виконавства до осягнення загальноєвропейської музичної традиції» [148, С 146].

Твори для бандури М. Дремлюга почав писати на початку 1960-х років. Цьому передували композиторські студії з обробки народних пісень. Відомо, що упродовж попереднього десятиліття митець послідовно і плідно працював у жанрі обробки народної пісні. Висока якість творчого доробку композитора зумовлена не тільки рівнем творчого обдарування автора, а й передовсім понад тридцятирічною співпрацею його з фундатором київської академічної школи бандурництва Сергієм Баштаном. Наслідком цієї співпраці стало і те, що згодом сам бандурист почав вчитися у митця музичної композиції, і згодом з-під його пера вийшло чимало оригінальних творів на народну тематику для бандури.

Успішне звернення М. Дремлюги до жанрів бандурної музики обумовлювалося багатьма факторами, головними з-поміж яких були

особливості творчої індивідуальності композитора, а ще й той факт, що він був учнем і переконаним послідовником корифея української музики Л. Ревуцького. Як зазначає О. Олексієнко, принципи його школи «ґрунтувалися на уважному, підкреслено шанобливому ставленні до фольклорної традиції; народна пісня в усіх її проявах сприймалася як головне джерело, інтонаційний виток композиторської творчості. Тому бандура як втілення самого духу народної традиції була близькою композиторові» [148, С 146].

Звернення до народної пісні та її щедре використання у власній композиторській творчості стало знаковим для творчості С. Баштана, який багато зробив для утвердження академічних традицій гри на бандурі. Творча постать митця була досить багатогранною: він вивів київську школу бандурного виконавства на академічний рівень, сам писав твори, що розкривають можливості бандури як сольного інструмента, здатного тонко втілити будь-який авторський задум. Він переконливо спростував сприйняття бандури як суто акомпануючого інструмента. У цьому сенсі С. Баштан був людиною-просвітником, який власним виконанням високо підніс щабель змістовної і технічно яскравої гри на цьому інструменті. До того ж С. Баштан здійснив чималу кількість талановитих перекладень для бандури, і це разом з його педагогічною діяльністю створило якісно нове підґрунтя для розвитку бандурного виконавства. Незаперечним є факт, що музика під час виконання народжується вдруге. Робота думки, емоційно-сміслові акценти — все те, що перетворює музику на живу пульсуючу тканину, доступну для людського сприйняття, великою мірою залежить від інтерпретатора. Саме такими словами можна охарактеризувати виконавську манеру Сергія Баштана.

Його композиторський доробок, хоч і невеликий, але вартісний, суттєво поповнив бандурний репертуар. Він та його колеги-композитори М. Дремлюга, А. Коломієць, В. Кирейко та інші стояли біля витоків академічного бандурного виконавства і були засновниками класичного бандурного репертуару. Сам С. Баштан був ідейним натхненником для

багатьох з них. Водночас слід зауважити, що відомі митці часто писали музику саме для нього, орієнтуючись на його прекрасні виконавські можливості і вдосконалений інструмент. Ці композиції приваблюють багатством музично-виражальних засобів, новими прийомами гри і високим рівнем технічної складності, що суттєво відрізняло їх від існуючих творів для широкого загалу.

Колеги-композитори постійно зверталися за консультаціями до корифея бандурного мистецтва, намагаючись досконало вивчити природу інструмента та його специфіку, враховуючи усі його зауваження, поради та побажання. В результаті такої творчої співпраці бандурне виконавство суттєво збагатилося новими різножанровими творами, котрі на сьогодні складають основу класичного бандурного репертуару, на якому нині ґрунтуються виконавський та педагогічний напрями бандурного функціонування. З С. Баштаном консультувалися відомі українські автори, з поміж них назвімо лише декількох: це *В. Кирейко* — Фантазія №2, Варіації, Старовинна казка; *К. Мясков* — Дев'ять концертних п'єс, Фантазія, Варіації на українську народну пісню «Маруся, Маруся, ти славного роду», Скерцо, три Концертино; *А. Коломієць* — Українська соната, Прелюдія і fuga, Варіації на словацьку тему, Поема-рапсодія; *А. Маціяка* — Цикл мініатюр, Легенда, *М. Дремлюга* залишив найбільший творчий доробок (детальний опис його ми пропонуємо у підрозділі 2.1).

С. Баштан зробив свої перші кроки на ниві композиторської творчості ще у студентські консерваторські роки. Трохи згодом, на Міжнародному конкурсі Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві в 1957 році, він показав, крім конкурсної програми, свої Концертні варіації на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви», і був удостоєний Золотої медалі та Першої премії. Найсуттєвішою рисою тематизму його творів була виразна мелодика, яскравими національними ознаками і фольклорним колоритом, яка засвідчила вплив традицій української професійної композиторської школи Левка Ревуцького та його учнів. Концертні варіації

на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» є характерним твором для композиторських пошуків майстра. Саме в ньому приваблює майстерне перетворення, на перший погляд, досить простої народної теми, яка зазнає послідовного переосмислення.

На відміну від варіаційного циклу М. Дремлюги, де весь розвиток спрямований на показ глибинних конструкцій народної мелодики, варіаційний цикл С. Баштана — це ефектний твір, що передусім засвідчує можливості інструмента, його благородного звучання. Тому, композитор-виконавець використовує комбіновані технічні комплекси задач: поліфонічні пласти, синкопований метроритм, пасажно-віртуозні побудови, чим вимагає від інтерпретатора максимальної уваги й зосередженості при розв'язанні їх.

Творчий доробок С. Баштана складається з 30-ти творів, які умовно можна поділити на дві частини — обробки українських народних пісень для голосу в супроводі бандури та інструментальні твори для бандури *solo*. Це переважно невеликі п'єси і три варіаційні цикли. Усі вони написані «під пальцями», зручно. Бандура виступає тут як сольний інструмент, демонструючи специфічні для неї засоби музичної виразності, що автоматично стали хрестоматійним матеріалом. С. Баштан працював у жанрі європейської романтичної традиції. Йому належать мініатюри і більш розгорнуті композиції програмного змісту, що підкреслюється назвами. За характером і змістом це народно-жанрові «картинки», або «сценки» («Добрий вечір, дівчино», «Народний фрагмент», «Український танець», «Народний танець»).

Варіаційна структура у «Народному танці» (*D-dur, Allegretto con gaio*) — характерний приклад глибокого розкриття у невеликій за масштабами п'єсі самотніх народних образів. В основу твору автор поклав народну пісню «І шумить і гуде», яка не раз «переспівувалася» корифеями української музики — М. Лисенком, Л. Ревуцьким. Музика «Народного танцю» викликає прямі асоціації з жартівливою народно-побутовою сценкою. Тут і ладова перемінність (*D-dur—h-moll*), і елементи натурального мінору, і плагальні

звороти. Художні знахідки твору поєднуються з суто інструктивними завданнями: виконавець засвоює мелодично-акордову фактуру з мелодичними та гармонічними фігураціями, при цьому особливого значення надається вмінню відтворити варіаційну форму за допомогою розмаїття штрихових, артикуляційних та інших технічних прийомів.

З іншого боку, увага інтерпретатора повинна бути скерована на образно-жанрову характеристику твору, на вміння темброво-гармонічно відтворювати зміни ладів, їх забарвлення, підкреслюючи характерні авторські прийоми образної характеристики. Як приклад, ладо-гармонічне, фактурне ритмічне ускладнення, що відбувається у середньому розділі, створює ефект пританцювання. Від виконавця-початківця п'єса до того ж вимагає вміння активно включитися у даний музичний процес. Відзначимо також «п'єси настрою» («Мрія», «Експромт»), твори лірико-епічного плану, близькі до думи чи балади («Наспів»; «Думка»). З поміж них є й композиції кантиленного характеру — «Мрія», «Наспів», «Думка», а також «Експромт» і «Народний фрагмент» — твори скерцозного типу.

Уся багаторічна творча діяльність С. Баштана як композитора, педагога і громадського діяча була пов'язана з бандурою. Це був його улюблений інструмент, що покликав його до творчості, розкрив його тонку поетичну душу з природнім відчуттям краси, тонким гумором і здатністю талановито втілити увесь світ життя людини в чаруючих звуках бандури. Проблема полягала саме у створенні українського репертуару, і це усвідомлювали композитори, котрі працювали на цій творчій ниві, що зумовило цілеспрямованість їхніх творчих пошуків. Сергієві Баштану — «вихідцеві з народу», як він сам про себе казав, були близькі народні мелодії, що стали головним джерелом його натхнення. Він добре знав і розумів фольклор, музична стилістика якого була розрахована на широке масове сприйняття. Опорою ж його композицій були класичні форми, хіба що більш зрозумілі і прості. Основою ж його творчості стала фольклорна тематика.

Професійні композитори, звертаючись до народної музики, користуються різними методами, але найчастіше це застосування й переінтонування окремих елементів музичної мови фольклору — ладогармонічних зворотів, ритмічних формул, поспівок, виконавських та фактурних прийомів і т. ін., а також цитування народних мелодій. Композитор скористався обома цими методами. Він добре знав стилістику і структурну природу українських пісень і дум, завдяки зверненню до прямих чи опосередкованих трансформацій народних джерел. Незмінним залишався тематизм, запозичений з фольклорної скарбниці та сформований на основі власних інтонаційних суджень, що дав можливість підкреслити походження інструмента, передати його сутність і «ввести» бандуру в жанр, що є однією з вищих форм європейського професіоналізму.

Концертні варіації «Пливе човен» стали найбільш виконуваними серед бандуристів в усі часи. Як відомо, це був улюблений твір С. Баштана. Практично кожен професійний бандурист-інструменталіст включав його до свого репертуару. За свідченням композитора, він був написаний досить швидко. Пізніше він згадував: «Писалося дуже легко. Душа народної пісні вела мене по нотоносії»¹. Створені одночасно з варіаціями «Йшли корови із діброви» ці варіаційні цикли продемонстрували серйозні творчі можливості С. Баштана в галузі композиції. З іншого боку, вони показали слухачеві потенційні можливості віртуозної гри на бандурі. Адже С. Баштан написав ці варіації передовсім для власної концертно-виконавської діяльності, а також для роботи з виконавцями-інструменталістами, що мали необхідний творчий потенціал.

Концертні варіації на тему української народної пісні «Пливе човен» є характерним твором для композиторських пошуків митця. Саме тут можна побачити майстерне перетворення, на перший погляд, досить простої народної теми, що зазнає послідовного переосмислення. На відміну від

¹ Із інтерв'ю з С. Б. Баштаном, яке було здійснено автором дисертації у 2013 році.

подібних варіаційних циклів М. Дремлюги, вчителя й ідейного натхненника С. Баштана, де часто розвиток спрямований на показ глибинних конструкцій народної мелодики, варіаційний цикл С. Баштана – це лірично-віртуозний твір, який добре розкриває можливості інструмента, багатство його темброво-динамічної палітри. Власне, застосування автором складних технічних оборотів для варіювання народної теми вимагає від інтерпретатора максимуму уваги, зосередженості у розв'язанні як текстологічно-технічних, так і образно-формотворчих проблем.

В умовно реальному композиторському задумі відобразилася специфіка музичного мислення С. Баштана як виконавця-композитора. Він ніби продовжує традицію написання класичних варіаційних циклів із лірично-віртуозною кульмінацією (зв'язка *Tempo rubato*) та активною кодою. Так, перша варіація — урочисто-велична, друга — швидка, зущільненим мелодичним розвитком; наступна, третя, — *Piu mosso* — пожвавлення загального образного настрою; четверта та п'ята — перегук із першою та другою, але на більш високому драматургічному накалі, далі — зв'язка (ніби романтична каденція), насичена секвенційно-імпровізаційним розвитком музичної тканини; далі — нарешті, швидка кода як підсумок усього образного становлення твору.

Використання жанру варіації С. Баштаном у власній композиторській творчості не було випадковим явищем. Адже воно дозволяло в одному творі сконцентрувати різні виконавсько-технічні завдання на рівні глибоких образних сценічних рішень та узагальнень. Про це неодноразово у спілкуванні наголошував сам митець., для якого «форма варіації була досить доцільною для написання творів, бо тут упродовж невеликого проміжка можна було вмістити різні технічні й образні завдання, здавалося б, досить прості для інших інструментів, проте насправді нелегкі, бо вимагали значного професіоналізму бандуриста-інструменталіста»².

² Із інтерв'ю з С. Б. Баштаном, яке було здійснено автором дисертації у 2013 році.

Гіпотетичний задум варіацій «Пливе човен» пов'язаний з активною виконавською практикою С. В. Баштана. Досконале знання специфіки звуковидобування, тембрової палітри інструмента, логічність і доступність цієї композиції визначили особливе місце її в репертуарному списку кожного бандуриста-виконавця. Народнопісенний тематизм цього твору пом'якшує певну напористість образу для виконавця у фактурному викладенні, допомагає виявити смислові підтексти української баркароли, немов «розмиває» однозначність і прямоту музичних інтонацій.

Ідея пом'якшення цієї інтонаційної «прямолинійної» образності вирішується митцем, як і у М. Лисенка, за рахунок підкреслення її баркарольності, примарних багатозначних відтінків її колориту як символу плинності, нечіткості відчуттів, їх мінливості та примхливості. Увага до цього аспекту забезпечить виконавцеві додаткові можливості для досягнення формотворчої цілісності інтерпретації. Музична ідея твору «Пливе човен» об'єднує кілька смислових пластів і формує множинні підтексти. Основу його складає глибоко пісенний тематизм народної пісні, де тембральність вокального відчуття співу передає бандура. Ліричність і пісенність першоджерела, талановито використані С. Баштаном, передані в цьому варіаційному циклі як у прозорому викладі, так і засобами густої акордово-арпеджованої фактури. При цьому важливо не відійти від загальної баркарольної образності твору, яка втілює романтичне емоційне сприйняття навколишнього світу та немов зіставляє особистісне „Я” із виконавця із загальним поетичним нарративом композиції. У розмові про музичну ідею свого твору С. Баштан говорив так: «Твір цей про нашу душу, надзвичайно вразливу. “Пливе човен” дозволив мені поєднати кардинальні образи настрою – від лірики до певної патетики..., хоч передусім “Пливе човен” — це глибока лірика. А певні потужніші, фактурно потужніші, моменти повинні виконуватися з огляду на це твердження»³.

³ Із інтерв'ю з С. В. Баштаном, яке було здійснено автором дисертації у 2013 році.

Композиційна ідея твору спирається на принцип класичних варіацій, дещо модифікований композитором (побудова *Tempo rubato*, сформована за принципом романтичної каденції, далі – швидка кода). В основу твору автор поклав народну пісню “Пливе човен”, яка не раз переспівувалася корифеями української музики. Зокрема, М. Лисенко написав на цю тему вокальний дует «Пливе човен», загостривши вокальну складову його тематизму. У С. Баштана ж це характерний приклад глибокого розкриття у невеликій за масштабами п'єсі самотніх народних інструментальних інтенцій. Головна тема варіацій – лірична мелодія, яку складає період (6 т.), сама її формотворча конструкція засвідчує майстерність митця щодо перетворення досить простих народних тем, які зазнають фундаментального переосмислення завдяки послідовним фігураційним та іншим (фактурним, метроритмічним, ладогармонічним та структурним) змінам. Кожне втілення теми є носієм індивідуального образу. Власне, у цьому й полягає складність для виконавця, основним завданням якого має бути яскрава образна характеристика кожного нового авторського тематичного розв'язання при збереженні загального формоутворювального начала.

Художні знахідки твору поєднуються з суто інструктивними завданнями: виконавець засвоює мелодично-акордову фактуру з мелодичними й гармонічними фігураціями. При цьому особливе значення надається вмінню відтворити варіаційну форму за допомогою розмаїття штрихових, артикуляційних та інших технічних прийомів. З іншого боку, увага інтерпретатора повинна бути скерована на образно-жанрову характеристику твору, підкреслення яскравих інструментальних прийомів.

Бандурист-інструменталіст повинен переконливо розкрити перед слухачем жанрові ознаки народного мелосу, зіставлення речитативного наспівного та насиченого звучань. С. Баштан порівнює чоловіче й жіноче начала: відповідно головна тема — це жіночий образ, перша варіація — чоловічий, далі — риси ніжності, потім знову — більш насичений варіаційний фрагмент (третя варіація). Складність для бандуриста-

інструменталіста полягає у вмілій передачі немов «вільного» мелодичного розгортання, ритмічної примхливості, певної експресивності вислову, типових для цього твору. Зазначені образні характеристики, втілені С. Баштаном на «вибухових» кульмінаціях з несподіваним переходом на *p*, стали тим “штрихом” оповідності при відтворенні фольклорного першоджерела, взятого за основу композитором. З огляду на своєрідні авторські ремарки виконавець повинен відобразити означені постулати в манері інтонування – «простоту», безпосередність розгортання музичного матеріалу, які мають домінувати уже від початкового етапу вивчення твору при розборі музичного матеріалу, та відчуття інтервальної глибини у пластиці руху мелодики. Також бандурист має детально показувати усі гармонічні зміни, пов’язані з цим фонічні згущення.

До того ж композитор яскраво втілює у Варіаціях граничну витонченість конструкції твору при логічній цілісності її елементів. Для бандуриста-інструменталіста це момент узгодження всіх ланок структури твору за умови детального вивчення авторського тексту, чіткого усвідомлення плану викладу музичної тканини твору, детального опрацювання інтонаційної природи мелодики запозиченої з фольклорних джерел та духовно близькою до народної пісні, яскравого співвідношення усіх деталей цілого. У роботі над цим твором С. Баштан досяг оригінального синтезу класичних основ формоутворення з особливостями романтичної естетики та притаманними їй виразовими засобами і принципами побудови музичного твору, поєднавши її з національною інтонаційністю.

Особливий поштовх до розвитку академічне бандурництво отримало наприкінці 1990-х років завдяки його співпраці з іншими виконавськими, донедавна ще незвичними, інструментальними ансамблевими поєднаннями. Цю тенденцію розпочав відомий український виконавець на бандурі Роман Гриньків, яскравий представник молодшої генерації київської бандурної школи академічного спрямування. Він експериментує з інструментом у джазовому спектрі. Як сказав С. Баштан, «він вловив те, чого дошукуються музиканти,

котрі грають на інших інструментах, краще відчуває стихію сучасної музики, джаз, бо зараз інша музична мова, гостріша гармонія»⁴. Часто ці тенденції простежуємо й у творчості українських популярних виконавців (етно, фольк, рок гуртів). Прикладом використання бандури у зазначений царині творчості є гурт «Тінь сонця», жіноче тріо «Краля», «Онука», «Дует V&V Project» та ін.

Проаналізувавши упродовж ХХ століття процес виникнення й розвитку явища бандуристики, приходимо до певного узагальнення. Передусім зазначимо, що серйозний поштовх до свого розвитку академічне бандурне мистецтво отримало на межі ХІХ — початку ХХ століть. Цей процес, який започаткував Гнат Хоткевич, відомий український просвітник та популяризатор бандурного мистецтва, уможливив з часом входження бандури до академічного ричища. Його послідовники й загалом усі ті, хто доклав зусиль до становлення й розвитку академічного бандурного мистецтва після нього, вносили свої корективи до парадигми терміну бандуристики.

Бандуристика ХХІ століття включає в себе багато компонентів. Передовсім це пласт професійного академічного мистецтва, композиторської творчості та наукової аналітики. Зазначимо, що академічній бандуристиці як виконавському явищу підвладні практично усі стильові зрушення, що значно розширює ареал побутування цього інструмента. Відомі його осередки у США, Італії, Канаді, Бразилії, Японії тощо. Процесові академізації сприяє удосконалення конструкції інструмента, завдяки чому значно розширилась палітра його виконавсько-виражальних можливостей (зокрема, темброво-динамічні особливості, інтонаційна цілісність, тональні перемикування). Зазначені новації уможливили втілення на бандурі найсмівіливіших композиторських задумів.

Отже, кобзарство і бандурництво як мистецькі явища демонструють сьогодні чітку жанрову диференціацію на два самостійні і самодостатні

⁴ Із інтерв'ю з С. Б. Баштаном, яке було здійснено автором дисертації у 2013 році.

напрями — з одного боку, це кобзарство, на яке покладено місію збереження традиційного репертуару й акомпануючої функції інструмента, відродження автентики як самого інструментарію, так і виконавських прийомів; а з іншого — академічне бандурництво, що передбачає сольо-інструментальне, вокально-інструментальне та ансамблеве виконавство. Як уже зазначалося вище, підставою для такого розвитку є значне технічне вдосконалення академічних «чернігівської», «львівської» та «харківської» бандур.

1.3. Етапність становлення бандуристики. Соціокультурний та виконавський контексти.

Бандуристика як контент соціокультурних і художніх трансформацій бандурної творчості передовсім базується на процесах професіоналізації інструмента (вдосконалення конструкції, введення нових виражальних прийомів і технік, розширення художньо-стильової картини), що відбувалася упродовж ХХ століття з характерною етапною зумовленістю. Як слушно зазначає С. Грица, «за своїм змістом протиставлення понять “народний” і “професійний” дуже умовне, бо народне може бути професійним (у даному випадку кобзарі), а професійне — на часі — колективно-індивідуальним (в основу покладено принцип оновлення традиції) та індивідуально-колективним (в основі — процес постійного новоутворення), був історично обумовленим. Перший творчості є первинним (базовим), існував від початку зародження цивілізації, другий — вторинний (похідний) почав розвиватись у епоху національного відродження» [34, С. 146].

Дослідник І. Панасюк виокремлює такі критерії, за якими бандуристика ідентифікується в річищі академізму, — це «наявність професійної музичної освіти (від музичної школи до асистентури-стажування, аспірантури); удосконалена оптимальна конструкція інструмента (який постійно розвивається у темброво-динамічному, ладовому, *та проходить процес* удосконалення способів гри [курсив наш. — І. Д.]; і кількість оригінальних творів різних за жанрами та формами» [156, С. 168]. В. Дутчак також

відзначає великий потенціал бандурного мистецтва, адже сучасне бандурництво є «невід'ємною частиною української музичної культури, що перебуває у постійному розвитку та оновленні: удосконалюється інструментарій, збагачуються методики гри, помітно розширюється репертуар, з'являються нові солісти-віртуози, нові оригінальні колективи» [73, С. 22].

Упродовж ХХ століття чітко вибудовується етапність становлення бандуристики як соціокультурного і художнього явищ культурного поля України. Перший етап її пов'язаний з українським народництвом і просвітництвом. У кінці ХІХ — на початку ХХ століття ентузіасти відродження бандурного виконавства передусім О. Вересай, М. Лисенко доклали чимало зусиль, спрямованих на популяризацію кобзарського руху. М. Лисенко всіляко сприяв популяризації кобзарського мистецтва. Задля цього він запросив кобзаря О. Вересая, відомого на той час кобзаря, на засідання Південно-Західного відділу Російського географічного товариства в Києві восени 1873 року. У серпні 1874 року бандурист виступив також перед учасниками ІІІ-го Археологічного з'їзду в Києві. Його слухали не лише українські та російські науковці, а й представники Франції, Італії, Англії та ін. країн. Під враженням від виконання О. Вересаєм народних дум П. Чайковський написав свою «Думку» для фортепіано, тв. 59. Проте у 1876 році вийшов Емський указ, відповідно до якого заборонялася уся сценічна діяльність на малоросійському діалекті. Ці заборони тривали упродовж 26 років. Під них потрапив і О. Вересай, котрий помер у 1890 році [133, С. 73–74].

Наступний, період характеризується подальшою професіоналізацією бандурної творчості, що було безпосередньо пов'язано з просвітницькою, культурницькою та професійною діяльністю бандуристів-просвітників Г. Хоткевича, І. Кучугури-Кучеренко та В. Кабачка. Своєю багатогранною діяльністю митці сприяли активному входженню бандуристики у лоно академічної культури. Вони усіяко збурювали громадську думку щодо

бандури і її ролів культурному житті, а їх інструментальна творчість отримувала позитивні відгуки серед шанувальників бандурного виконавства. Невтомна праця Г. Хоткевича, спрямована на популяризацію бандури, зробила Харків центром бандурного мистецтва України. Завдяки його діяльності утвердилися активні спроби на шляху до професіоналізації інструмента. У 1902 році Емський указ було відмінено. У цьому ж році у Харкові відбувся XII Всеросійський археологічний з'їзд. На той час місто стало осередком кобзарської творчості. З цієї причини організатори археологічного зібрання звернулися до Г. Хоткевича з проханням підготувати виступ кобзарів і виголосити доповідь про стан кобзарства на Малоросії. Професор харківського університету М. В. Сумцов, один з організаторів з'їзду, вирішив художньо проілюструвати заплановані доповіді про кобзарство виступами народними співцями-бандуристами. Гнат Хоткевич погодився на пропозицію, усвідомлюючи, що саме на його очах відбувається відродження його улюбленого інструменту, що у свою чергу відкривало широкі можливості для професіоналізації бандурної творчості.

До концертного виступу було залучено шістьох бандуристів, трьох лірників та одного запрошеного сліпця-тенора. Їх виступ мав успіх, позначений великою кількістю схвальних відгуків та ознаменував нову сторінку в історії розвитку бандуристики і її професіоналізації. Після цього успіху значно поживавилася концертна діяльність бандуристів, об'єднаних спільною творчістю навколо постаті Г. Хоткевича. Їх концертна діяльність впливала на розширення репертуару та збагачення способів гри на бандурі. У їхньому репертуарі з'явилися міські романси, жартівливі пісні, а канти та псалми виконувалися все рідше. По суті, почався «активний процес перетворення кобзаря в концертного артиста» [133, С. 76].

Г. Хоткевич розробив і вдосконалив систему гри на бандурі, підставою для цієї трансформації став концертний репертуар, жанрові межі якого постійно збагачувалися. Репертуар було розподілено на три компоненти —

традиційний кобзарський репертуар, репертуар з народних джерел та авторські композиції Г. Хоткевича.

Ще наприкінці 1890-х років митець почав використовувати ліву руку переважно для ведення мелодій на приструнках. У ці ж роки він почав використовувати четвертий палець правої та третій і п'ятий лівої рук, що відрізнялося від усталених кобзарських принципів пальцевої техніки і спряло вдосконаленню технічно-виражального компонента гри.

У концертних виступах в рамках XII археологічного з'їзду Г. Хоткевич активно послуговувався десятипальцевою аплікатурою, а також нігтьовим положенням пальців, котре щедро використовувалося у способі гри на бандурі чернігівського типу. Він вважав, що потрібно використовувати обидва способи гри: його авторства, т. зв. харківський, базований на десятипальцевій аплікатурі поряд з чернігівським, що характеризується множинністю штрихів, значним нюансуванням звуку й відтінків.

Г. Хоткевич започаткував авторську манеру гри, що ґрунтувалася на кобзарських та ним власноруч модифікованих принципах гри, що згодом склала основу академічної інструментальної бандуристики. Ці новації, базовані на принципах академізму та професіоналізму сформували новий тип виконавця-професіонала, а сам Г. Хоткевич став засновником першої академічної школи гри на бандурі, а також автором першого підручника гри на цьому інструменті.

Бандурист чимало уваги приділяв відтінкам звуку, принципам його видобування. Також часто використовував такі штрихи, як «гра коло кобилки» (підструнника) чи «біля поріжка» або використання великого пальця у пасажах. Ці штрихи характерні для бандури харківського типу, їх часто досить складно використовувати на бандурі чернігівського типу.

У 1918 році бандурист І. Кучугура-Кучеренко гастролював Україною поряд із артистом-декламатором В. Цимбалом. Зароблені кошти було перераховано у фонд Українських установчих зборів у Києві. Невдовзі Центральна Рада присвоїла кобзареві І. Кучугурі-Кучеренку звання

«Національний артист УНР». Він став першим бандуристом в історії України, кого удостоїли такої високої відзнаки молодій українській державі.

У цей час академічна бандуристка отримує новий поштовх до розвитку. Починаючи з 1920-х змінюється репертуар традиційного кобзаря. На зміну думам прийшли перші аранжування музики тогочасних композиторів, а також авторські композиції.

1950–1970-ті роки можна пов'язати з ідейними послідовниками Г. Хоткевича, Л. Гайдамакою, В. Кабачком й загалом усіма тими, хто доклав зусиль до подальшого становлення й розвитку академічного бандурного мистецтва. Варто зазначити, що на цьому етапі кобзарство як квазіавтентична частина тодішнього бандурного виконавства виокремлюється в особливий автентичний вид бандурної творчості. А поряд з тим кристалізуються два академічні типи бандурного виконавства — інструментальний та вокально-інструментальний. Значний поштовх розвитку академічної бандуристики, її виконавського потенціалу дала творчість таких відомих виконавців, як В. Кабачок, С. Баштан, А. Бобир, А. Омельченко, В. Лапшин, Г. Менкуш, В. Герасименко. У їхньому репертуарі вагомим місцем посідають власні твори та опуси українських композиторів у квазіромантичній манері з відповідним структурно-драматургічним, інтонаційно-ритмічним, ладогармонічним, фактурно-динамічним і тембральним відсиланням до народного музикування.

Андрій Омельченко увійшов в історію бандуристики, як багатогранна особистість. Талановитий педагог, науковець, один з перших, хто здійснив наукове дослідження у полі бандуристики. Його фундаментальна праця «Розвиток кобзарського мистецтва на Україні» стала точкою відліку у запровадженні фахової наукової літератури для бандури. Актуальність запропонованої роботи охопила широке поле питань — історію формування, розвитку, вдосконалення бандури та прийомів гри на ній.

А. Омельченко підготував близько 60-ти наукових праць, де актуалізовано питання розвитку та удосконалення бандури, перспективи

створення досконалого інструмента для великої концертної естради. Він активно працював над створенням перекладень для бандури, які згодом склали основу його репертуарних збірників, таких, як «Збірник п'єс для бандури» (1959 р.), «Бандуристам-аматорам» (1966 р.), «Педагогічний репертуар бандуриста» (1967 р.), Школи гри на бандурі тощо.

У 1980–1990-ті роки відбулося включення бандури до контекстів композиторської виражальності, коли тембральна палітра інструмента стає основою реалізації авторської ідеї. За відносно короткий час бандурне виконавство здійснило стрімкий злет до висот академічного професіоналізму у творчості В. Зубицького, К. Мяскова, А. Коломійця, В. Кирейка, В. Тилика, М. Дремлюги, С. Баштана, В. Власова та ін. Еволюція бандуристики, її становлення як принципово нової самоорганізації виконавської творчості формує обриси новаційної бандурної творчості на підставі вдосконалених можливостей професійно-академічного, сольо-віртуозного інструмента, де органічно поєднані вдосконалення конструкції інструмента, систематизація професійної музичної освіти, створення оригінального репертуару.

Упродовж 1990 -х років до нашого часу свій внесок у розвиток бандурної творчості здійснили М. Денисенко, І. Тараненко, Р. Гриньків котрі створили новий пласт бандурних опусів, базований на темброво-сонорних можливостях інструмента. Сьогодні бандуристика не лише акумулює академічний тип музичної творчості, а й щедро наснажує її новаційними та експериментальними технологіями (Г. Матвіїв), які виводять інструмент на новий виток розвитку що пов'язано з оновленням його конструкції, виражально-виконавських можливостей та репертуару.

Серед композиторських знахідок — новітні прийоми гри, базовані на артикуляційно-штрихових, темброво-фактурних підходах, гармонічних та композиційних особливостях та інші засоби і прийоми, що укладаються в концепцію «нового звуку» другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Темброво-сонорна картина виражальності на бандурі реалізується через уведення найрізноманітніших шумових ефектів та беззвуквисотних

прийомів. Часто це гра різними ритмічними прийомами по деці бандури; виконання задля колористики прийому глісандо п'ятим пальцем; використання кистьового глісандо, більш різкого та проникливого за темброво-динамічним насиченням; застосування кластерної гри — хроматичних секундових багатозвуч, що цілковито заповнюють визначений інтервальний простір; прийомів однотонного звучання — гри глісандо на одній струні, яке започаткував відомий бандурист Георгій Матвіїв. Він пропонує до технології гри різні види флажолетів — одночасне виконання флажолетів з інтервалом, що, на його думку, розширює виражальні можливості інструмента та свідчить про його значний потенціал. Виконавець також вводить басові флажолети як своєрідну імітацію бас-гітари. Ці прийоми яскраво простежуємо у багатьох авторських композиціях Матвієва: «Дві сторони медалі», «Взяв би я бандуру», «На краю» тощо.

Висновки до першого розділу

Отже, підсумовуючи процес виникнення й розвитку явища бандуристики приходимо до певних узагальнень. Відбувся серйозний поштовх у розвитку академічного бандурного мистецтва в період з ХІХ — початку ХХ століть. Цей процес, започаткував Гнат Хоткевич, відомий український просвітник та популяризатор бандурного мистецтва, уможливив з часом входження бандури до академічного річища. Його послідовники й загалом усі ті, хто доклав зусиль до становлення й розвитку академічного бандурного мистецтва після нього, вносили свої корективи до парадигми терміну бандуристики.

У реаліях сьогодення сучасна бандуристика акумулює різні погляди на проблему академізації бандурного мистецтва. З одного боку, це ідейні засади автентичної творчості з їх пересторогою до нововведень. На думку І. Лісняк, вони пов'язані з тим, «що науковці ще не виробили необхідної термінології у визначенні понять “кобзарство” та “бандурне мистецтво” і того, чи належить сучасне бандурне мистецтво до кобзарства, а чи є новим явищем» [115,

С. 102]. У сучасному музикознавстві розрізняють явища автентичного кобзарства та бандурництва як академічної культури творення на бандурі способів функціонування, репертуару та інструментарію.

Процеси, започатковані на межі століть, нині розвиваються також за рахунок виходу бандури за межі суто національно-географічного ареалу або штучно культивованих спільнот (діаспорні закриті середовища) та її входження в інонаціональні європейські мистецькі середовища. Бандура цікавить європейського слухача не так званим розтиражованим псевдонаціональним колоритом, а виражальними можливостями та неповторною темброво-сонорною природою. З'явилася нова генерація концертних виконавців, які популяризують бандуру на світових мистецьких теренах.

Бандуристика ХХІ століття, це сукупне поняття включаючи в себе багато компонентів. Передовсім це пласт професійного академічного мистецтва, композиторської творчості та наукової аналітики. Зазначимо, що академічній бандуристиці як виконавському явищу підвладні практично усі стильові зрушення, що значно розширює ареал побутування цього інструмента.

РОЗДІЛ 2

БАНДУРИСТИКА В МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ, КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

2.1. Академічна бандуристика: між традицією та новаторством

Окрема роль у розвитку академічної бандуристики належить Г. Хоткевичу, В. Кабачкові та іншим, котрі активно працювали над удосконаленням традиційного народного інструмента, започаткувавши нові форми сценічного звучання бандури, які дозволили розкрити стилістичні особливості авторського задуму. Історія ж академічної бандуристики пов'язана передовсім з творчими пошуками композиторів які вже у повоєнні роки представили свої перші оригінальні опуси для цього інструмента, — А. Муха, В. Кирейко, А. Коломієць та ін. Їх успішне звернення до бандурної творчості було обумовлене багатьма факторами, зокрема, особливостями їх творчих уподобань, зацікавленістю народнопісенними мотивами. Важливою була і співпраця композиторів з С. Баштаном, засновником київської академічної бандурної школи. Адже завдяки їх плідній співпраці він і сам почав навчатися музичної композиції, і невдовзі під його пера вийшло чимало оригінальних творів для бандури на народну тематику. Так, завдячуючи діяльності корифеїв, бандурне мистецтво робило перші професійні жанрові кроки.

Сама конструкція інструмента у повоєнний час отримала два інваріанти — чернігівський та львівський. Обидва типи бандури відкривали широкі перспективи для подальшого розвитку бандурного виконавства, спрямованого на технічне вдосконалення та глибоке проникнення у стилістику авторського задуму. Основною тенденцією, що характеризує композиторську творчість кінця ХХ — початку ХХІ століття у просторі інструментального бандурного виконавства, можна простежити численні приклади взаємодії «свого» і «чужого», які засвідчують діалектичну спроможність бандури до саморозвитку. «Своє» втілює передовсім така

якість бандури, як її автентичність, давнє походження, укорінене у понад трьохсотлітній історії. «Чуже» можна вбачати у здатності бандурної культури стрімко адаптувати пласт сучасних авангардних технологій, виконавських технік, котрі ще кілька десятиліть тому не були притаманні для творчості на цьому інструменті.

Цей процес привнесення та адаптації бандурою «чужих» практик (традицій виконавства на інших інструментах, а також модифікованих, синтетичних, препарованих прийомів гри) спричинює необхідність переглянути систему оригінальних, суто бандурних музично-виражальних підходів. Проте саме виконавські та композиторські експерименти упродовж останніх десятиліть значно розширили виражальне поле бандури, вплинули на зміни у конструкції самого інструмента, збагативши арсенал бандуриста-інструменталіста питомо новітніми способами та прийомами гри.

Розширення діапазону бандурної культури «чужими» виконавсько-виражальними можливостями активно простежується в оригінальних творах сучасних українських композиторів, які прагнуть до експериментів у полі бандурної виражальності, а також у розмаїтті перекладень для бандури.

Достеменно невідомо, але ми можемо припустити, що першим хто почав робити перекладення творів європейських класиків, був Г. Хоткевич. Стрімкоплинність часу, професіоналізація та академізація інструмента підштовхували його до переосмислення і розширення існуючого репертуару. Багата обізнаність в історичних звичаях бандурного виконавства, дала змогу митцеві запровадити традицію перекладень класичних творів на бандурне тло. Переосмислення з точки зору виконавських і композиторських засобів, допомогли зберегти при цьому існуючі національні традиції музикування, та ввести нові виконавські штрихи та технічні прийоми, що не застосовувались народними співцями у зв'язку зі специфікою виконавства. Першим таким прикладом стала «Місячна соната» Л. Бетховена, яка і була виконана ансамблем бандуристів. Розширення бандурного репертуару було зумовлене таким факторами, як перенесення традиційного кобзарського виконавства із

сфери усної традиції на концертну естраду. При цьому зберігалася фольклорна традиція. На збагачення репертуару вплинуло відкриття бандурних класів у навчальних закладах та створення нового педагогічного репертуару. У зв'язку з невеликою кількістю оригінальних творів, перекладення суттєво доповнили та розширили існуючий репертуар. Ще одним важливим чинником у розширенні бандурного репертуару стала поява фестивалів та конкурсів, у яких однією з умов було виконання класичних творів світового мистецтва. Це спонукало багатьох бандуристів-інструменталістів працювати в жанрі перекладу.

Послідовниками Г. Хоткевича у розвитку і розширенні виконавського репертуару стали В. Кабачок, Є. Юцевич, А. Бобир, М. Геліс, Я. Пухальський, С. Баштан, В. Герасименко та багато інших видатних митців. Усі вони почали використовувати в навчальних програмах методичні напрацювання з фортепіанних, арфових, скрипкових творів композиторів-класиків, таких, як Й. С. Бах, В. А. Моцарт, П. Чайковський, М. Лисенко та ін.

Зазначимо, що кожен бандурист володіє різним рівнем та способами осмислення оригінального нотного тексту. Від цього вочевидь залежить індивідуальність та якість перекладацьких рішень, їхнє інтерпретаторське поле. Жанрова класифікація основних елементів бандурного перекладу є багатошаблевою. І при порівнянні оригіналу та нової (бандурної) версії головним критерієм художніх оцінок стає увага до таких аспектів, як точне перенесення та адаптація уртекста на тло бандурного перекладу, тобто збереження концепційності композиторського задуму і художнього образу.

У свою чергу, строге перекладення відбувається з максимальним наближенням до оригінального тексту твору з увагою до виражальних засобів. Побуває думка, що інтерпретарське начало, можна віднести до категорії творчості, осмислюючи і пропускаючи через «себе» кожен перекладений твір. Вільне перекладення або (оригінальне) перенесення нотного матеріалу відбувається за умови точного відтворення та осмислення

художнього змісту даного твору і уваги до виражальних засобів інструмента, для якого було створено оригінальну версію.

Стильова роль авторської редакції на сьогодні залишається однією з першочергових у системі бандурного перекладення. Штрихові елементи також є важливим чинником у прочитанні кожного оригінального твору бандуристом-перекладачем. Проте не завжди буквальне їх перенесення з оригіналу отримує гарне, наповнене звучання на бандурі. При виборі твору, та інструменту з якого відбувається перекладення, потрібно пам'ятати про специфічність звуковидобування та звукоутворення бандури і враховувати її артикуляційні характеристики.

Зберігаючи звуковисотність уртекста в бандурному перекладі за допомогою комплексу суто бандурних виражальних засобів (штрихів та способів артикуляції), нове прочитання твору має вже дещо інше фонічне звучання, чим відкриває досі приховані від слухача художні грані оригінального тексту. У бандурній редакції важливо зручно розподілити мелодичні лінії між руками. Інколи, щоб не розірвати звуковедення, потрібно перенести нотний матеріал з лівої руки в праву та міксувати пасаж для зручності, виконуючи його по черзі обома руками.

Особливо часто це зустрічається у творах барокової епохи, виконання яких потребує технічного розвитку умінь лівої руки, як рівноправної до правої. Багато сучасних представників київської академічної школи інструментального виконавства на бандурі — Л. Коханська, Л. Шевчук, Г. Савчук, Т. Столяр, Л. Король — активно працюють над цим вдосконаленням, вводячи до концертного репертуару переклади, де обидві руки мають однакове технічне і художньо-образне навантаження. Прикладом можуть слугувати перекладення таких полотен, як «Будильник» Ф. Куперена, «Перегук птахів» Ж.-Ф. Рамо, «Гра води» К. Сальседо, «Прелюдія і Токата» Г. Ф. Генделя, «Фантазія для арфи» К. Сен-Санс, «Україна» К. Ерделі тощо.

Сучасні виконавці не оминають без уваги багатий пласт старовинної музики, наснажений широкою палітрою дрібних прикрас — одно-

двозвучні форшлагги, різні морденти, групетто, трелі, шнеллери тощо. Виконання мелізмів часто поєднується з нижніми голосами, що має за мету досягнення звучання близького до оригіналу. Акордову конфігурацію, арпеджато, тремоляndo, секвенції, подвійні ноти, широкі та ламані інтервали, хроматичні гами можна виконувати у широкому розташуванні (нони, децими тощо). Все це характерно для стилістики поліфонічних творів, що посідають чільне місце у репертуарі сучасного бандуриста-інструменталіста. Низку перекладень у цьому напрямку здійснили відомі бандуристки Л. Коханська та Г. Савчук. Зокрема, це прелюдії та фуґи, фантазії Й. С. Баха, твори С. Франка, Г. Ф. Генделя, концерти А. Вівальді та інші зразки світової художньої класики. Такі композиції посідають чільне місце у репертуарі бандуристів-інструменталістів, вони формують нові уявлення про інструмент і деконструюють застарілі стереотипи. Зрештою, цей дискурс окреслює перспективні шляхи розвитку бандуристики, яка переживає схожі проблеми жанрово-академічного стибу, що й інші напрями мистецької науки.

Еволюційний розвиток бандури між традицією та новаторством відбувався завдяки, по-перше, удосконаленню інструмента загалом та окремих його компонентів, по-друге, розвитку професійної майстерності та виконавської культури у контексті академізації бандури. Поняття виконавсько-технічного прийому увібрало сукупність технік і технологій, вміння застосовувати їх у поєднанні, спрямованому на певний звуковий результат або специфічний ефект. Виконавський художній засіб музичної вражальності — це результативний бік технічного прийому, тобто змістова суть художньо-звукового творення-звукотілення, де техніка є засобом художнього вираження, здійсненням пошукової функції у формуванні та реалізації ідеального звукового образу.

2.1.1. Композитори-традиціоналісти і професіоналізація бандури

Друга половина ХХ століття була позначена сплеском уваги українських композиторів-традиціоналістів до темброво-виражальних можливостей бандури. Для цього інструмента писали різножанрові твори

М. Дремлюга, К. Мясков, А. Коломієць, С. Баштан, В. Герасименко, В. Власов та ін., визначивши нові на той час концепції і форми педагогічного та концертно-виконавського процесу.

У концертному й навчальному репертуарах утверджуються різні види великих інструментальних форм для бандури соло, ансамблю бандур, мішаних камерних та великих складів за участю бандури. Серед цього жанрового розмаїття — фантазії, попури, варіації, сюїти, рапсодії, сонати, концерти, концертно та ін. Часто музика для бандури має програмність, що допомагає глибше й опукліше реалізувати авторський задум. Найбільш розлого актуалізовано сонатний доробок для бандури у дослідженнях О. Олексієнка [147], Н. Морозевич [139] та І. Панасюка [153] та інших дослідників.

Звернення до бандурної творчості Миколи Дремлюги, в якій простежуємо поєднання народної та професійно-композиторської стилістики, що сприяло утвердженню нових тенденцій у бандурному виконавстві, як відомо М. Дремлюга успадкував традиції М. Лисенка, котрий був основоположником української сюїти, що формувалася на базі в'язанок народних пісень, започаткованих свого часу його «Молодощами» (1875), хоровими циклами його веснянок, колядок, щедрівок, об'єднаних у цикли віночків народних пісень. Як і соната, сюїтний цикл, став полем для творчого експерименту у контексті можливостей формотворення у площині різнотипної стильової орієнтації, і саме М. Дремлюга заявив про себе, як засновник жанру сольної бандурної сюїти у другій половині ХХ ст. Серед творів цього жанрового спрямування увагу привертають Сюїта для двох бандур В. Польового (1966) та Камерна сюїта (1979), сюїтний за принципом циклічної будови камерно-інструментальний твір за участю бандури Дивертисмент для флейти, скрипки і бандури О. Винокура (1973).

Мистецький шлях Миколи Дремлюги засвідчив його стрімке творче зростання від написання технічно нескладних мініатюр, до п'єс великої форми. Найвищий рівень складності серед жанрових п'єс Дремлюги має

«Дума» (*g-moll, Andante moderato*), яку бандуристи-інструменталісти часто виконують як композиційно завершений твір, що базується на використанні стилізації кобзарської речитації, по-авторському інтерпретованої композитором і звучить як авторська алюзія, що повертає нас до витоків кобзи-бандури. При цьому функцію співака, що полягає у відтворенні основної мелодії, доручену інструменту.

На жанрові ознаки думи вказують речитативна мелодія вільного розгортання, метрична перемінність, ритмічна примхливість, експресивність висловлення. “Вибухова” кульмінація на *ff* з несподіваним переходом на *p* стає завершальним “штрихом” у відтворенні драматизму, душевного болю, що складають головний сенс і пафос як самого фольклорного “першоджерела”, так і твору М. Дремлюги. Виникає свого роду явище поліфонії пластів (пласт — думний супровід і пласт — вокальна рецитація кобзаря), яке бандурист-виконавець повинен продемонструвати, інтерпретуючи музичне полотно.

Безпосередньо пов’язані з принципами фольклорного формоутворення також варіаційні та сюїтні цикли, що складають значну частину бандурної спадщини М. Дремлюги. Варіації *D-dur* засвідчують майстерність митця щодо перетворення досить простої народної теми, яка зазнає фундаментального переосмислення завдяки послідовним фігураційним та іншим фактурним, метроритмічним, ладогармонічним та структурним змінам. Композитор наближається тут до принципів вільних романтичних варіацій, де кожне із втілень теми є носієм індивідуального образу, часом досить віддаленого від першоджерела. Власне, у цьому й полягає складність для інтерпретатора, основним завданням якого є яскрава образна характеристика кожного нового авторського тематичного вирішення при збереженні загального формоутворювального начала.

Сюїта № 1 М. Дремлюги для бандури соло неофольклорного типу (без застосування цитатного методу) є продовженням лисенківських традицій у сфері обробки циклів народних пісень. Твір складається з п’яти мініатюрних

частин, де перша частина (*Moderato, F dur*) народно-жанрового характеру, викладена у формі складного періоду або куплетної форми, друга — *Allegretto, a-moll*, третя частина — *Andante, cis-moll*, четверта — *Allegretto, F-dur* з використанням принципів українського народного багатоголосся, а п'ята частина — *Moderato, F dur* — дослівно повторює першу, виконуючи роль тонально-тематичної репризи. Отже, сюїта № 1 М. Дремлюги утвердила в бандурній творчості широко вживаний в українській інструментальній музиці XIX — початку XX ст. жанр циклів народних пісень-в'язанок.

Сюїта № 2 *a-moll* складається п'яти частин: «Рондо *a-moll*», «*Allegro F-dur*», «Дума *d-moll*», «Тема з варіаціями *F-dur*», «Фінал *a-moll*». Твір побудовано на контрасті частин. Важливими стають інтонаційні арки між ними (II – IV, I – V). Кульмінаційною частиною є «Дума», композиторський задум якої — втілення фактурних форм і драматургічності, притаманних автентичним думам.

Вирішення циклічної форми у сюїті № 3. М. Дремлюги багато в чому є новаторським і водночас глибоко закоріненим у національній традиції жанру. Тут простежуємо трансформації сюїтного жанру, насиченість необароковими інтенціями (тональна спорідненість всіх частин, вибір жанрів, способів розвитку, інтонаційної семантики). На думку О. Ніколенко, «цей твір свідчить про великі напрацювання творців бандурного репертуару в аранжуваннях зразків клавірного та органного мистецтва для бандури та її ансамблів. Водночас композитор наділяє частини інтонаційною єдністю, тож можна стверджувати наявність монотематичних зв'язків, комплексу наскрізних інтонацій, на основі яких творяться теми кожної з частин» [146, С. 93–94].

Сонати для бандури *solo* М. Дремлюги, стали етапними у творчій апробації сонатного жанру бандуристами [149, С. 61]. Як зазначав І. Панасюк, «кожна соната має індивідуальну циклічну структуру з тенденцією до “звуження”»: 4-частинність у сонаті № 1, 3-частинність — у сонаті № 2 і 2-частинний цикл у сонаті № 3 <...> Вибір головних

тональностей <...> свідчить про свідоме обмеження композитора колом простих, зручних для виконавців тональностей переважно I ступеня спорідненості. Проте внутрішній тональний розвиток окремих частин в усіх трьох сонатах складніший» [153, С. 61].

Думність — важливий образний компонент сонат М. Дремлюги; що обрамляє як своєрідна арка. На думку О. Олексієнка, цей феномен авторського почерку композитора свідчить «про переосмислення вокальної думної речитації в інструментальній музиці. Це не стільки наслідування справжньої думи, скільки відтворення її узагальненого образу» [149, С. 149].

Завдяки сонатній творчості М. Дремлюги бандуристи-інструменталісти отримали нові виконавські прийоми: “нанизування” (накладання на багаторазово повторюваний звук або його октавне подвоєння самостійної мелодичної лінії), репетиції, “ламане” арпеджіо, акордове тремоляndo, одно- та різноінтервальні пасажі, інтервальні та акордові “ланцюжки” тощо.

Розглянемо Сонату № 2 (*D-dur*) це тричастинний цикл, як і Соната №1. Це близькі за характером образності і тематизмом, а також деякими композиційними прийомами (наприклад, проведення у фіналі теми головної партії першої частини). Співвідношення частин циклу, як це нерідко спостегігаємо у М. Дремлюги, доволі традиційне: перша частина — енергійне сонатне алегро (*Allegro moderato, D-dur*), друга — ліричний центр циклу (*Adagio, e – moll*), третя — швидкий фінал (*Allegro, D-dur*).

Тема головної партії і характером, і структурою нагадує хорову козацьку пісню маршового типу, бойову та наступальну. Пізніше вона виконуватиме важливу драматургічну роль, ставши не тільки основою розвитку першої частини, а й охоплюючи всю сонату в цілому. Розгорнута сполучна партія народжується з елементів головної і включає в себе фігуративний рух. Вона принципово розімкнена, приводить до зупинки на домінанті, готуючи нас до побічної партії. Тема ж побічної партії становить значний контраст до головної, що проявляється не лише в тональному відношенні, а й у зміні темпу (*Meno mosso*) характері плавної, розспівної

мелодики широкого дихання. Значення її підкріплюється фактурними засобами: мелодична лінія у верхньому голосі супроводжується низхідними гамоподібними пасажами середнього шару фактури, що викладеними спочатку тріолями, а потім – групами шістнадцятих, що створює ефект внутрішньої схвильованості, пошвавлення руху.

Початок розробки побудований на проведенні героїчної теми головної партії в однойменному мінорі: тепер вона звучить ще більш рішучо та впевнено. Тональний план є «досить багатим, як і належить побудовам подібного типу: композитор послідовно здійснює своєрідний висхідний рух, відхиляючись до *e-moll*, *F-dur*, і взагалі, досить вільно “мандруючи” по цілому ряду тональностей, перш ніж готується повернення основної. Інтенсивній розробці піддається мотив з третього такту теми: настійливий повтор одного звука та його подальше оспівування, яке згодом дещо видозмінюється. Після кульмінаційного розділу розробки (*Più mosso*) з його підкресленою ефективністю і віртуозністю настає реприза, що є цілком нормативною. Героїчний елемент остаточно затверджується у коді, яка побудована на першому мелодичному елементі теми головної партії, поданому у висхідному переміщенні по ступенях ладу.

Друга частина (*Adagio, e-moll*) побудована на вільному розгортанні та варіаційних перетвореннях наспівної, ліричної теми (при тому, що формально вони вкладаються у тричастинну схему), яка відтворює яскраво виражений національний колорит. Це проявляється, зокрема, у застосуванні такого специфічного ладу, як двічі гармонічний мінор з його виразними збільшеними секундами. Підкреслемо, що трагічності звучання надає темі низхідний секундовий рух на пунктирному ритмі — неначе крики відчаю. У середньому розділі тема звучить ще більш напружено, у прискореному темпі, зі скандуванням кожного звука. Вона проводиться у «темній» за колоритом, трагічній тональності *b-moll*, потім модулює до *g-moll*. Власне, саме у середньому розділі міститься загострено-трагічна кульмінація твору в цілому.

Третя частина (*Allegro, D-dur*) композиційно вирішена М. Дремлюгою як рондо-соната. Темою головної партії стала веснянка, що зазнає суттєвої розробки та перетворення. Звернення саме до такого тематичного матеріалу зумовлює радісний, піднесений характер частини, що контрастує по відношенню до попередньої. Перший епізод (він же — побічна партія) у тональності *A-dur* має розспівний, романсовий характер. Подібний до гітарного акомпанементу, він викликає асоціації із жанром серенади, опосередковано створюючи атмосферу нічного пейзажу, загального умиротворення та світлого щемливого почуття. Середній епізод (*Moderato, g-moll*) має в основі тему, що поєднує в собі ознаки речитативності й інструментальної імпровізаційності. Це знову (вже вкотре творчість М. Дремлюги), ніби переадресовує слухача до фольклорних першоджерел, апелюючи до глибин його генетичної пам'яті. За своєю функцією в циклі цей епізод є своєрідною ремінісценцією трагічних настроїв попередньої частини, відголоском подій, що відбулися, рефлексією на них, що не полишає навіть у моменти тихої радості. Реприза є нормативною: головна і побічна (вона ж третій епізод) партії проводяться в основній тональності, стверджуючи ідею невмирущого народного оптимізму.

Останній розділ, який фактично заміщує заключну партію, переходить у розгорнуту коду. Принаймні (про це свідчить її тематичний матеріал) тема головної партії першої частини звучить енергійно та стверджувально. Отже, образне коло немов «замикається» — так композитор подає своє тлумачення притаманної українській ментальності сфери відчуття навколишнього світу.

М. Дремлюга написав один з перших концертів для бандури і симфонічного оркестру, що безперечно, стало великим кроком до введення бандурного мистецтва в річище загальноєвропейського розвитку академічної музики. З іншого боку, це є певним «показником зрілості» інструмента. Головна тема концерту – мужня мелодія в стилі епіко-драматичних наспівів. Композитор «малює» карпатські краєвиди (тема звучить у гуцульському ладі). Структура її являє собою період з двох речень. Це зразок синтетичного

тематизму, де є ядро і подальший його розвиток. Композиційна побудова наближена до класичних норм, де яскраво співвідносяться основне ядро та його розгортання. Але це ядро (перші два такти) та його подальший розспів (такий термін більше годиться для епічної теми) складають єдину графічну криву руху з загальним підйомом до кульмінації та поступовим спадом. Бандурист повинен усвідомити жанрову суть даного твору, який є симфонією для бандури за масштабами мислення та широтою узагальнень. Епічний характер твору виявляється у багатьох елементах головної теми.

Виконавець від початку повинен творити багатогранний динамічний образ. Її мелодичний рельєф — хвилеподібний контур, звуковисотний діапазон якого широко розспіваний, а тональність та ладова постійність надають звучанню теми впевненості і рішучості. Активну внутрішню потенцію має і ритміка, що одразу підкреслює сильне начало. Енергомісткою є і сама структура оркестрового супроводу (пунктирні ритми). Зрозуміло, що звучання такої теми повинно бути не простим «викладом-переказом», а активним поданням музичного матеріалу, де весь процес розвитку виходить з первинної мелодичної ритмічно-інтонаційної тези, а кожний наступний етап — це наслідок і водночас нове становлення, що бурхливим потоком вливається в загальний музично-інтонаційний розвиток. Лірична побічна партія — нагадує своїм інтервально-інтонаційним вирішенням народну пісню і звучить спочатку в оркестрі. Варто відзначити про інтонаційну спорідненість головної та побічної тем, обумовлену їх образним контекстом (обидві побудови спираються на основні ступені ладу, характерні для української пісенної мелодики). Побічну партію складає період, розвиток якого забезпечує використання поліфонічних засобів та секвенціювання. Бандурист-виконавець повинен точно відчувати поліфонічність музичної тканини і вміло відтворити фактурно-мелодичні звиви, правильно співвідношуючи основне з другорядним. Заклучна побудова — зв'язка між експозицією та розробкою – побудована на неодноразовому повторенні зерна

побічної теми на постійному остинатному басову, а інтерпретатор має намагатися чітко відтворити авторський задум – уповільнення та завмирання.

Розробка починається проведенням основного зерна головної теми, привносячи у розгортання музичної тканини драматичні та буремні відчуття (цьому сприяє пунктирний ритм, часте модулювання, згущення фактури тощо). Таке структурування музичної тканини неминує веде до кульмінації, де оркестр екзальтовано-драматично виконує головну тему. Відмітимо динамічну особливість твору: динаміка наростає завдяки посиленню гармонічної напруженості, а для бандуриста-виконавця це означає одну з підказок щодо втілення цілісності розробки, яка вимагає, з іншого боку, також значне технічне володіння інструментом. Усі ці принципи повинні забезпечити основні вимоги до виконання твору — цілісність та осмисленість подання музичного матеріалу.

Отже, твори М. Дремлюги для бандури, як ми намагалися показати, охоплюють майже увесь жанровий діапазон: від простих і невеликих за обсягом, до найскладніших сонатно-симфонічних жанрів. У роботі над ними композитор продемонстрував складний синтез класичних основ формотворення з особливостями романтичної естетики та притаманними їй виразовими засобами і принципами побудови музичного твору у, поєднанні з національною інтонаційністю.

Ватро зазначити, що упродовж другої половини ХХ століття сформувався великий репертуарний фонд для педагогічної та концертної практики бандуристів різного рівня складності. Це розмаїття увібрало в себе значну кількість творів різної жанрово-стилістичної спрямованості: від малих форм, поліфонічного доробку аж до великих полотен — концертів, сонат та варіацій. Як зауважує І. Панасюк, «не всі з цих полотен виявилися максимально довершеними за змістом і формою чи рівнем технічної складності, не всі залишилися під кутом зору виконавської зацікавленості, проте окремі опуси стали вершинними для бандурної творчості — етапними творами в процесі вдосконалення бандурного мистецтва» [153, С. 57].

Серед українських композиторів другої половини ХХ століття, які звернулися до жанру сонати для бандури, був Леонід Коломієць (1918–1997). Випускник класу М. Дремлюги, він залишив різножанровий спадок для бандури — від інструктивної збірки «Юному бандуристові» та серії п'єс легкої та середньої складності до Прелюдії і фуґи (алюзія до творчості уславлених поліфоністів), Поєми-спогаду та Варіацій на словацьку народну тему. Етапним, за свідченням багатьох дослідників його творчості, стала «Українська соната» (1968), яку вперше виконав С. Баштан у дуеті з автором.

Зупинімося на цьому полотні більш детально зі спробою простежити основні образно-стильові його координати. Романтичний стиль твору проявляється навіть у його одночастинності, характерній для сонат доби романтизму. На думку І. Панасюка, авторською рисою «Сонати» А. Коломійця є «розширення меж сонатної форми, використаної тут згідно з романтичною традицією, і введення в розробку самостійного розділу *Andante* на новій ліричній темі, що ніби компенсує відсутність окремої повільної частини. Скерцозно-танцювальний образ “розсіюється” невеликими епізодами в усіх розділах сонатної форми, найчастіше — розмежовуючи і підсилюючи контраст головної і побічної партій» [153, С. 57].

Тематизму сонати притаманний національний колорит, який вибудовується завдяки трансформаціям трьох основних тем. Головна партія (*C-dur, Allegro risoluto*) має риси веснянки і наділена енергійними та активними інтонаціями. Побічна партія (*a-moll, Cantabile*) інтонаційно споріднена з народною піснею “Ой, гиля, гиля, гусоньки на став”. Ці дві теми, попри їх народне походження, також об'єднує певна спільність: акордовий виклад фактури та арпеджіато задля створення певної колористичної замальовки. Характерною ознакою «Української сонати» А. Коломійця є пластична органічність бандури і фортепіано упродовж усього твору. Партія фортепіано, тут не простий акомпанемент, а дует або діалог двох рівноправних інструментів. До того ж часто фортепіанна партія виходить на перший план, як наприклад, в епізоді (*d-moll*) головної партії.

Ще однією непересічною особистістю на ниві композиторської творчості для бандури, був — Костянтин Мясков, — випускник Київської консерваторії класу К. Данькевича, композитор, чия музика забарвлена яскравими, контрастними кольорами, оповита ліризмом, задушевністю, водночас вона позначена драматизмом, остинатністю метроритмів і раптовою зміною темпів, напруженістю кульмінацій. Полотна його музики дуже барвисті, неначе зроблені короткими мазками. Тому дуже важливо «втримати» динамічний розвиток в цих формах, зберігши цілісність твору.

Власне, принцип музикування, типовий для народного інструментального виконавства, став однією з найхарактерніших рис творчості К. Мяскова. Спорідненість стилю композитора із засадами народно-музичного мислення проявилася в мелодизмі його творчості. Можна навіть стверджувати, що мелодія була тим першоджерелом, яке визначило манеру письма цього майстра.

В інструментальній творчості для бандури К. Мясков звертається до різних жанрів та форм: це концертні етюди, прелюдії, скерцо, варіації, фантазії, імпровізації, народні танці, концертні п'єси, три концертино для бандури з оркестром. Його музика дуже щира, мелодійна, приваблива як і для учнів музичних шкіл, так і для музикантів високого професійного рівня. У своїй творчості митець широко використовує народні танцювальні та пісенні теми, що дуже цінно саме для виконавців на народних інструментах. Основними його композиторськими прийомами є секвенційність, варіаційність, імпровізаційність розвитку музично-тематичного матеріалу, темпова і динамічна контрастність, яскравість і динамізація музичного розвитку.

Значним внеском до сучасної сонатної творчості стала Соната пам'яті К. Мяскова (2000)⁵. Як пише І. Панасюк, «класична 4-частинність циклу є

⁵ Ця присяга пов'язана з тим, що К. Мясков часто писав для виконавців на народних інструментах. Своєрідною музичною анаграмою твору є те, що ім'я відомого митця закодовано у мотиві *es-a-e-a-es*, який зустрічаємо упродовж усього твору.

одночасно зразком втілення ідеї наскрізного розвитку, що призводить (як у багатьох сучасних творах) до моноциклічності, яка досягається багатьма факторами: прийомом “тематичної арки” — тема вступу з’являється в коді фіналу, атакою між середніми частинами, а головне — єдиним стилістичним комплексом інтонаційних, метро-ритмічних і фактурно-динамічних ознак, притаманних усім чотирьом частинам» [153, С. 64].

У самому творі простежуємо низку неспецифічних особливостей пов’язаних із вокальністю, періодичністю і низкою виконавських прийомів з розряду «нової» семантики (каскади глісандо, кластери, *dietro sul vnticello* (гра за підставкою). Скажімо, у «Коломийці» (третя частина) зустрічаються різноманітні ударні ефекти — по деці, по підставці, по важелях, по нозі (руками чи кісточками пальців), тупання ногою, що чергуються з грою, а іноді звучать одночасно. Крім цього, виконавець прицмокує язиком, ритмічно шепоче («та-па-та-па»), вигукує («ха-ха!»), інакше кажучи, композитор широко застосовує ударно-шумові ефекти задля збагачення загальної образно-змістової картини твору. Ця умовна театральність виокремлює ще одну рису — комунікативність як діалог між виконавцем та слухачем.

Близькою за трактуванням циклу і його тематичних перегуків із сонатно-симфонічним варіантом є «Камерна сюїта» (1991) для бандури і фортепіано у трьох частинах Оксани Герасименко. У якій за основу взято квазішумінівський виклад: контрастні за образно-значеннєвим насиченням частини, кожна з яких є завершеною романтичною мініатюрою з єдиним настроєм чи образом.

Як зазначає О. Ніколенко, «тричастинна циклічність викликає асоціації із сонатним циклом: діяльно-активна перша частина (*Moderato, d-moll*), в основу якої покладено оригінальну коломийкову гему з варіаційним розвитком; програмна друга частина „Спогади” (*Andante cantabile, F-dur*) у складній тричастинній формі; жанрово-танцювальний фінал (*Allegro, d- moll*), побудований на почерговому розвитку двох тем — козачка та цитати „Ой я

дівчина Наталка” що містить інтонаційну арку (*Andante cantabile* з першої частини). Таким чином, сонатні ознаки виявляються на рівні будови циклу, образності, тонального плану, жанрово-тематичної специфіки. Власне, з сюїтний цикл зближує відсутність сонатності та переважання танцювального начала у швидких частинах» [146, С. 96].

Серед бандурних сюїт українських композиторів, що з'явилися створених наприкінці ХХ століття, приваблює лірико-фантастична образність «Нічної фантазмагорії» Євгена Мілки для бандури соло (1997). Це тричастинний цикл, перша частина (*Andante*) якого полонить ладовим зіставленням фригійсько-цілотонової «архаїки» з політональними гармонічними комплексами, рафінованим відчуттям фонізму вертикалі у крайніх розділах і поривчастим прозорим *piu mosso* середини. Друга частина (*Moderato con moto*) протиставлена першій стилізовано-фантастичною архаїзованою поетикою кварто-секундових тем-поспівок, витриманих на тлі звучань поодиноких бурдонних звуків бандурних басів, а третя (*Con moto, poco rubato*) широко розкиданими арпеджовано взятими звуками постійно вуалює тональну основу, надаючи загальному звучанню хисткості та невизначеності відповідно до програмного задуму сюїти.

Потрібно зазначити, що, як і в інших усталених для бандури жанрах, сюїтні інваріанти в кінці 1990-х років отримали неординарні експериментальні роз'яснення. Подібними композиторськими новаціями відзначилася і «Нічна фантазмагорія» для бандури соло Є. Мілки (1997), основою змісту якої стала його лірико-філософська концепція, пов'язана з безмежним космічним простором, крізь яку проглядає дуже суб'єктивна, особистісна позиція автора. Музика вражає загальною прозорістю колориту.

Найбільш цікавою з точки зору використання фонічних барв інструмента є третя частина твору — *Con moto, poco rubato* — з притаманною їй примарністю, певною стриманістю почуттів, і водночас несподіваними сплесками емоційності. Такий характер музики досягається використанням цілого комплексу засобів. Вони включають ладову невизначеність, мінливу

ритміку. засновану на синкопуванні, поліфонізовану фактуру, яскраву інструментальну мелодику на основі широких, переважно октавних, децимових і ширше ходів. Особливого значення набуває динаміка, яка обмежується рівнем *mf*, внаслідок чого сила кульмінації досягається за рахунок емоційно-психологічного напруження.

Даний твір є програмним і за пропозицією автора (висловленою ним у приватній бесіді) бажано сфокусуватися тут на легкості та яскравості його виконання, аби передати усе розмаїття можливостей інструмента, пов'язавши його з багатим образним осмисленням безмежного космічного простору.. Вже від початку важливо настроїти бандуриста на серйозну роботу зі штрихами легато і маркато, фразуванням, виразністю мелодичних ліній та фактурних шарів, яка повинна вестися паралельно з вивченням нотного тексту, наданням йому образно-емоційної характерності.

Свої здобутки щодо поповнення оригінального репертуару для бандури залишив Віктор Власов. Композитор та баяніст, він створив цілу низку інструментальних та вокально-інструментальних творів для бандури. Його музичний доробок насичений «невичерпною творчою енергією, стрімким прагненням до усього нового, оригінального, свіжого та яскравого, і всі ці барви він переносить у свої твори» [127, С. 105]. Композитор у своїй творчості часто звертається до вокальних жанрів. їх глибокою диференціацією вокальної мелодії та партії бандурного супроводу, опорою на народну мелодику, чіткістю форми. Н. Морозевич, котра досліджувала спадщину митця, конотує, що для його творів характерні «сонорні звучання, програмність, використання наскрізних форм, за міцної опори на музичну класику і фольклорні джерела» [127, С. 107]. Загалом для його композиціям притаманна романтична тенденція втілення внутрішнього світу людини в усіх її психологічних нюансах.

Експериментальну лінію творчих задумів В. Власова для бандури представляють його твори естрадно-джазового спрямування. З біографії митця дізнаємося, що замолоду він грав в естрадних та джазових ансамблях,

керував ними, займався музикою для кіно. Інструментальна творчість композитора має здебільшого лірико-романтичний характер. Вона позначена класичністю форм, рельєфністю мелодичних ліній, естрадно-джазовими інтонаціями. Це, зокрема, твори: «Ой гоп, не пила», «Летів пташок», «Ой на Купала» тощо. Найбільшу популярності серед бандуристів набула його п'єса «Клавесин». У назві цього твору відчувається поетична енергетика епохи бароко, тематизм витриманий у стилі епохи, щедра мелізматика і подібність до тембру клавесина і бандури зачаровує слухача.

Вершиною композиторських пошуків В. Власова є його «Концертино для голосу і бандури», яке знаменує собою новий етап у розвитку академічної концертно-виконавської практики на бандурі. Як зазначає Н. Морозевич, «написання твору великої форми для голосу та бандури виявляє найвищий ступінь виконавської складності, зумовлений сучасним рівнем бандурного мистецтва» [127, С. 108]. Композиція «Концертино» структурована відповідно до вимог постромантичної поемності. Його розділи є різними за жанровими ознаками, темповими характеристиками. Осучаснене сприйняття поемності, його умовно романтичний стиль «є явною стилізацією романтизму в позаромантичній поемній структурі: метафорична «діалогіка» романтичної класики <...> складає поетичний вимір композиції В. Власова як у жанровому, так і в стилістичному плані його осягання» [127, С. 109]. Додамо, що практично усі твори композитора для бандури є репертуарними для навчання та концертно-виконавської практики. До того ж вони передбачають різний рівень технічної майстерності і представляють принципово новий жанрово-стильовий рівень художнього осмислення бандурництва.

2.1.2. Інноваційні стратегії у полі бандуристики

Початок 1960-х років ХХ століття — це час, коли український фольклор став основою «нової музики», а саме, зародження українського музичного авангарду (І. Лісняк). У цей період з'являються нові риси в композиторській творчості для бандури. Щодо оригінального репертуару

бандуриста 1960-х років, то разом із домінуючою ідеологічною тенденцією, що значно спрощувала композиційну та драматургічну лінію у творах для бандури, можемо відзначити обережне, поодиноке введення композиторами сонористичних моментів: кластерів, розчеплення тонів, ускладнення гармонічних зворотів («Скерцо» В. Кирейка, «Скерцино» А. Коломійця тощо). Майже паралельно з початку 1970-х років відбувається розширення жанрового кола композиторського доробку для бандури завдяки створенню оригінальних творів крупної форми академічного стибу за зразками академічної музики.

У творах кінця 1950–1970-х років починають активно простежуватися окреслені вище особливості виконавсько-інструментального поля бандури. Серед жанрових різновидів — тяжіння до програмності у мініатюрах («Гумореска» В. Полевого, «Листок з альбому» В. Кирейка та інші п'єси).

Варто підкреслити, що інструментально-виконавські можливості бандури значно збагатилися за рахунок перекладень з інших інструментів, зокрема фортепіано з відповідними романтично зорієнтованими жанрами: ноктюрн, прелюдія, елегія з характерним широким, плавним голосоведенням. Паралельно вже з'являються жанрові моделі, безпосередньо створені композиторами для бандури: «Ноктюрн» Д. Пшеничного, «Прелюдія» О. Незовибатька.

Таким чином, окреслений період 1950–1960-х років характеризується жанровим розмаїттям та широким стильовим дискурсом у створенні оригінальних творів для бандури. Ці тенденції розвиваються і в 1970-ті, позначені явищем стильового синтезу у творчості українських композиторів. Під впливом новацій І. Стравинського відбувається інтенсивне переінтонування фольклорних джерел у синтагмі *композитор — фольклор*. Багато хто з дослідників вказує на появу та кристалізацію нових поглядів, щодо використання засобів музичної виразності, широке трактування жанрів, новацій у підходах до вивчення фольклору, що сприяло оновленню інтонаційного фонду музичної культури [100].

Ці процеси демонструють передовсім органічний синтез елементів фольклору з професійною композиторською мовою і є характерними для оригінальних бандурних творів цього етапу. Значним досягненням для самої специфіки бандурного інструментального виконавства стало створення низки творів крупної форми на перехрещеннях усталеної західноєвропейської музичної системи та українського народного тематизму на рівні академічної традиції.

Показовими щодо цього є «Варіації» К. Мяскова, де за основний тематичний матеріал використано українську народну пісню «Ти ж моя перепілонька». Водночас композитор створює цілі поля сонорних ефектів — гра біля підставки, широка шкала виконавських штрихів. Сама гармонічна мова цих полотен є складною, про що свідчить саме драматургічне розгортання музичної тканини із введенням двох каденцій, трансформаціями основного музичного образу, його наскрізним розвитком, симфонічністю мислення тощо.

Неабиякої популярності серед бандуристів-інструменталістів набула «Байда» — концертна п'єса на теми двох українських пісень для бандури у супроводі фортепіано. Твір може служити яскравим прикладом стилю майстра. З одного боку, це звернення композитора до фольклору (тут використано дві народні пісні, а саме, «Ой п'є Байда» та «Ой ходила дівчина бережком»), а з іншого — яскраве формотворче індивідуальне вирішення музичної канви твору (і в цьому творі композитор не відмовляється від фантазійної форми викладення, яка практично стала ознакою його творчого методу). Власне, твори К. Мяскова, написані для бандури, свідчать про надзвичайно насичену образну поетичність, картинність, багатство колористичних знахідок. Розмаїття в них віртуозних прийомів — віртуозні пасажі з акордових ланцюжків, багат шарова фактура з елементами поліфонічності та ін. суттєво збагатили технічно-виразові можливості сучасної бандури, її образно-звукову палітру.

Важливо додати, що з кінця 60–70-х років ХХ століття бандурний репертуар поповнюється перекладеннями класичних творів, а також творами усталених жанрових моделей. І тут видатна роль належить Сергієві Баштану, його плідна та тісна співпраця з А. Коломійцем, В. Кирейком, К. Мясковим М. Дремлюгою, яка збагатила бандурний репертуар класичними, як на сьогодні, творами. Цей мистецький доробок та підтримка композиторів сприяли розширенню драматургічних і звукових меж виражальності бандури.

Зазначимо, що нові світоглядні інтенції 1960-х, пов'язані зі змінами соціально-політичних доктрин, відбилися й на зміні творчих тем — ідеться про монологічні форми висловлювання, медитативний тип мислення тощо. Поряд з експериментуванням у галузі музичних жанрів композитори активно звертаються до надбань попередніх епох, і цей стильовий синтез сприяє появі полістилістики висловлення.

Найсуттєвішим зрушенням у творчості композиторів 1970–1980-х років стало звернення до тематики духовного світу людини, одвічної проблеми її буття. Цей тематичний зріз спостерігається зокрема, у творчості В. Зубицького, В. Годзяцького, В. Кирейка та ін.

Загалом увесь репертуарний наратив для бандури можна представити за такими основними зрізами — неокласицизм («Менует» В. Кирейка, «Менует» Ф. Надененка, «У старовинному стилі» Г. Гембери та ін.), неоромантизм («Лірична пісня» М. Дремлюги, «Ноктюрн» В. Кирейка, «Концертна п'єса» К. Мяскова та ін.), фольклоризм («Варіації» Г. Гембери, «Якби мені черевики» К. Мяскова, «Пливен човен» С. Баштана та ін.); радянський реалізм («Фантазія на теми революційних пісень» В. Довженка, «Спогад» В. Кучерова, «Післяр» Б. Буєвського та ін.); модернізм («Мадригал», «Роздум», «Серенада», «Концертний триптих» В. Зубицького та ін.).

З огляду на пропоновану аналітику зазначимо, що процес «переінгонування» традиційних кобзарських жанрів на хвилі становлення національної композиторської школи, інтегрованої на поглинання здобутків

європейської музичної культури, розширення стилістичних засад, що відбувався протягом перших трьох десятиліть ХХ століття <...> тільки з 60–80-х років відбувається зрушення у жанрово-стилістичній сфері, що вплинуло на подальший розвиток взаємообумовальної тріади виконавець — репертуар — інструмент» [111, С.210].

Починаючи з кінця 1970-х – 1990-х рр. поряд із традиційною академічною бандурною творчістю розвивається новаційний контент бандуристики, утверджуються тенденції щодо трактування інструментальної бандурної музики як самостійного напрямку сучасної камерно-інструментальної творчості.

Нині прийнято гіпотезу про те, що у професійному вжитку використовуються інструменти, які так чи інакше вийшли з фольклорного побуту, зазнавали удосконалення своїх акустичних, технічних та художніх можливостей [178, С. 90]. Сміливіше проявляються риси швидше модерну, ніж авангарду у 70-х роках ХХ століття у творчості відомого українсько-італійського композитора Володимира Зубицького, що стала яскравим надбанням сучасної бандуристики. У його доробку вагоме місце посідають твори великих форм. Водночас митець послідовно розробляє і втілює у життя концепцію академізації народних інструментів, зокрема й бандури. Саме він підніс бандурне мистецтво на суттєво новий, вищий щабель розвитку. Композитор апелює до духовних цінностей буття людини, порушуючи філософські питання, але разом з оновленою образною сферою та змістом, засобами музичної виразності (гармонія, фактура, загострені інтонації тощо) він дотримується встановлених канонів — орієнтування на класичну побудову музичної форми, цілісність музичного образу, наскрізний розвиток.

Твори композитора стали етапними для розкриття потенційних можливостей бандурного виконавства як на драматургічному, так і на сонористичному рівнях («Мадригал» (1981), «Серенада» (1977), «Бурлеска» (1982). Різницю між модернізмом та авангардом сучасні науковці пояснюють так: «Модернізм, <...> орієнтований на досягнення нової якості у мистецтві,

але при цьому не заперечує, узагальнює досвід усього попереднього художнього розвитку, є результатом творчого переосмислення усієї історії європейського мистецтва; декларує і здійснює повернення до цінностей минулого (переважно віддаленого)» [166, С. 135] І далі: «Безкомпромісна категоричність авангарду відрізняє його від плюралістичного за своїми настановами модернізму» [166, С. 138]. На цій підставі оригінальні композиції В. Зубицького 1970–1980-х років ми відносимо до стильового напрямку «авангардизму».

Композитор часто наголошує, що з-поміж сучасників, які найбільше вплинули на формування його композиторського почерку, були Є. Станкович, А. Шнітке, Г. Канчелі, Р. Щедрін, а також видатний баяніст В. Золотарьов. Він був одним з перших, хто почав писати академічні твори для бандури, використовуючи сучасні виражальні засоби, завдяки співпраці з провідними українськими бандуристами-інструменталістами (зокрема, професором С. Баштаном). В. Зубицький почав експериментувати з можливостями бандури, досконало вивчивши її специфіку і технологію гри. Його творчість стала етапною у розкритті потенційних можливостей бандурного інструментального виконавства як на драматургічному, так і на виражальному рівнях.

Три перші його твори для бандури, про які згадувалося вище, реалізовані у площині малих форм з оригінальним рішенням. Загалом, на думку Н. Брояко, «в них переважає лірико-драматична образна специфіка, повільний темп і кантиленне викладення мелодії. У цих п'єсах простежуємо також спробу композитора виявити множинність жанрово-формотворчих видозмін у полі сучасної композиторської творчості для бандури» [21, С. 5–6]. Скажімо, танцювальність спостерігаємо у «Бурлесці», декламаційність — у «Мадригалі», кантиленність характерна для «Серенади». Крім проявів фольклорного начала, тут активно утверджується тенденція до неоромантизму («Серенада» та «Бурлеска») і необароко («Мадригал») Як зазначає Є. Симонова, «музичні твори В. Зубицького сповнені тонкого

відчуття фольклору України, а також напружених ритмів сучасних часів. Для постмодерних творів характерним є звернення до філософських тем, наприклад, буття людини, її стосунків з природою тощо <...> Для втілення цих складних концептуальних колізій автор використовує широкий спектр технічних і драматургічних прийомів» [168, С. 90].

Упродовж 1990–2000-х років В. Зубицький написав ще три твори для бандури — «Роздум», «Концертний триптих», «Сонату пам'яті К. Мяскова». У співпраці з С. Баштаном композитор глибоко аналізує твори для бандури своїх попередників, створюючи полотна, де майже не застосовані загальноприйняті бандурні виконавські та композиційні принципи. Самобутнім зразком стилізації барокової сюїти став «Концертний триптих» для бандури соло Володимира Зубицького (1980), який продовжив традицію написання сюїтного циклу програмного типу М. Дремлюги, створеного, однак, у техніці розширеної тональності на основі сучасної неостилістики.

Полістильовий почерк автора простежується у «Концертному триптиху», де поряд із барочно-романтичною традицією авторського письма представлена фольклорна традиція тематизму і джазова система виражальності як особлива манера інструментального інтонування.

Драматургію першої частини — «Рух» — можна розглядати як просту тричастинну з кодою, мотивно складену, наскрізного розвитку. Одразу відзначимо авторську ідею полістилістичних вирішень. У способі розгортання фактури відчутний вплив барочної традиції музикування. «Рух» — це своєрідна данина прелюдюванню. На цьому й базується ідея формотворення: мотиви виростають один з одного, забезпечуючи цілісність форми та музичну драматургію. П'єсу вибудовано на двох типах фактури — хорально-акордовій та імпровізаційній (рух гамами, тризвуками, секвенційними зворотами). Композитор використовує акордову фактуру в кульмінаційних точках для завершення розвитку, а гамоподібну — для розвитку дії-думки.

Частина друга — «Речитатив» — виступає як емоційно-образний контраст до першої. На образній мові це примарний спомин-роздум. Створена в пастельних акварельних тонах, п'єса на рівні макроформи циклу відіграє роль контрастної складової розвитку музичної тканини.

Якщо «Рух» — це активне становлення, то «Речитатив» — ліричний монолог, заглиблення у внутрішній світ героя, занурення у світ його настроїв, почуттів, спогадів, мрій. П'єса відсилає дослідника до темброво-фактурних варіацій, де присутні звукові пласти, їх становлення, взаємосплетіння. «Речитатив» вибудований на двох тематичних утвореннях — це тематизм реальний та ареальний, втілений у різних звукових діапазонах та з урізноманітненими тембральними прийомами (використання тритонових інтонацій та відповідного прийому тремоло, запозиченого композитором з мистецтва гри на домрі чи мандоліні тощо). Серед них — «перекидання» рук, скрипкові *dietro il pontic.*, *sul pontic.*, що розширюють межі звучання та виразові можливості бандури як концертного інструмента.

Очевидно, що розвиток музичної тканини цієї п'єси та циклу в цілому, їх виконавська складність та стилістична мінливість свідчать про новаторський погляд композитора на технічно-виконавські можливості бандури. Автор добре знайомий з виражальними можливостями інструмента, але новизна власних пошуків, втілення свого стилістичного «Я» спонукали його до розширення рамок, де традиційні бандурні прийоми гри звучать в оригінальному композиторському осмисленні. Йдеться про зіставлення тональних планів, розширення фактури звучання (імітація пластового трактування фактури — поліпластовість при поліфонічному становленні); поліритмію — як спосіб оригінального рішення динамізації музичної тканини; застосування принципів гри на інших інструментах (тремоло на тематичній побудові як прийом гри на домрі тощо). Атакою розпочинається «Фінал», остання п'єса циклу, якій передують «згущення» фактури в бік її

ускладнення, посилення динаміки, використання алеаторичних прийомів виконавської майстерності інтерпретатора в останній варіації «Речитативу».

Отже, художньо-виражальний аналіз «Концертного триптиха» ілюструє стилістику сучасної української музики для бандури. Аналізуючи основні стилістичні особливості творчого методу композитора на прикладі «Концертного триптиху», визначимо передусім такі:

– барочно-романтична традиція авторського письма, звідки піднесений тонус твору, природа якого бере початок у стихії поліфонічних «ігор», підвищена інтенсивність барв-тембрів, гіперболізм у вираженні почуттів;

– фольклорна традиція тематизму як модель становлення структурної логіки мелодики;

– джазова система виразності як особлива манера інтонування, синкопованість графіки руху у пластах фактури, а головне — імпровізаційність розвитку музичної тканини.

Яскравим представником української композиторської школи у діаспорі на початку 1990-х став Юрій Олійник, американський композитор українського походження. Він є автором неофольклорної сюїти «Чотири подорожі на Україну» (1994), що складається з чотирьох частин: «Весняний танок», «Обжинки», «Всебарвна осінь», «Зимові контрасти». У його творчому доробку центральне і важливе місце посідають твори, написані для бандури. Починаючи з кінця 1980-х років, автор творить у необарокових, неокласичних неофольклорних площинах. Творчий доробок композитора нараховує шість концертів для бандури з симфонічним оркестром та низку оригінальних творів.

У 2009 році він пише тричастинну сюїту «Незвичайні пригоди козака Мамає» (2009) — «Чарівні акорди», «Дивовижна подорож» та «Медовий місяць у космосі», де перша частина служить своєю преемболою, друга — це власне «Я», а третя — фінал. У чарівних акордах — це ладотональність *d*, заснована на зіставленні двох образів. У крайніх частинах використано по-епічному широко, діатонічного складу тему, викладену

монодично в партії бандури, з рисами ладової архаїки. Вона підхоплюється квінтовими біфункційними співзвуччями фортепіанної партії, до яких долучаються арпеджійовано викладені акорди бандури.

Друга частина (*Moderato*), форму якої можна визначити, як складну тричастинну, є найрозлогішою в циклі. Вона розпочинається розгорнутою імпровізаційною темою фантастичного характеру, на яку «нанизується» тематизм двох наступних тематичних утворень — першого, заснованого на пунктирному ритмі (такти 69–73), і другого — із цілотновою ладовою послідовністю.

Третя частина сюїти — («Медовий місяць у космосі», *Presto* — виконує функцію фіналу, що складається (за авторськими ремарками) з трьох розділів — Прелюдії, Фуги та Постлюдії, кожен з яких відмежований від попереднього глибокою цезурою. За короткою Прелюдією імпровізаційного характеру з'являється чотириголосна fuga (*c-moll*), заснована на темі західноукраїнської народної жартівливої пісні «Вже бим була їхала, вже бим була йшла», експонування якої розподілене між партіями бандури і фортепіано. До слова, це єдиний епізод сюїти, де композитор виставляє ключові знаки тональності *c-moll*, підкреслюючи тональну основу народнопісенного автентика.

Іншим типом циклічного твору Ю. Олійника, побудованого на стилізації поліфонічного контрастно-складеного циклу доби бароко, можна вважати «Фантазію і фугу» для бандури. Його велично-розгорнений перший розділ базується на наскрізному темпово-динамічному розгортанні епізодів-образів (*Andante* — *Allegro*) з репризним поверненням на найвищій динамічній точці розвитку першого образу (6/4) перед початком фуги. У фугі за експозицією слідує розвиткова стрета, а її репризу знаменує поява теми у триголосному фактурному ущільненні в динаміці *ff*.

Концерт №6 для двох бандур і симфонічного оркестру Ю. Олійника є цілісною, мистецьки досконалою, яскравою циклічною композицією. Він найповніше демонструє риси пізнього стилю майстра-симфоніста, новатора у

жанрі великих симфонічних полотен для бандури за участю оркестру в сучасній американській та українській музичній традиції, привнісши в неї дух неофольклоризму, неокласичної і необарокової стилізації. Створений у 2012 році, він присвячений пам'яті сина композитора — Олександра і має програмну назву «Антифонний». За задумом автора, двоє бандуристів-солістів повинні розміщуватися у крайніх точках естради, щоб імітувати своїми перегуками принцип «ехо», властивий хоровій культурі Пізнього Відродження й Бароко. Між ними, подібно до органа, має розташовуватись оркестр [22, С. 2]. У «Замітках композитора» до партитури вказано на антифонні ефекти у драматургії концерту та бітональні зіставлення, які звучать дисонансно, проте дуже свіжо. Задля реалізації мистецького задуму Ю. Олійник уперше використав певні технічні труднощі бандурних партій, зазначаючи, що виконання твору «вимагає засвоєння техніки, де права рука переходить з нижнього ряду струн на верхній ряд бандури швидко і часто» [150, С. 2]. Філігранна витонченість, барвистість оркестрової партитури, знайшли своє яскраве втілення в «Антифонному» концерті.

Ідея Концерту № 6 для бандури з оркестром реалізується за допомогою низки драматургічних засобів, найважливішими з яких є лейттематизм, лейтритм — ритмо-інтонаційна модальність, що наскрізно об'єднують калейдоскоп подій в єдину цілісність. Значна роль тут належить поліфонічним і варіантно-варіаційним засобам музичної виразності, які впливають на артикулювання темброво-фактурних і динамічних чинників. Усі частини «Антифонного» концерту рясніють імітаційними теситурно-тембровими перегуками бандур: з оркестром і з окремими його групами та інструментами. Центральне місце у драматургії твору належить антифонарному зіставленню — двох солюючих бандур як основного засобу створення ефекту стереофонії. При цьому автор орієнтується не лише на принципи хорової поліфонії Венеційської школи доби Ренесансу (Дж. Габріелі), українського хорового концерту, українських кантів та

європейських танців доби Бароко, а й на різночасові стильові пласти музичної культури.

Ці принципи послідовно втілюються упродовж тричастинної циклічної композиції. Першу частину — *Allegro ma non troppo, d-moll / C-dur* — написано у сонатній формі. Головну тему відкриває фраза героїко-закличного характеру, що стає лейтмотивною основою подальшого розгортання музичного полотна. Вона лаконічна, семантично самодостатня і містить у своїй основі чітку висхідну пунктирну квінто-квартову фігуру з подальшим її заповненням низхідним гамоподібним рухом. Тип тематизму, економність оркестрових засобів, застосування поліфонічних прийомів створюють динамічний і водночас стримано-тривожний настрій.

Друга частина концерту — вишукане *Andante, e-moll* зосереджене на сфері лірико-епічних емоцій. Епічного забарвлення початковій темі надає низхідний фригійський зворот, що звучить на тлі низхідної синкопованої фігури. У цій частині найбільш повно виявляються зв'язки з традиціями американської, іспанської та латиноамериканської музики. Виникають асоціації з ліричними сторінками музики Дж. Гершвіна, А. П'яццолли, Ж. Бізе, а також А. Хачатуряна, зокрема, його Адажіо з балету «Спартак» (кульмінації частини). Засобом об'єднання тематизму стає колисково-баркарольний фактурний супровід, що віддалено перегукується з лейттемою Концерту № 6.

Святковим піднесенням захоплюють початкові акорди оркестрового вступу до фінальної частини циклу — *Quasi presto*. Вони асоціюються з українськими бароковими тридольними кантами, а також деякими західноєвропейськими танцями доби Бароко, що виконувалися під супровід тамбурина (6+5) і сприймаються як різке протиставлення до тематизму *Andante*. Водночас цей початковий образ інтонаційно й ритмічно споріднений з темами попередніх частин, перегукуючись із пунктирним ритмом лейттеми Концерту і бандурним епізодом головної теми з першої

частини. Водночас можна простежити його прямі інтонаційні зв'язки з темою *Andante*.

Святково-піднесену атмосферу фіналу несподівано порушує лейттема з першої частини. Вона миттєво з'являється, немов швидкоплинний спогад, неначе ремінісценція драматичного образу, на мить затьмарюючи загальну атмосферу свята, плин якого одразу ж поновлюється. По-штраусівському яскрава кода стає кульмінацією утвердження світлих образів концерту. В її завершенні востаннє лунає тема українського канта, а в заключному кадансі композитор милується колористичним зіставленням гармоній (*As – F – Des – C*), що вкотре підкреслює ладотональний задум драматургії твору.

Особливим поштовхом до розвитку бандуристики наприкінці 1990-х років стало її поєднання з іншими виконавськими, донедавна ще незвичними ансамблевими винаходами. Цю тенденцію розпочав відомий український виконавець на бандурі Роман Гриньків, експериментуючи з інструментом у джазовому спектрі. Це один з яскравих бандуристів сучасності, який репрезентував саме інструментальне виконавство на бандурі і вивів його на новий рівень. Він зламав стереотипи кобзарського виконавства і бандури як суто акомпануючого інструмента.

Це перший бандурист, представник молодого покоління українців, який почав грати джазову музику, перший виконавець-авангардист нової сучасної музики. Котрий перейняв та примножив усі теоретичні і практичні надбання своїх учителів — професійних академістів, патріотів своєї країни та свого інструмента — Лідії Чмельової та Сергія Баштана.

Саме у класі Лідії Максимівни Чмельової в Київському музичному училищі Роман Гриньків почав опановувати базову музичну освіту гри на бандурі, проводячи багато часу за інструментом самовіддано працюючи над інструктивним матеріалом, доводячи свої технічні можливості до досконалості.

Однак професійно сформувався, він як музикант, композитор і виконавець вже у стінах Київської консерваторії у класі професора,

фундатора професійно-академічного мистецтва Сергія Баштана. Саме тут він відточував свою філігранну гру бандуриста-інструменталіста, імпровізатора, блискучого виконавця.

Відчувши професійну свободу, він почав активно працювати ще й на композиторському поприщі та над удосконаленням інструмента. Йдеться про уперше застосовану демфер-систему його авторства. Функційне значення цього винаходу полягало у приглушенні обертонів, коли одна частина інструмента приглушується, а інша — має відкриті струни (відкритий звук). Сам демпфер знаходиться внизу. Виконавець лівою ногою підтримує інструмент, а правою натискає на демпфер. При цьому інструмент має підставку.

Винахід спрямований на досягнення інтонаційної чистоти звучання бандури, що, у свою чергу значно розширює стильовий діапазон гри на ній. Усі твори Романа Гриньківа, позначені впливом цього пристрою. Завдячуючи цьому пристрою джазові імпровізації звучать блискуче у виконанні цього концертуючого бандуриста.

Тембр бандури Р. Гриньківа знаний на всіх континентах світу, де він грав з відомими світовими музикантами — Ал Ді Меолою, П. Гебріелом, І. Менухіним, та ін. Його мистецтво гри випромінює еталонне звучання національного інструмента, чистоту та об'ємність кожної ноти, бездоганний, глибокий і благородний тембр, який заворожує слухача з першої ноти, та безмежні виконавські можливості музиканта. Простий у спілкуванні, дуже позитивний, світлий, з прекрасним почуттям гумору, Р. Гриньків продовжує пропагувати інструментальне бандурне мистецтво у річищі сьогодення.

На окрему увагу заслуговує «Ф'южн-сюїта» для бандури з оркестром Івана Тараненка для бандури, контрабаса, перкусій, баяна, фортепіано і струнного квартету під назвою «Музика української землі» на слова Валентини Давиденко за участю відео-, хореографічного та пластичного рядів, читця і сопрано, написана композитором у 2008 році. Твір, за словами І. Зіньків, засвідчує появу нового типу сюїти, демонструючи «сплав різних

видів мистецтв та музичних течій (сучасної академічної і поп-музики) із застосуванням нетрадиційних поєднань різних видів інструментів і залученням народних)» [85].

Спробуємо побіжно охарактеризувати сучасний стан інструментальної бандуристики на прикладі творчих досягнень відомих представників Київської академічної школи.

Людмила Коханська — одна з активних продовжувачів традицій школи С. Баштана. Талановита бандуристка-інструменталістка і композитор вона активно займається перекладенням інструментальної та вокально-інструментальної музики на бандурне тло. У її доробку — понад двохсот п'ятдесяти композицій, які укладено у три великих авторських збірки творів для бандури *solo*. Бандуристка виховала цілу плеяду яскравих творчих особистостей, серед її учнів — Галина Савчук, лауреат численних міжнародних конкурсів та фестивалів, солістка тріо «Кралея».

Г. Савчук належить до плеяди нової генерації виконавців, у творчості якої сконцентровано здобутки сучасної інструментальної бандуристики. Її гра вражає своєю витонченістю, увагою до деталізації та тембральною насиченістю. У її репертуарі, що постійно розширюється, сконцентровано твори різностильового та різножанрового спрямування. Г. Савчук є авторкою двох збірок перекладень і транскрипцій, які своєрідно підсумовують її концертні практики.

Окремо зупинімося на творчій постаті Тараса Столяра, одного з яскравих представників сучасної інструментальної бандуристики. Митець поєднує свою творчу роботу з конструкторською як майстер з виготовлення бандури. У його колекції інструментів знаходиться зроблена для нього перша електробандура. Виконавець застосовує її в концертних програмах задля створення нових темброво-сонорних полів.

Т. Столяра є першовиконавцем низки бандурних композицій В. Зубицького, зокрема його Сонати пам'яті К. Мяскова, І. Тараненка, А. Гайденка та ін.. відомих українських композиторів. Серед особливостей

його бандурного почерку — здатність опанувати найскладніші технічні складнощі на найвищому художньо-виражальному рівні. Саме у його інтерпретації найповніше розкриваються необмежені можливості бандури як інструмента нового покоління.

Завершимо побіжний огляд творчих досягнень представників київської академічної школи бандурництва виконавською та дослідницькою діяльністю Івана Панасюка, котрий є першим, хто створив науковий, виконавсько-методичний та творчий портрет С. Баштана у монографії «Переплелись роки й бандури струни» [157]. Бандурист також є автором численних обробок та перекладень творів сучасних композиторів.

Важливою в контексті сучасної інструментальної є пошукова, методична та творча діяльність Ольги Герасименко, видатної української бандуристки, яка своєю майстерністю ознаменувала нові перспективи розвитку інструментальної бандури. Донька відомого українського педагога, бандурного майстра Василя Герасименка, нині є лідером бандурного руху української діаспори Америки. Тривалий час мисткиня була учасницею тріо бандуристок разом з сестрою Оксаною та Ольгою Войтович. Ансамбль багато виступав, мав гастрольні поїздки не лише в Україні, а й за її межами (Росія, Грузія, Польща, Німеччина, Іспанія, В'єтнам, Японія та ін.), та здобув перемоги на престижних міжнародних музичних конкурсах. Художні досягнення цього колективу зафіксовано у фондових записах Українського радіо, численних передачах Львівського телебачення та інших медійних фондах.

Нині О. Герасименко багато концертує як солістка-інструменталістка. Разом з чоловіком, відомим американським композитором українського походження Ю. Олійником, мисткиня очолює Товариство збереження української спадщини Північної Каліфорнії. Вона часто виступає з концертами на західному і східному узбережжях США та серіями лекцій, чим пропагує українську історію, культуру, музику в музеях, школах, коледжах та університетах. У репертуарі бандуристки три концерти для бандури та

симфонічного оркестру Ю. Олійника, які вона неодноразово виконувала з американськими і європейськими оркестрами. Перу О. Герасименко-Олійник належать численні репертуарні, методичні та інструктивні збірники, які часто використовуються у навчально-методичному забезпеченні на заняттях з фаху.

Від 1999 року вона є головним редактором журналу «Бандура». Редакція журналу «Бандура» разом з канадським фондом «Бандура» і Товариством збереження української спадщини Північної Каліфорнії стали ініціаторами двох конкурсів створення нових інструментальних композицій для бандури, до участі в якому залучалися як професійні автори, так і виконавці бандуристи з цілого світу. Твори переможців конкурсу, які було надруковано окремими виданнями, збагатили навчальний і концертний репертуари бандуристів.

За ініціативою канадського фонду «Бандура» (Торонто, Канада) було проведено Міжнародний фестиваль бандурного музики «Бандура — 2000». У рамках фестивалю проводилися наукові та практичні семінари, такі, як «Навчання грі на бандурі в Україні і діаспорі», «Бандура в Україні», «Бандура в діаспорі», «Композитори для бандури», «Майбутнє бандури — крокуємо в друге тисячоліття», «Нові конструкції бандури», на яких О. Герасименко виступала поруч з провідними виконавцями та вченими з України, Канади, США, Аргентини, Ізраїлю та ін. країн. Бандуристка також брала участь як виконавиця-інструменталістка та у складі бандурних ансамблів — тріо Ольги і Оксани Герасименко та Ольги Войтович-Стащишин. Таким чином, на фестивалі в ансамблях виступили географічно об'єднані колективи з України та діаспори.

Конотуючи про українських бандуристів-діаспорян потрібно згадати за представницю української діаспори в Японії — Оксану Степанюк, бандуристку, лірико-колоратурне сопрано, солістку Токійської опери Фудзівара. У її бандурному репертуарі посідають твори українських композиторів — А. Кос-Анатольського, М. Лисенка, П. Майбороди, І. Шамо,

С. Баштана, обробки українських народних пісень та твори японських митців.

Бандурне виконавство розвивається наразі і серед молодих українських митців-бандуристів діаспори. Варто назвати Катерину Царькову — представницю молодшої генерації українських бандуристів в Італії. Її вчителі — послідовники виконавської школи С. Баштана, для якої характерними є поєднання впливу оригінальних творів українських композиторів, що базуються на інтонаційній природі народної музики, і класичних зразків у доробку сучасних українських композиторів, а також перекладень класичних творів для бандури.

У строкатому репертуарі К. Царькової представлені риси класичної музичної творчості, народного репертуару та впливи поп-культури. Щодо останнього зауважимо, що часто у своїх концертах вона демонструє кавер-версії пісень з репертуару сучасних українських та зарубіжних естрадних груп і виконавців, таких як «Океан Ельзи», Тіна Кароль, Скрибін, Sting, Елтон Джон та ін. Бандуристка створила інструментальний ансамбль «Ека Project», яким успішно керує. Це тріо у складі бандури, бас-гітари та ударного інструмента «кахон». Показово, що учасники колективу походять з різних країн світу — Ека Katarine (сценічний псевдонім Катерини Царькової) з України, Симон Делісан (бас-гітара) — італієць, Марсіо Перейра (Бразилія) — професійний джазовий виконавець на кахоні. Відомо, що нині Тріо працює над сольним альбомом у стилі world music, де бандура є солюючим інструментом і водночас супроводжує вокальні номери. Як зазначає в інтерв'ю К. Царькова, вона прагне поєднати сонорні особливості музики інших країн зі специфікою вокально-виконавської практики на бандурі.

Яскравою представницею української бандурної школи в Італії є також Оксана Іващенко, котра проживає у місті Палермо. У 2015 році вона отримала запрошення від президента культурної асоціації Наталії Гринюк «Musa international artspace», у рамках культурних проєктів якої знайомила

італійську публіку з бандурою. О. Іващенко також є послідовницею виконавської школи видатного українського бандуриста Сергія Баштана. У її репертуарі поєдналися твори світової класики (так звані перекладення) й українські народні та популярні пісні сучасних композиторів. Нині О. Іващенко працює як педагог з дітьми українців-іммігрантів, виховуючи у них любов до нашого національного інструмента — бандури.

Бандуристика ХХІ століття включає в себе багато компонентів. Передовсім це пласт професійного академічного мистецтва, композиторської творчості та наукової аналітики. Зазначимо, що академічній бандуристиці як виконавському явищу підвладні практично всі стильові новації, що значно розширює ареал побутування інструмента. Цьому процесу сприяє удосконалення конструкції інструмента, завдяки чому збільшилася його виконавсько-виражальні можливості (темброво-динамічна палітра, інтонаційна цілісність, тональні перемикання). Вказані зрушення уможливили втілення на бандурі найсміливіших композиторських задумів.

Упродовж останніх десятиліть бандурне мистецтво відчутно збагатилося оригінальними творами сучасних композиторів. Вони посідають чільне місце у репертуарі бандуристів-інструменталістів, розширили їх уявлення про інструмент. Для цієї лакуни сучасної бандурної творчості належать твори, які вирізняються різноманітністю та оригінальністю композиторських рішень, що провокують до науково-аналітичного обговорення. Як зазначає І. Лісняк, «вкраплення новаційних елементів у бандурному мистецтві, як правило, здійснюється на тлі фольклорної природи інструмента. Проте на відміну від композиторів попередньої генерації, для яких симбіоз національної тематики з класичними закономірностями був обов'язковим, композитори нового покоління, базуючись на провідних засадах постмодернізму, оперують різними стилями та жанрами, утворюючи своєрідний “континуум” сучасної бандурної мови» [115, С. 102].

Як уже зазначалося, підкреслимо значущу роль Володимира Зубицького, який став одним з перших композиторів, котрий почав писати

оригінальні твори для бандури, застосовуючи стилістичні характеристики сучасної музичної мови — альтеровану гармонію, загострені інтонації, сонористичні, мінімалістські прийоми тощо. Загалом жанрово-стильове розмаїття сучасної бандурної творчості позначене урізноманітненими стильовими впливами⁶ та динамічним образним насиченням: ліричні, лірико-драматичні та іманентно героїко-патріотичні образи доповнюються гротесковими, іронічними, психологічно-загостреними інтонаціями, що відтворюють буттєвий наратив людини⁷. Зрештою цей дискурс окреслює сучасні шляхи розвитку бандуристики, яка переживає схожі проблеми жанрово-академічного штибу, що й і інші мистецько-наукові напрями. Таким чином, збагачення жанрово-стильової сфери композиторської творчості у лоні бандури відбувається завдяки введенню нових жанрових різновидів, розширенню стильової палітри, використанню новітніх композиційних технік і технологічних прийомів, розробці і широкому використанню спецефектів тощо.

2.2. Темброво-сонорні характеристики сучасної інструментальної творчості на бандурі

Упродовж останніх десятиліть бандурне мистецтво значно збагатилося оригінальними творами, які посідали чільне місце в репертуарі бандуристів-інструменталістів, розширили їх виконавські можливості, уявлення про інструмент. Зрештою цей дискурс окреслює сучасні шляхи розвитку бандуристики, котра переживає схожі проблеми жанрово-академічного характеру, що й інші інструменти з народним корінням. У цьому полі

⁶ “Концертино в романтичному стилі” В. Власова, “Прощальна мелодія” В. Мартинюк, вокальні та вокально-інструментальні твори О. Герасименко), необарокового (“Клавесин” В. Власова, “Фуга у старовинному стилі” С. Мілки, “Зозуля часу” В. Мартинюк), неоімпресіонізму (“Акварелі” Л. Коханської), модерну (“Con moto” В. Мартинюк, “Барви” Ю. Гомельської), джазово-імпровізаційного (“Пісня вітру” Р. Гриньківа), нефольклорними (“Перебендя” А. Гайденка).

⁷ Екзистенційний наратив — “Сюїта-рефлексія” В. Павликовського, “Зозуля і час” В. Мартинюк, “Соната” В. Зубицького, категорія буття — “Істини буття” В. Мартинюк, “Фантасмагорія” С. Мілки, “Метаморфози” М. Долгих; проблеми цитування і полістилітики — “Озеро білих лотосів” О. Радянського, медитативні характеристики — “Камерно-медитативна симфонія” В. Павликовського, ситуація гри — “Шут” М. Лебідь, “Бурлеска” В. Павликовського, театральні впливи — “Барви” Ю. Гомельської.

репрезентації інструмента, яке ще донедавна було нетиповим для його конструкції першої половини ХХ століття, з появою хроматизації відбуваються трансформації, пов'язані як із жанрово-стильовою парадигмою бандурної творчості, розширенням її темброво-виражальних характеристик, так і з арсеналом виконавсько-виражальних прийомів гри. Важливою тенденцією, що характеризує композиторську творчість кінця ХХ — початку ХХІ століть у просторі інструментального бандурного виконавства, є увага композиторів до бандури як до інструмента з цікавими темброво-сонорними, темброво-динамічними характеристиками в системі засобів музичної виражальності.

Сонористика є однією з ознак плідних тенденцій камерно-інструментальної творчості другої половини ХХ ст. Завдяки їй музична мова стає мовою образно-сміслових метафор між звуком і кольором, звуковим забарвленням і орнаментальним декором, сонорним колоритом і живописною фабулою. Мистецтво музичної інтонації, поглинуте в певний історичний момент стихією звукових барв, знову відроджується на рубежі ХХ – ХХІ ст., оновлене оригінальними поєднаннями звуків з тонами, тембрових плям з інтонувальними голосами, а в широкому сенсі – колористичних і тематичних контрастів.

У темброво-сонорних пошуках багатьох сучасних українських композиторів завдяки взаємодії висотно-регістрового, темпо-ритмічного, артикуляційного начал і сили звучання на перший план висуваються такі якості звучності, як густина, дифузність, об'ємність та ін., що часто використовуються як основні засоби для формування побудови драматургічної конструкції сучасного інструментального бандурного твору. Більше того, темброво-сонорні експерименти спричинюють зміни у прийомах звуковидобування та звуковтілення на цьому інструменті. Скажімо І. Тараненко експериментує з монетою, яка «грає» по струнах, що викликає ефект скреготу, таємничості. У свою чергу Г. Матвіїв вводить флажолет з інтервалом терції, сексти; гру по грифу та деці бандури, низку різних

кистьових глісандо та гру п'ятим пальцем. Навпаки, М. Денисенко щедро наснажує свої бандурні композиції сонорними комплексами, за допомогою яких розкривається цілий світ відчуттів, переживань — як зовнішніх, так і внутрішніх.

Усе це є проявом тенденцій композиторських пошуків кінця ХХ — ХХІ століть у просторі інструментального бандурного виконавства з увагою до бандури як до інструмента з цікавими темброво-сонорними, темброво-динамічними характеристиками в системі засобів музичної виражальності. Як зазначає М. Мимрик, «з темброво-сонорних моделей складається сучасна абетка тембрової колористики сучасної інструментальної музики, яка найбільш повно простежується через застосування тих чи інших нетрадиційних та оновлено-традиційних інструментальних прийомів гри, які спрямовані на розширення темброво-сонорного поля композиції» [129, с. 32]. З темброво-сонорних моделей складається сучасний алфавіт тембрової колористики. При цьому композитори намагаються фіксувати темброво-сонорні моделі у вигляді графічної фіксації, вносячи компонент стабільності в інтерпретацію свого твору. Виконавець, навпаки, щоразу відтворюючи музичний твір, привносить нотку мобільної непередбачуваності, постійно шліфуючи виражальні компоненти.

Прагнення відобразити широку гаму темброво-сонорних знахідок викликає необхідність переглянути систему музично-виражальних підходів і практик. У сучасних інструментальних полотнах для бандури тембр стає важливим компонентом музичної виражальності у полі експериментальних практик. Загалом розуміння цього процесу пов'язане зі специфікою нової звукової картини світу, адаптованої новою музикою через темброво-сонорні експерименти як тембр у вузькому і тембро-сонорність, або тембр у широкому значеннях як тембровий комплекс, що синтезується з елементів фонічного шару. Ця звукова насиченість формує не тільки найдрібніші клітинки тканини а й колористичний простір інструментального твору в цілому.

Навіть побіжний аналіз творів композиторів, які експериментували у полі бандурної творчості, визначає наявність різних сонорних втілень, які, на наш погляд, можна класифікувати за провідною ознакою — якістю сонорного звучання інструментів, їх артикуляційними особливостями і тембровими можливостями, які відсилають слухача до сукупності значень, уявлень, характеристик, коли за допомогою сонорної інтонації розкривається цілий світ відчуттів. Тут можна говорити про виражальність у загальноприйнятому сенсі, хоч традиційна система музичної виражальності замінена іншим способом музичного мислення, який спирається на спеціально змодельовану систему координат. У даному контексті навіть окремо взятий звук або «звуковий об'єкт» не має самостійної цінності, а починає функціонувати тільки в певній авторській мовній системі.

У наш час склався цілий спектр стійких елементів, включених до системи виражальних можливостей бандури, якими оперує сучасне темброво-інтонаційне мислення. Це своєрідні темброво-сонорні комплекси, що входять як єдине неподільне ціле до структури мислення не лише композиторів, а й виконавців, котрі використовують досвід темброво-інтонаційного мислення з нагромадженого за період еволюції професійного музичного виконавства на бандурі. Як зазначає М. Мимрик, «основні елементи темброво-сонорної виразності народжуються разом із звуком і пов'язані з акустичними характеристиками, що впливають на формування тембру музичного інструмента, а саме: частота звукових коливань, їх тривалість, інтенсивність, особливості спектрального складу, напрям приходу звукової хвилі до слухача» [128]. Таким акустичним параметрам відповідають суб'єктивно сприймані властивості звука — його висота, тривалість, гучність, тембр, локалізація його джерела. Ці властивості формують компоненти звукової і тембрової виражальності музичних інструментів, у тому числі й на бандурі. Можливості тривалості звучання перетворюються на артикуляцію, штрихи, швидкість звуковидобування. Інтенсивність і характер коливань звукової хвилі впливають на забарвлення

звука у момент звуковидобування. Звукова хвиля може залежати від будь-яких нюансів, котрі привносяться під час взяття звука. Завдяки спектральній основі звука реалізуються флажолети як озвучені обертони, а також усі ефекти, пов'язані з коливанням звука.

Виразальні можливості бандури в інструментальній музиці мають історичний характер. Відмінність щодо тембрового забарвлення звука, наприклад, між джазовим чи академічним виконавством, об'єктивна і визначається не тільки характером і стилем музичного твору. На якість звучання й технічні можливості інструмента впливають, з одного боку, акустичні характеристики та особливості його конструкції, з іншого — момент темброутворення, який багато в чому формується у полі новаційності музичного задуму, та регламентований пошуками композитора часто у співпраці з виконавцем. Тут мають значення найдрібніші виконавські нюанси тембрового і динамічного забарвлення, тому в партитурі ретельно фіксують та розшифровують будь-які подробиці, наприклад темброво-виразальну палітру: характер артикуляції, штрихи, забарвлення тембру. У сучасній інструментальній виконавській практиці на бандурі використовуються обидва варіанти акустичного звука, виражені як музичний звук, і як шумовий ефект. Останній звичайно виникає у вигляді ударних ефектів по грифу, деці інструмента. Функціонуючи у творі як повноправні «учасники» музичної композиції, будь-які звукові структури, у тому числі і специфічні інструментальні ефекти, можна трактувати як тембро-морфеми. Тембр як найважливіша особливість музичного звука увібрав у себе і суб'єктивне значення, пов'язане з нашим емоційним сприйняттям, оперуючи такими суб'єктивними категоріями як кольоровість, або забарвлення звука, динамічний акцент, інтенсивність звука, масивність, об'ємність, густина, «вага».

Як уже наголошувалося, бандура функціонує в системі засобів музичної виразальності як носій звука, що має висоту, протяжність і темброве забарвлення, тобто звука як фізичного явища, що проявляється за

певних умов. Поняття виражальних можливостей інструмента має складний комплексний характер, оскільки «на його формування впливають декілька спрямовувальних і взаємодіючих чинників, а саме: композитор – виконавець, виконавець — слухач. На перетині цих потоків музичний інструмент функціонує як реалізатор суб'єктивних потреб усіх учасників процесу, завдяки якому значення перетворюється на темброво-звукову реальність» [129, с. 144]. Виконавські прийоми, які посилюють темброво-кolorистичний акцент і породжені новітньою темброво-кolorистичною специфікою композиторської творчості у сфері сучасного виконавства на бандурі, активно вводяться в сольну, ансамблеву і камерно-інструментальну практику.

Як зазначалося, у сучасному виконавстві на бандурі зростає інтерес фахівців до проблеми сучасних темброво-сонорних характеристик цього інструмента, можливостей модифікувати якість виражальних засобів, особливо якщо йдеться про одну із найголовніших властивостей звука — чинник темброво-інтонаційно-змістового забарвлення, що має вирішальне значення для відтворення характеру музично-образного виконавського вираження.

Еволюційний розвиток бандури протягом ХХ століття відбувався завдяки, по-перше, удосконаленню інструмента загалом та окремих його компонентів, по-друге, розвитку професійної майстерності та виконавської культури у контексті академізації бандури. Поняття виконавсько-технічного прийому увібрало сукупність технік і технологій, вміння застосовувати їх у поєднанні, спрямованому на певний звуковий результат або специфічний ефект. Виконавський художній засіб музичної виражальності — це результативний бік технічного прийому, тобто змістова суть художньо-звукового творення-звукотілення, де техніка є засобом художнього вираження, здійсненням пошукової функції у формуванні та реалізації ідеального звукового образу.

Еволюція темброво-сонорних характеристик бандури позначена такими основними виконавськими характеристиками, як:

– бездоганно яскрава чіткість певного виду атаки у процесі артикуляції; темброва повнота звука, однорідність чи різнобічність, яскравість чи м'якість у всіх теситурах діапазону;

– інтонаційно-мелодична та темброва стійкість, особливо в крайніх теситурах діапазону;

– здатність до «найтонших» градацій динамічних відтінків;

– естетична оригінальність звучання і специфіка звукових модифікацій та можливостей за рахунок використання різних виконавських прийомів;

– глибоко невичерпна «наспівність» як основа звуковидобування і звуковедення тощо.

Також акцентуємо увагу на спектрі стійких елементів, включених до системи музично-виражальних можливостей, якими оперує сучасне темброво-інтонаційне композиторське письмо. Ці своєрідні темброво-звукові моделі присутні як єдине неподільне ціле у структурі мислення не тільки композиторів, а й виконавців, що свідчить про використання досвіду, нагромадженого за період еволюції професійного виконавства на бандурі. З темброво-звукових моделей складається сучасний алфавіт тембрової колористики, яка впливає на формування нових способів гри на бандурі, а яскравим тлом сонорних експериментів стає інструментальна бандурна творчість.

У цьому контексті показовими є композиторські пошуки у нефольклорному напрямку. Яскравим прикладом є камерна симфонія «Серія гуцульських медитаційних ескізів» для камерного оркестру та бандури В. Павликовського (1996). Твір показовий тим, що в ньому автор одним з перших звернувся до синтезу різних видів мистецтва, а саме, музики і театру, застосовуючи при цьому засадничі принципи полістилістики, як «втілення ідей і парадокс плюралізму у виборі світоглядних принципів» [112, С. 136].

Бандура потрактована як колористичний інструмент, а також виконує важливу роль у логіці драматургічного становлення.

Поєднання ознак неофольклоризму, неоромантизму, неоімпресіонізму простежуємо і в «Алюзіях на українську народну тему “Як поїхав чумака”» Валентини Мартинюк. І, якщо неофольклорні риси бандурної творчості часто реалізовані у лоні інструментальної бандури, то неоромантичні тенденції частіше притаманні творам для голосу з бандурою. Серед них назвімо «Концертино в романтичному стилі» В. Власова. З-поміж п'єс для бандури неоромантичного спрямування основне смислове навантаження покладено тут на мелодико-гармонічну виражальність. Серед інструментальних п'єс неоромантичного спрямування для бандури і різних інструментальних складів варто виділити композиції О. Герасименко. Споглядальні за характером («На крилах мрій», «Спогади» тощо), котрі приваблюють «проявом тонкої і прекрасної духовності людини, так важливої в сучасному непростому світі. Природна сонорність звучання, багатство обертової шкали і своєрідний звуковий симбіоз з неоднорідною силою звучання різних регістрів — ці та інші характерні риси акустичної природи бандури зваблюють композиторів, схильних до втілення неоімпресіоністичних музичних образів, як-от, пейзажності тонких нюансів людської душі» [112, С. 252].

Іншим проявом новацій у сучасній бандурній творчості є використання інтонаційного матеріалу попередніх історичних періодів, що свідчить про намагання сучасних митців переосмислити його відповідно до завдань соціокультурних умов сьогодення. З цього погляду показовим є, зокрема, необароковий за своїми стильовими характеристиками твір В. Мартинюк «Зозуля часу» для ансамблю бандуристів, флейти, віолончелі, віброфона та ударної установки (1999). Використаний тут інтонаційний мотив твору Л. Дакена «Зозуля» символізує зв'язок історичних стилів, коли звучання бандури асоціюється зі щипковоим звуковидобуванням на клавесині. Такою ж популярністю користується інструментальний твір для бандури соло

«Клавесин» В. Власова, що демонструє типові для барокової музики ознаки, як-от, гомофонно-гармонічний спосіб викладу музичного матеріалу, насиченість його орнаментикою, риси віртуозності тощо.

В іншій низці творів для бандури рельєфно проявляються постмодерністські впливи. Про це свідчать нові незвичні прийоми гри, а саме: удари по грифу бандури, різноманітні глісандо, флажолети на басових струнах тощо, звернення до специфічних звукозображальних ефектів — клацання язиком, постукування стопою по підлозі тощо, незвичні темброві поєднання різних інструментів. Стосовно цього О. Берегова пише: «Нетрадиційне трактування усталеного в музичній практиці народного інструмента бандури — одна з прикметних рис сучасного композиторського мислення» [10, С. 71]. Такими є твори *Sop moto* В. Мартинюк, *Бурлеска* В. Павликовського та ін. Проблему стосунків людини і природи, їх синкретичної єдності, притаманну язичницькому світосприйняттю, порушено в сюїті «Серпень-серп» для бандури, струнних та ударних М. Денисенко (1998). Попри зовнішню звукозображальність музики твір має глибокий підтекст. Завдяки темброво-сонорним пошукам твір наснажений глибокою семантикою, що засвідчує важливу роль темброфонем у створенні наскрізної драматургії через яскраве образне насичення [112, С. 53].

На прикладі творчості для бандури, яка модифікує усталені уявлення про специфіку цього інструмента можна простежити розвиток новітніх технологій і композиторської творчості. Щодо цього привертають увагу експериментальні студійні роботи відомого бандуриста і композитора Р. Гриньківа, які значно розширюють поле сучасної бандурної творчості, звукових можливостей бандури. Зокрема, йдеться про «Спів старої дзвінниці», «Веснянка», «Фуга остинато» побудований на обертонах і новаційних композиторських прийомах, та «Гусельки» (за задумом автора, виконується на спущених струнах бандури). Подібний підхід до бандурної творчості спостерігаємо і в доробку Т. Старенкова. У композиції «Походження» автор щедро використовує нетрадиційні прийоми, такі, як гра

на різних частинах струни — біля підставки, кілків, створення специфічного «пластичного» звука під час перемикання тональностей.

Нині спостерігаємо також інтерес до створення джазових композицій для бандури. Помітне місце в цьому процесі посіли інструментальні твори бандуристів, такі як «Джазова імпровізація» Р. Гриньківа, «Імпровізація на народну тему», «Wi West Jazz» Г. Матвіїва та ін. Твори, написані бандуристами-виконавцями, демонструють експерименти у полі фактурних можливостей бандури, вироблення нових способів гри, як наприклад у «Wi West Jazz» Г. Матвіїва, де ліва рука одночасно грає на басах і відбиває ритм кісткою великого пальця по грифу, притому, в досить швидкому темпі [127, С. 62–67].

Оригінальною за авторським задумом і трактуванням інструментів є імпровізаційна за формою композиція для квартету саксофонів, солюючих перкусіоніста, бандуриста та автора (піаніста) «A prima vista першого погляду» І. Тараненка, де бандура, «змагаючись з фортепіано, стає прекрасним джазовим партнером» [10, С. 72]. Твір написаний у 1996 році спеціально для конкретних музикантів-академістів, які мають за плечима великий концертний досвід у сольному джазовому музикуванні.

Серед них — бандурист Роман Гриньків, ударник С. Хмельов, київський квартет саксофоністів і автор композиції І. Тараненко. У творі композитор поєднав джазову імпровізаційність та алеаторичні прийоми. Жанрове визначення «імпровізаційна музика» дає свободу виконавцям, водночас залишаючи авторові вільний простір для творчості. Поєднання тембрів саксофонів і бандури дає надзвичайно сильний художній ефект. До партитури композитор включив вісімнадцять видів ударних, причому більшість з них вважається екзотичними. Це інструменти різного за походженням.

– азійського (китайські підвісні тарілки, яванські гонги, там-тами, темпле-блоки, бамбузі, арабський барабан дарабука, том-томи), латиноамериканського (кабаца, бонги, тім-балес),

– європейського (помпейські тарілочки, тронки), афро-американського (конги, ков-белл), причому деякі з цих інструментів були введені до складу симфонічного оркестру ще наприкінці XIX століття на хвилі позаєвропейських впливів, а інші до цього часу рідко використовувалися в академічних композиціях.

Творча ідея композиції твору полягає у створенні різних нюансів загального емоційного стану. Важливу роль відіграють тут своєрідні прийоми гри на бандурі: *глісандо* різних видів (круговими рухами кисті або щіточкою), *sul ponticello*, *тремоляndo* та ін. Форма даної композиції, не є суто джазовою, в чому переконуємося цьому вже на початку твору: в діалозі головними ритмічними й інтонаційними структурами виступають кілька ударних та рояль. Квартет саксофоністів приєднується згодом, а останньою приєднується — бандура. Розгортання подальшого матеріалу призводить до замовкання саксофонів, і звучить вільний, чистий «монолог» бандури на фоні ударних і роялю. Згодом він переходить у діалог бандури і роялю. Причому, яскравий тембр бандури, зачаровує до оцепеніння, виходячи у деяких епізодах на перший план. У заключному епізоді *tutti* всі інструменти доповнюють один одного.

Імпровізація в «A prima vista» використовується досить широко: і в окремих виконавців, і в межах алеаторних блоків, і в довільній комбінованій партії перкусіоніста, які, за вказівками автора, чергуються. Таким чином, мобільні елементи музичної форми в даному творі — це і сольні імпровізації, і застосування алеаторики, і, нарешті, колективна імпровізація. Характерність джазової імпровізаційності дає вільний простір для творчості виконавців, ця особливість простежуватиметься згодом в усіх роботах Івана Тараненка.

Загалом композиторська творчість для бандури зламу XX – XXI ст. засвідчує надзвичайну активність мистецьких пошуків, де органічно поєднуються перетворення традицій й активне експериментування як прояв типових тенденцій розвитку сучасної бандуристики. Цей процес

характеризується поєднанням тембрів бандури та інших інструментів (у т. ч. акустичних та електроінструментів), винайденням нових прийомів гри на бандурі, використання складних інтонаційних комплексів, сучасних технік композиторського письма. На естетико-художньому рівні констатуємо багатство тематичної, стильової панорами творчості, позначеної особливим інтересом митців до неостилів — неофольклоризму, неоромантизму, необароко, неокласицизму та неоімпресіонізму, до напрямів масової музичної культури

Серед композиторських знахідок — новітні прийоми гри, базовані на артикуляційно-штрихових, темброво-фактурних підходах, гармонічних та композиційних особливостях та інші засоби і прийоми, що укладаються в концепцію «нового звуку» другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Темброво-сонорна картина виражальності на бандурі реалізується через уведення найрізноманітніших шумових ефектів та беззвуквисотних прийомів. Підсумовуючи, зауважимо, що процес модернізації прийомів гри на бандурі триває. Проаналізовані бандурні інструментальні прийоми можна розподілити на універсальні та специфічні, причому останні мають очевидну кількісну та якісну перевагу. Показово, що всі новітні прийоми бандурної гри не тільки є специфічними, а й уособлюють новий темброво-сонорний статус бандури в авангардних композиторських пошуках [165, С. 4].

2.3. Виконавсько-виражальне поле сучасної бандурної творчості

Розглянуто спектр сучасних виконавсько-виражальних підходів, пов'язаних з новаційним трактуванням можливостей бандури. Розвиток бандури на еволюційному шляху упродовж ХХ ст. відбувався завдяки удосконаленню інструмента в цілому та окремих його компонентів, розвитку професійної майстерності та виконавської культури на шляху деакадемізації бандури упродовж ХХ століття.

Поняття виконавсько-технічного прийому включає в себе сукупність техніки і технології, вміння їх застосовувати у поєднанні, спрямованому

зміст звукового результату або специфічного ефекту. Виконавський художній засіб музичної виражальності — це результативний бік технічного прийому, тобто змістова суть художньо-звукового творення та звуковтілення, де техніка є засобом художнього вираження, здійсненням пошукової функції у формуванні та реалізації ідеального звукового образу.

Еволюція темброво-інтонаційних критеріїв інструментальної бандури позначена такими основними виконавськими характеристиками, як бездоганна чіткість певного виду атаки у процесі артикуляції; темброва повнота звука, однорідність чи різнобічність, яскравість чи м'якість в усіх теситурах діапазону; інтонаційно-мелодична і темброва стійкість, особливо у крайніх теситурах діапазону; здатність до найтонших градацій динамічних відтінків; естетична оригінальність звучання і специфіка звукових модифікацій та можливостей за рахунок використання різних виконавських прийомів; кантиленність як основа звуковидобування і звуковедення тощо.

Серед композиторських знахідок — новітні прийоми гри, базовані на артикуляційно-штрихових, темброво-фактурних підходах, гармонічних та композиційних особливостях, та інші засоби і прийоми, що вкладаються у концепцію «нового звука» другої половини ХХ — початку ХХІ століть. Зауважимо, що процес модернізації прийомів гри на бандурі постійно розвивається. Проаналізовані бандурні інструментальні прийоми можна поділити на універсальні та специфічні. Причому, останні явно переважають кількісно та якісно. Показово, що всі новітні прийоми бандурної гри не тільки є специфічними, а й уособлюють новий темброво-сонорний статус бандури в авангардних композиторських пошуках.

Виконавець високої культури, котрий вправно володіє різноманітними виражальними засобами свого інструмента, звичайно має у своєму розпорядженні широку палітру технічних засобів. Однак почасти, він обмежується своїм колом виконавських прийомів, що відповідають його індивідуальному сприйняттю у зв'язку з певним типом нервової організації, відображають його світосприйняття як певний тип нервової організації.

Отже, добір виконавських засобів — це певною мірою відображення творчої особистості самого майстра [4, С 159]. Наприклад, метроритмічна твердість — це точність щипка, що забезпечує чіткість, «бісерність» рухливості пальців або м'якість, вишуканість м'язових реакцій тощо.

Попри солідний науковий доробок у цій галузі, проблема технологічного мислення залишається актуальною і сьогодні. Тому, аналізуючи інтонаційно-виражальні можливості фортепіано, баяна, скрипки, бандур київського, львівського і харківського типів тощо, можна дійти висновку, що за основними показниками музично-виражальних засобів (динаміка, характер атаки та сила звука) кожен з цих інструментів задовольняє вимоги музично-художньої практики.

Характерними ознаками якісного музичного інструментарію є особливості, що відповідають критеріям музикальності, інтонаційної виразності, задля досягнення співучості людського голосу, яскравості звучання клавесина, ніжних перегуків дзвіночків у високому регістрі та глибини роялю у низькому регістрі тощо.

Водночас загальновідомо, що «запозичення» від роялю залишають його роялем у неповторній темброво-акустичній специфіці так само, як скрипка, баян, бандура залишаються інструментами зі своїми неповторними колоритами. Разом з тим у процесі інтерпретації музичного змісту й добору виконавських засобів необхідно шукати і знаходити зв'язки між інструментами опосередковані через загальні музично-естетичні закономірності та закони мистецтва в цілому.

Йдеться про інтонаційну природу музики і спів як основу втілення музичного змісту, а також про взаємовплив і взаємопроникнення вокального й інструментального начал у музичній виконавській практиці. На цьому ґрунті відбувається збагачення сфери мистецтва того чи іншого інструмента образами й виражальними засобами суміжних галузей музичної творчості та виконавства [1], розкриваються можливості, властиві специфіці певного музичного інструментарію, а також значною мірою стимулюється творчий

пошук прийомів звуковидобування як одна з найнеобхідніших умов успішного формування виконавської майстерності інструменталіста, в тому числі й бандуриста. Саме це й зумовило тему і мету пропонованого дослідження.

На даний час бандура еволюціонувала за багатьма критеріями і нині може претендувати на свою приналежність до числа таких музичних інструментів (фортепіано, скрипка, баян), яким доступні твори різних стилів — від фольклорного мелосу до зразків світової класики різних епох, стилів, жанрів і форм, зрозуміло, з урахуванням відтінків її тембрової специфіки. У зв'язку з цим уявляється можливість створення цілісної теорії формування музично-виконавської майстерності як теорії і методології, придатної для застосування у будь-якій сфері музичного виконавства.

Виходячи з усього сказаного вище, вважаємо вельми доцільним і раціональним «запозичення» з баянної сфери низки основних термінів і понять розроблених М. Давидовим у його науковій теорії формування виконавської майстерності баяніста, але вже на базі специфічних особливостей бандурної технології, зокрема таких «стабільних» і «мобільних» засобів музичної виразності.

Перші засоби — композиторські (метроритм, лад, мелодія, гармонія, контрапункт, фактура, тембр), що визначають сутність емоційно-образного задуму, художнього змісту музичного твору у його втілення на бандурі. Адже відтворення метроритму на бандурі рівномірно розміреної пульсації метричних долей у відповідності з тактовою ритмікою базується на застосуванні специфічних прийомів гри, притаманних бандурній виконавській технології (щипок, удар, нігтьове або пучкове чи пучко-нігтьове контактування зі струнами, розмаїття штучних нігтів тощо).

Інші засоби — виконавські (агогіка, темпоритм, динаміка, артикуляція, штрихи, темброва експресія), призначені для інтерпретаторського втілення музичного твору при його виконанні.

Якщо агогіка, темпоритміка на бандурі адекватні їх функціонуванню на інших інструментах, то специфічно звукові аспекти бандурної звучності в її тембровій, динамічній та артикуляційно-штриховій безперервній модифікації, є неповторними й оригінальними як щодо характеру самої звучності, так і у вузькотехнологічному виконавському аспекті, через що й потребують детального аналізу.

Характер застосування названих вище мобільних (виконавських) способів та прийомів у поєднанні з логікою стабільних (композиторських) засобів музичної виразності є показником рівня художньої майстерності, інтерпретаторської культури виконання в цілому за умови, що «стабільні» засоби музичної виразності у свідомості виконавця йдуть попереду – як першоджерельні.

Виконавська майстерність обов'язково включає аспект інтерпретації, яка проявляється в характері ритмоінтонування. Але герменевтика вимагає її окремого розгляду; через що варто детально зупинитися на таких поняттях, як герменевтика й інтерпретація. Її обидві складові:

- це художньо-образна, тобто концептуальна, змістова, теоретична;
- інтерпретація інструментальними засобами, інструментальна редакція, перекладення, транскрипція, транскрипція-обробка.

«Інтонаційність музичного інструмента» є показником виражальних можливостей і художньої техніки виконавця, спрямованої на зближення виразності бандури з виразністю людського голосу, а також взаємопроникнення суміжних сфер виконавського мистецтва (вокально-хорового, фортепіанного, органного, народних та духових інструментів) через запозичення прийомів звуковимовлення з метою досягнення уподібнення інструментальних специфік.

Детально аналізуючи виражальну інтонаційність бандури у порівнянні з іншими музичними інструментами, наприклад з людським голосом, «співучими» інструментами (баян, духові, смичкові), струнно-щипковими (домра, балалайка, гітара), струнно-ударними (фортепіано, цимбали),

електронними (електрогітара, чиста електроніка тощо), приходимо до висновку про спільність їх смислових виражальних засобів. Цьому сприяє осмислення класифікації музичного інструментарію (ударні, духові, струнні, електронні) задля творчого взаємопроникнення суміжних сфер інструментального виконавства, вирішення специфічних проблем, своєрідної «інструментальної культурології» в музично-виконавській практиці (різноманітні інструменти з різною органікою та різними способами звуковидобування; відносно однорідні, — з різною органікою, але з однаковим способом звуковидобування; однорідні, — з однаковим звукоутворенням та звуковидобуванням). Отже, необхідно чітко усвідомлювати, до якого різновиду музичного інструментарію належить бандура, враховуючи її різноманітні функції (сольно-інструментальна, інструментально-ансамблева, вокально-інструментальна, акомпануюча тощо);

Одним з актуальних завдань фахової музичної педагогіки є осмислення специфічної інтонаційності бандури, що визначатиме зміст виконавського втілення музичного твору, сприяє лише дії закону утворення штрихової системи, «яка полягає в оригінальному — характерологічному прояві інструментальних виражальних засобів — динаміки, артикуляції, внутрішньої ритміки і тембру у штрихах» [47, С. 28]. Зокрема: «динаміка в штрихах, пов'язаних з атакою, виявляється характером входження у звук: м'яким, твердим, різким, у роздільних штрихах, — мірою повноти витримання звуків, тобто їх масою (модифікуючою); у зв'язаних штрихах, напруженніям неподільності тонів; у тремоло — частотою дрібномасштабних тривалостей; у комбінованих штрихах — рівнем динамічної напруженості і співнапруженості, яка створюється сумою названих виражальних засобів твору» [47, С. 18].

Темброві відтінки у штрихах на бандурі досягаються специфічним поєднанням глибини динаміки й артикуляції. На густоту тембру або його прозорість впливає міра динамічної напруженості в атакуванні, повноти або

стислості звуків, глибини їх злиття, частоти ритмоспрямування, пульсування дрібних одиниць.

Артикуляція у штрихах виявляється характером розчленування цілого і об'єднання роздільного, співвідношенням переривчастості і безперервності звучань, припиненням звуків і цезур поміж ними; характером зв'язності звуків; глибиною легато.

Таким чином, «характерологічний» аспект артикуляції, динаміки, внутрішньої ритміки, інтонації і тембру лежить в основі диференціації штрихів не тільки за принципом «зв'язно — роздільно» «протяжно — коротко», що є, безумовно головною лінійною рисою штрихів, а й за іншим параметром – «вертикальним»: м'яко, активно, фонічно, певній подачі і тембрі [145, С. 26].

Узагальнюючи виконавський і педагогічний досвід, а також штрихову символіку в нотній літературі розглянемо систему штрихів різних музичних інструментів (фортепіано, баян, скрипка, бандура), яка складається з двох основних груп:

– штрихи з різним характером зв'язності та роздільності звучання (*legato, nonlegato, legatissimo, stacatto, staccatissimo*);

– штрихи з різним характером атаки звука (*distaccarsi, marcato, sforzando, portamento, portato*).

Також є специфічні звукові ефекти: *trillo, armonico, gliss* (різних видів), *tremolo* (одинарне, терціями) *tremolando*.

Загальноприйнята термінологія використовується тут для позначення характеру виражальних засобів у специфічних інструментальних умовах.

Термін *legato* означає плавне, безперервне, злитне виконання окремих звуків, за якого найповніше витримується «визвучується» кожний елемент мелодичної структури.

Якщо на більшості інструментів (фортепіано, скрипка, баян) при виконанні легато попередній звук «знімається» у момент взяття наступного (завдяки відповідним артикуляційним особливостям інструментів), то на

бандурі попередній звук «напливає» у момент «взяття» наступного. Це й зумовлює специфічну фонічність видобутого звука, коли струна без спеціального приглушувального прийому руки, вібруючи, гасне, природно демонструючи відмінну від інших інструментів штрихову специфіку бандури.

Legato — основна артикуляційна «барва» на фортепіано. При виконанні *legato* на бандурі технічно неможливим є відсікання попереднього звука, тому особливого значення набуває артикуляційна чіткість у поєднанні з доцільною акцентуацією (згідно з динамічними контурами мелодії) наступного звука.

Найприйнятніша форма руху на бандурі — *leggiero*. Основні умови його виконання тут такі: незалежність пальців та їх своєчасна готовність до щипка струни, обов'язкова опертість пальця на струну перед щипком зі збереженням у пучці постійної чуттєвості, необхідної для створювальної і водночас відчутної атаки. Порівнюючі з виконанням на баяні в основі прийому *leggiero* — удари окремих незалежних пальців прямим маховим рухом кистьової фаланги зверху, «від себе». У швидкому темпі прийом можна охарактеризувати як «помітність» пальців над клавіатурою, на відміну від перлинної техніки, що ґрунтується на перебиранні клавішів за участю ваги руки. Повнота окремих звуків тут залежить від якості інструмента (чутливість голосів у різних регістрах, легкість клавіатури), а також від гучності загального звучання, що забезпечується міхом [47, С. 167]. Отже, сказане засвідчує низку аналогічних стабілізованих у виконавській практиці м'язових відчуттів, реакцій та рухової активності при виконанні *leggiero* на бандурі й на баяні.

Legatissimo на бандурі — це гранична злитність сусідніх тонів, що відрізняється від *legato* глибшим звуковим напливом та пом'якшеною атакою. Реалізація бандурного *legatissimo* прямо залежна від витримуваності тонів, темпу й динаміки. Наприклад, на баяні, фортепіано — це зв'язність звуків з напливом (більшої або меншої міри), м'яке натискання «хапальним»

рухом пальця «до себе» при запізнювальному знятті попередньої клавіші; інші види і форми рухів пальців, які створюють вплив сусідніх звуків. [47, С. 32]. За характером співучості *legatissimo* аналогічне на різних інструментах, але відрізняється специфікою звуковидобування.

Stacatto на бандурі — це звуковий «спалах», що досягається гострою атакою і приглушенням (за необхідності — миттєвим) струни. А. Бірмак у своїй праці «Про техніку піаніста» наводить приклад шести різновидів стакато (*stacatto — leggiero, stacatto — martelato, dito — stacatto, staccato — volante, stacatto — pizzicato, lancio — staccato*), а також багато інших штрихових відтінків. Не можна не погодитися з тим, що «перераховані види штрихів аж ніяк не вичерпують усіх прийомів, створення яких залежить від творчої фантазії виконавця і зручності рухів у грі» [14, С. 100]. Бандурне *stacatto*, яке не поступається своєю різноманітністю фортепіанному, має два основні різновиди — пальцьове та кистьове, що визначаються характером твору, його фактурою і темпом виконання.

Dito stacatto (пальцьове стакато) застосовується для видобування уривчастих звуків і виконується легкими, рухливими, пружними пальцями. Кистьове стакато використовується при виконанні терцій, секст, октав та акордів. *Stacatto* на бандурі регулюється гасінням струн короткістю окремих звуків (менша або більша) від половини тривалості ноти; має різні види туше (удар, поштовх, натискування, відштовхування тощо).

Штрих *non legato* — відокремленість, більша співучість, ніж при стакато; його можна класифікувати як подовжене стакато. *Non legato* на бандурі застосовується для підкреслення звукової повноти, пружності; використовується у творах енергійного, напористого або наспівного, задумливого характеру і, безперечно, збагачує бандурні темброво-звукові ресурси. На баяні ж протяжність окремих звуків регламентована чіткіше, бо, на відміну від бандури, баянне звучання при знятті клавіш припиняється раптово (більша, менша, приблизно від повної тривалості до половини її довжини ноти); різні види *tushe* (удар, поштовх, натискування) у поєднанні з

різкими за характером односпрямованими рухами міха. Сказане спонукає до пошуків адекватних форм і прийомів інструментального інтонування при перекладенні музичних творів для бандури [47, С. 32].

Термін *détacher* (деташе), означає «окремий», «роздільний»; як правило, використовується для позначення звуковидобування окремих опуклих звуків з м'якою атакою. Штрих запозичений з практики гри на струнних інструментах, де він застосовується при видобуванні звуків окремими плавними рухами смичка [172]. *Détacher* на бандурі потребує відповідних за характером специфічних прийомів (хапальний рух пальців «до себе», пучкове або пучко-нігтьове контактування зі струнами, еластичність кистьової частини руки тощо). *Détacher* — складний комплекс, у якому скоординовані схожі за характером, але різні за витратою енергії рухи. М'язи пальців і руки, що виконують звукоутворювальну функцію, пульсують інтенсивніше, більш різноманітно, ніж за припинення звуків. Оволодіння штриховою технікою потребує копіткої роботи у повільному темпі, з дотриманням суворого слухо-моторного контролю. *Détacher* на бандурі — це м'якість «простої» атаки окремих звуків або акордів з різноманітними продовженням та закінченням [47, С. 31].

Marcato — підкреслено тверде атакування. Цей штрих на бандурі, як і на баяні чи фортепіано, означає використання цілеспрямованої і доцільно скерованої енергії, сконцентрованої в атаці звука. В результаті отримуємо акустичну об'ємність і темброву густоту звучності, а також спосіб вольового самовираження бандуриста у грі.

Штрих *sforzando* вказує на потребу різкого динамічного підкреслення окремих тонів та акордів. Бандурне *sforzando* як активне виділення атаки з раптовим згасанням звука застосовується при різноманітній динаміці і може мати різні відтінки: *sforzando p*, *sforzando f* [47, С. 31]. Прийом виконання цього штриха на бандурі передбачає два різновиди раптових мануальних рухів — ударність по струні та гасіння звучності. В такий спосіб бандурист має можливість паралельного розподілу реальної звучності між

компонентами фактури, досягаючи фонічної прозорості озвучуваного нотного тексту.

Portamento (неповне *legato*), в якому відбивається основна виражальна контрастність, що є рушієм усіх артикуляційних процесів, а саме: контрастність двох крайніх полюсів вимови — зв'язність та роздільність.

Portamento на бандурі, так само як і на фортепіано, включає поєднання штрихів *détacher*, *marcato* або *stacatto* (*sforzando*) в єдиній смисловій групі тонів чи акордів, при максимальній витримуваності тривалостей. Порівнюючі з виконанням його баяні — це один із способів педалізації при збереженні його чіткості та інтонаційно визначеної звучності. Особливо широко воно застосовується, коли необхідно зберегти лінійно-кантиленну безперервність звучання. Отже, *portamento* стосується не окремих звуків, а групи нот як носій і виразник певної музичної думки.

На бандурі, як і на більшості інструментів, можливо досягти різноманітних відтінків — м'якого, ніжного, рішучого, гротескового або гостро підкреслювального, різкого тощо. Найчастіше цей штрих застосовується при грі в помірних та повільних темпах, дозволяючи донести до слухача повний спектр артикуляційно-динамічних градацій, характерних для того чи іншого нюансу *portamento*:

– *portamento détacher* — поєднання звуків із м'якою атакою в єдиній фразі.

– *portamento marcato* — перенесення звуків з твердою атакою, об'єднаних спільним інтонаційно-смисловим змістом.

– *portamento stacatto* — поєднання в єдиній смисловій лінії гострих, гротескових або різких чи маршового характеру звуків. Особливістю цього виду *portamento* є жвавність, легка динамічна збудженість, політність звука тощо.

Сказане стимулює процес формування у молодого музиканта бандуриста багатостороннього технологічного виконавського мислення, яке передбачає комплекс таких визначень: специфічне виконавське мислення

функціонує у двох аспектах — вузькому (оперування «реалізуючою» технологією та виражальними засобами у виконавському процесі) і широкому (як інтерпретаторське образно-художнє, асоціативне, емоційне).

Усі ці завдання вирішуються виконавцем, який спирається на специфіку виконавського слухання у його триєдиному функціонуванні:

– горизонтальному (попередження, контроль, корекція плюс слухомоторний зв'язок);

– фонічному (головний рельєф крайніх голосів, гармонічний супровід; допоміжні й поліфонічні голоси, тиша в паузах і цезури, «озвучена» тиша на між мотивами);

– багатокomпонентному (корекція динамічного й артикуляційно-штрихового співвідношення компонентів фактури). Виконавець — співавтор композитора у плані втілення музично-виконавського мовлення. Співтворчий характер виконавського процесу — це перевтілення виконавця в композитора шляхом «присвоєння» його послідовного логічно-образного мислення, «запрограмованого» в написаному музичному творі.

Необхідно підкреслити, що реалізований інтерпретаторський процес виявляється у формі «самовираження» виконавця. Технологічне мислення музиканта, і бандуриста в тому числі, базується на володінні концепцією художньої техніки в її цілісному комплексі двох складових — психофізіологічному (руховому) та виражальному (художньому, інтерпретаторському) [45, С. 10].

Отже, до проблематики технологічного мислення бандуриста у музичній педагогіці може бути допущений тільки той виконавець, багатогранність та стильність гри якого одухотворені творчим інтерпретаторським художньо-образним мисленням, артистичністю його спілкування зі слухацькою аудиторією.

У річищі різноманітного поєднання основних факторів взаємодії ігрового апарату зі струнним звукорядом формуються основні способи звуковидобування на бандурі: щипок, удар та їх різновиди. Щипок

виконується за допомогою пучки першої фаланги, пальця (пучковий прийом), щипання нігтем (нігтьовий прийом) та комбінованим способом щипання пучкою разом з нігтем. Розглянемо детально їх застосування.

Отже, контактування зі струною неминуче вносить зміни у забарвлення звучання, що лежить в основі темброво-інтонаційного виконавського мислення у процесі інтерпретації музичних творів. Кожна струна може мати різноманітні темброві відтінки залежно від природи тіла, яким щипають струну.

При щипанні пучкою струна зазнає більшої площі контакту і викликає меншу її деформацію. Таким чином, утворений звук буде більш м'яким, пастельним, з меншим спектром високих обертонів. Але точкове контактування вимагає певного «заглиблення» у струнний звукоряд і через це — більшого часу для реалізації дотику.

Отже, воно може застосовуватись майже виключно у сфері повільних або помітно рухливих епізодів. Пучковий дотик до струни, несучи відповідне темброве навантаження в кантилені, є дещо відмінним від щипання пальця нігтем або комбінованим способом у пасажі, коли виконавець хоче здобути яскраве звучання струни.

Це дозволяє зробити висновок про суттєві відмінності у способах досягнення тембрового забарвлення кантилени та віртуозно-моторних фрагментів, які знаходяться у сфері залежності вибору тембрових фарб від способу контактування зі струною та «діалектики темпів» [37, С. 16].

При торканні нігтем струна має меншу площу контакту і зумовлено отримує більш гострий кут обертонів, що призводить до виникнення багатьох швидких коливань коротких хвиль, котрі породжують високі обертони. Так відбувається темброве розшарування, коли низькі обертони ніби відсікаються від звукового спектру. Спосіб нігтьового контактування сприяє утворенню з однієї сторони різкого звука, а при більш делікатному щипанні — кришталевого тембру звучання.

Найпоширеніший спосіб контактування в сучасному виконавстві — комбінований — з пучки на ніготь. Струна знаходиться у взаємодії з пучкою пальця, а завершальне формування звукового спектру відбувається нігтем. При комбінованому контактуванні досягається повна обертональна палітра бандурного звука. Цей спосіб зручний у застосуванні: він вимагає такої суворої диференціації дотику, як у пучковому або нігтьовому контактуванні; дозволяє формувати звук, різноманітний за мірою соковитості та об'ємності у необхідних темпах та динамічних градаціях. Але сучасні виконавці все частіше прагнуть до більшої чистоти звучання, тому користуються демпферним прикриттям.

Ще одним традиційним прийомом гри на бандурі є удар. Майже виправлений палець б'є по струні, а потім сповзає з пучки на ніготь і падає на сусідню струну. Далі палець повертається у висхідне положення. Звук, видобутий у такий спосіб, сильніший, глибший, ніж при щипку.

При нігтьовому ударі струна зазнає меншої площі контакту і викликає більшу її деформацію, через що утворюваний звук більш насичений, твердий, з більшим спектром високих обертонів. Точкове контактування вже не вимагає заглиблення у струнний звукоряд, внаслідок чого потребує менше часу для реалізації дотику, тож може застосовуватися і у сфері повільних та рухливих епізодів. Нігтьовий удар по струні, несучи відповідне темброве навантаження в кантілені і віртуозному творі певною мірою відмінний від щипання пальця нігтем, але у комбінованому способі в пасажі без зусиль відтворює яскравість звучання струни.

При ударі нігтем струна зазнає більшої площі контакту і викликає менш гострий кут обертонів, що призводить до зникнення багатьох швидких коливань коротких хвиль, котрі породжують високі обертони. При цьому темброве розшарування низьких обертонів ніби відсікається від звукового спектру. Спосіб нігтьового удару контактування сприяє наповненню сили звука, його яскравості та чіткості. Хоча варто зауважити, що довжина «своїх» нігтів не повинна виходити сильно за межі штучних, бо у випадку сильного

«виходу» це призводить до чіплення сусідніх приструнків, і чистоти гри при цьому прийомі гри взагалі не можна добитися.

Виконання верхнього звука арпеджованого акорду ударом використовується для акцентуації мелодійного звука у розшаруванні фактурної вертикалі. Позначати можна комбінованим знаком хвилястої вертикальної лінії (арпеджіато) + (удар) нагорі («Занурення» Г. Матвіїва).

При комбінованому ударі з нігтя на пучку струна знаходиться у взаємодії з нігтем пальця, і завершальне формування звукового спектру відбувається теж нігтем.

Флажолет на бандурі — це спосіб утворення октавного обертона. Кожна струна, що вільно коливається по всій своїй довжині, породжує й відповідну звучність — як основну інтонацію. Та, як відомо, збуджена струна коливається не лише цілком, а й своїми частинами (половинами, третинами, четвертинами і т. ін.), кожна з яких є джерелом часткового тону – обертону.

Флажолети поділяють на два види — натуральні та штучні. Штучні утворюються шляхом притискування до грифа (притаманного «грифовим» інструментам — струнно-щипковим та смичковим, домрі, балалайці, скрипці ін.), натуральні — на відкритій струні. Бандурна специфіка дозволяє виконувати натуральні флажолети, які звучать тут найкраще. Найбільш вживаними, є октавні флажолети. Ми наведемо два способи, хоч кожний бандурист сам знаходить для себе зручніший.

Отже, перший виконується легким дотиком бокової частини нігтьової фаланги 1-го пальця до середини струни та одночасним щипком 3-го пальця з наступним зняттям пальця зі струни, «відкриттям» струни. Другий спосіб: одночасно ставляться на одну струну три пальці — другий та четвертий, які стоять, не рухаючись, а третій палець посередині щипає і виконує звук флажолета.

Кластер — хроматичне (на бандурі — і діатонічне) секундове багатозвуччя, що цілком заповнює визначений інтервальний простір. Для виконання кластера на бандурі застосовують удар відкритої долоні або

кистьовою частиною долоні на лінії перехрещених струн (для більш щільного, хроматичного, заповнення кластерної «плями».

Trillo являє собою елемент віртуозної вправності. Сила звучання трелі на бандурі залежить від сили щипків пальців. Вправність виконання рівномірної трелі визначається ритмічною упорядкованістю економних рухів бандуриста, що формуються при постійному безперервному контактуванні пальців зі струнами. «Віртуозна трель, — каже С. Савшинський, — починається там, де закінчується сприйняття на слух двох відокремлених звуків; вона повинна сприйматись швидше як вібрація, а не як чергування звуків» [167, С. 28.] .

Тремолування — один з найяскравіших показників самої суті бандурної техніки. Основну увагу слід приділяти легким, але чіпким хапальним рухам пальців у поєднанні зі свободою руки. Це нагадує прийом тремолування міхом на баяні, де застовується зв'язно-роздільне звучання при різноспрямованих рухах міха.

Gliss на бандурі — особливий технічний спосіб зв'язного та зв'язно-роздільного видобування звуків. Глісандо реалізується ковзанням у вказаному діапазоні в одноголосній, інтервальній та акордовій фактурі.

Традиційно глісандо на бандурі — це різновид зв'язної (легатної) гри, яка забезпечується «напливом» попереднього тону на наступний в результаті природного вібрування безперервно збуджуваних струн.

Ковзання — це серія послідовно виконуваних горизонтальних глісандуючих рухів по струнах, об'єднаних певно ритмізованим спрямовувальним рухом (у єдиному точно визначеному або поступово змінюваному темпі). Аналогічно, на баяні це ковзання (глісандо) пальців рук упоперек або уздовж клавіатури. На фортепіано це ковзання пальців по клавішах без підйому і розмаху. Можливе також «ритмізоване глісандо», яке виконується послідовною п'ятипальцевою аплікатурою (1 – 5; та 5 – 1), точно визначеним штрихом (легатисимо або легато).

Тремоло — багаторазове швидке повторення одного звуку, а також інтервалу чи акорду. Це специфічний прийом бандурної гри, який виконується частіше в одноголосному викладенні (але можливе й тремоло по 2–3-х струнах одночасно), за якого ніготь (або нігті) виконує роль плектра (медіатора), прийнятого у грі на домрі чи гітарі, здійснюючи швидкі коливання струни у протиспрямованому русі (від себе/до себе). Частіше це 2-й палець, перша фаланга якого з нігтем фіксується пучкою 1-го пальця, створюючи додаткову жорсткість нігтя-плектра. При цьому нижня частина долоні фіксується на струнах. У випадку виконання тремоло інтервалами або акордами використовуються 2-3-й або 1-2-3-й пальці. Позначається за допомогою ребер або зв'язок на вказаній ноті (виписаних вертикально нотах) [127, С. 63].

Ритмізоване глісандо — це специфічний прийом гри, який характеризується за принципом «під пальцями». Він досить зручний в аплікатурних комбінаціях «пальці в ряд», побудований у висхідному або нисхідному русі в порядку зростання чи спадання від першого до четвертого пальця. Основний принцип руху — «рівне, вільне та плавне ведення руки, кисть і передпліччя не здійснюють різких рухів» [21, Арк. 151].

Сучасне поле композиторського мислення досить розширилося завдяки новітнім прийомам гри, артикуляційно-штриховим, темброво-фактурним, гармонічним, композиційним та іншими засобам музичної виразності, що сформували концепцію «нового звуку» другої половини ХХ — початку ХХІ століття. «Новий звук» — це чистота інтонування, яскравість тембру, вільність рухів, уведення найрізноманітніших шумових ефектів; часто це гра різними ритмічними прийомами по деці, грифу бандури. Нові композиторські прийоми гри мають виконавське «походження», бо створені «під пальцями» бандуриста-інтерпретатора, композитора — Георгія Матвіїва. Розглянемо деякі з них, що збагатили палітру інструмента новими барвами. Глісандо відносять до специфічного прийому гри. На сьогодні ми виділили шість видів нового способу гри:

– *глісандо п'ятим пальцем* має характерне звучання ніжного й витонченого тембру. Оскільки п'ятий палець фізіологічно є найслабшим, то відомо, що бандуристи його не використовують у процесі гри. Проте доцільність цього нового прийому гри, на нашу думку, полягає у колориті. Адже глісандо завожує своєю таємничістю та прозорістю, своїм тембровою неповторністю. Це нові барви, які привнесли в сучасне виконавство свіже бачення добре знайомого елемента

– *кистьове глісандо* можна назвати своєрідним «блискавичним» глісандо. Воно надає твору яскравого ефектного звучання, краще використовується для закінчення твору або підходу ним до кульмінації, як своєрідний блискавичний колорит. Прийом виникає завдяки швидкому відштовхуванню долонної кістки від струн, продовжуючи швидкий спрямовувальний рух по струнах. Відбувається взаємодія частини долонної поверхні зап'ястя по струнах, при цьому характер звучання інструмента — більш різкий та проникливий за темброво-динамічним насиченням, подібним до «класичного кластера» у фортепіано.

Глісандо на одній струні має три види:

1. *Глісандо на одній струні, тобто однотонне звучання*. Виконавець щипає струну і потім натискає на неї біля підставки, і в цьому процесі стрій даної струни змінюється — вона починає неначе «спускати» тон, інтонаційно детонувати вниз. Прийом добре звучить у малій та першій октаві. Як зазначає автор прийому, ним потрібно закінчувати твір, адже струна швидко перестає тримати свій стрій. Використаний автором у творі «Сутінкові обійми» (третій альбом музиканта).

2. *Глісандо на одній струні* — під час виконання цього прийому відбувається зміна висоти тону струни за допомогою перемикача тональності лівою рукою на фоні звучання струни, яку перемикають. Від попереднього він відрізняється не тільки спобом виконання, а й дещо іншим тембральним ефектом: детонація спочатку йде більш стрімко, з подальшим «під'їздом» точно до верхнього чи нижнього півтону. Цей прийом створює більші

можливості щодо часу його використання, адже виконавець може виводити звук з рівноваги багаторазово і ритмічно-темпово різноманітно. Позначається за допомогою «глісс. перемик.» або виноскою з поясненням («Інтродукція і токату» Г. Матвіїва). Ефект від цього прийому розширює виражальну палітру специфічних звуків та інтонацій.

3. *Гліссандо (3) на одній струні* — специфічне гліссандо коли відбувається виведення з рівноваги струни після атаки за допомогою ключа для настроювання бандури. Позначається «глісс. ключ» або виноскою з поясненням. Ці види гліссандо є альтернативними традиційному за тембром і характером. Позначати пропонуємо *glissando morbido* («м'яке гліссандо») або хвилеподібною лінією з відповідним поясненням («Імпровізація на народну тему», «De Javu», «Подорож додому» Г. Матвіїва).

4. «Гармонічне» гліссандо. Цей вид гліссандо виконується правою рукою в обмеженому діапазоні (1–1,5 октави) з одночасним демпфіруванням, прикриттям струн, які є тут «зайвими». «Прикривання» здійснюється лівою рукою біля кілків (харківським способом гри, тобто перекиданням). Цей прийом дає можливість виконувати не традиційне бандурне діатонічне гліссандо, а гліссандо по звуках будь-яких акордів, тобто урізноманітнює гармонічну мову творів (транскрипція Г. Матвіїва для бандури та ансамблю «Summer time» з опери «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна).

5. *Гліссандо з флажолетів*, або бісерне гліссандо виконується правою рукою у нисхідному русі. Третій палець робить щипок, другий притискає струну орієнтовно посередині: для чистоти виконання варто заздалегідь, схематично промалювати собі на деці позначки, аби при виконанні досягти чистого бісерного тембру інструмента.

6. *Басові флажолети*. У самій назві пропонованого прийому гри закладена особливість його виконання — басові струни на грифі бандури. Довжина басу має тут широкий спектр можливостей для пошуку найрізноманітніших інтервалів та барв. Гра звичайного октавного флажолета на басових струнах виконується приблизно посередині струни. Цікаво, що

дуодециму, квінтдециму, терцдециму можна грати в різних місцях басової струни (вище до поріжка, посередині струни тощо) [127, С. 64]. Даний прийом надає звучанню бандури особливого колориту таємничості, об'ємності, «наповненого простору», характерних для філософських чи фантастичних творів. Суттєвим є підкреслення особливості музичного моменту, у тому числі, завдяки візуальному сприйняттю глядача-слухача. («Дві сторони медалі», «Імпровізація на народну тему», «De Javu», «Занурення» Г. Матвіїва).

7. *Флажолети з інтервалом* — мікстовий флажолет, або вбудований флажолет, що розширює виражальні можливості інструмента, підкреслюючи цим його великий творчий потенціал. Цей флажолет виконується безпосередньо другим і третім пальцями — саме флажолет, а інтервал береться першим пальцем у той момент, коли флажолет уже зіграний.

Спектр інтервалів може бути від секунди до октави. Інтонації цього мікстового флажолета надають звучанню тембральної диференційованості голосів з ефектом «насиченості» звукового інструментального простору, адже виконавець грає у тісному розташуванні, а звучить розряджено і тембрально контрастно в «суцільності» вертикалі інтервалу. При виконанні флажолетом середнього звука акорду ефект значно посилюється. Однозначно, на наш погляд, слід виконувати флажолет другим і третім пальцями. Функція другого — прикривання, а третього — щипок. Позначати пропонуємо ° безпосередньо над верхнім тоном інтервалу або виокремити середній тон акорду (для акордів) («Занурення» Г. Матвіїва);

Також урізноманітнено ударно-сонорні прийоми — удари по різних частинах корпусу інструмента та їх комбінації, темперовані удари по грифу та корпусу інструмента. Бандурист-експериментатор привертає увагу у грі до великого пальця лівої руки: його удар по грифу — імітація коробочки, але тут більш наповнений, м'якший тембр. Прийом гри полягає в тому, що першою фалангою великого пальця виконавець вдаряє по грифу (амплітуда удару невелика, при виконанні твору в темпі просто фізично можна не

встигнути грати з великою амплітудою, якщо палець відставляти далеко та відбивати пульсуючий ритм). В результаті отримуємо наче «удар по наповненій коробочці», що створює справді ефект наповненої коробочки — перкусії: вдаряти по грифу й одночасно грати. Вводячи нову палітру відтінків завдяки ударним ефектам по корпусу бандури, маємо імітацію звучання барабана, коробочки. Цей прийом Г. Матвіїв використовує у творі «Wi West Jazz» та «Do not go away». Позначається ритмічними фігурами, виписаними на одній з лінійок нотного стану та поясненням.

Staccato демпферний ефект — це виконання одного звука, інтервалів, три- та чотириголосних акордів за допомогою приглушення їх долонно-кистьовою частиною правої руки. Застосовується для підкреслення синкоп, особливо у джазових творах, та уникнення звучання найближчих обертонів («Дві сторони медалі», «Імпровізація на народну тему», «De Javu», «Занурення», «Настрій»).

Гра біля підставки (кобзарська гра. — *І. Д.*) виконується з метою зміни дзвінкого бандурного тембру на більш «гугнявий», позбавлений багатства обертонів. Можлива також поступова зміна місця атаки струни від центру до підставки або контрастне зіставлення тембральних барв. Слуховий ефект «зміни тембру» підсилюється візуальним рядом руху руки («Інтродукція і токати», «Сльози лицаря» *Г. Матвіїва*);

Підсумовуючи сказане вище, зауважимо, що процес модернізації прийомів гри на бандурі постійно розвивається. Свідченням цього є звернення сучасних композиторів до виражальних можливостей інструмента та ініційовані ними спроби розширення конструктивно-виражального ареалу бандури як інструмента.

Отже, проаналізовані бандурні інструментальні прийоми можна розділити на універсальні та специфічні. Причому, останні явно переважають кількісно та якісно. Показово, що усі новітні прийоми бандурної гри не лише є специфічними, а й уособлюють новий тембральний статус бандури в академічному інструменталізмі сьогодення: кожен з останніх 11-ти,(

розглянутих нами прийомів) дозволяє втілити актуальні для сучасності музичні ідеї з автономізацією тембральної якості як стану та образності. Дані прийоми власне й використовуються з метою урізноманітнення тембру та підкреслення особливостей музичного моменту. Варто підкреслити тут роль візуального сприйняття такої інструментальної гри глядачем-слухачем, а також підвищеної техніко-технологічної складності виконання.

Висновки до другого розділу

Таким чином, поле репрезентації бандуристики в музично-виконавській, композиторській та соціокультурній інтерпретації, пов'язаної з ним, ще донедавна було нетиповим для генетичної природи бандури, проте нині тут відбуваються трансформації, нерозривні як із жанрово-стильовою парадигмою бандурної творчості, так і з новаціями щодо ролі і місця бандуристики як науки про бандуру.

Органічно вписується сонористика з її культом звукового різнобарв'я і в контекст сучасної української інструментальної культури, насиченої багатством форм синтезу, освоєними в інших видах мистецтва. Завдяки безлічі сонорних зіставлень у сфері саме камерно-інструментальної музики та у межах широкої художньо-естетичної панорами сприйняття сонорних звучань самовираження творчого «Я» у композиторській творчості виявляється асоціативно наповненим і різнобічно мотивованим, сповненим глибоких концепційних авторських розмірковувань.

Природа сучасної інструментальної музики, обумовлює ще одну особливість композиторського самовираження — диференціацію на сонорні фігури і фонові комплекси, причому, ці фігураційно-фонові зв'язки не збігаються з традиційними смисловими розмежуваннями, але за своєю суттю спрямовані на розширення виражальних можливостей інструмента. Стосовно останнього твердження зауважимо, що нові сонорні пошуки в царині авторської виражальної ідеї спонукають шукати відповідне технічне

забезпечення через розширення виконавсько-виражальних можливостей інструмента.

РОЗДІЛ 3

ПАНОРАМА НОВОЇ МУЗИКИ ДЛЯ БАНДУРИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: ВІД КОМПОЗИТОРСЬКОГО ЗАДУМУ ДО ВИКОНАВСЬКОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ

У розділі розглянуто камерно-інструментальні твори українських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ ст., що мали вплив на процес розширення виражальних можливостей інструмента. Найактивніше у цьому напрямі працювали М. Денисенко та І. Тараненко, доробок котрих засвідчив увагу до темброво-сонорної виражальності поряд із розширенням та переакцентуванням усталених виконавсько-виражальних підходів. Окремою сторінкою новацій сучасної бандуристики стала творчість Г. Матвіїва, відомого виконавця та композитора. У своїх опусах митець значно оновлює виражально-виконавський арсенал гри, водночас руйнуючи усталені уявлення про жанрові моделі бандурної творчості і пропонуючи полістильові, створені «на межі провокації», жанрові прецеденти.

3.1. Особливості інтерпретації бандурної творчості. Сучасний контент

Необхідно зазначити, що твори цього відтинка поряд із пошуком нової тембрової виражальності, реалізованої через розширення традиційних поглядів на бандуру, привертають увагу своїм глибоким художньо-образним рішенням. З-поміж тем, які розробляють М. Денисенко та І. Тараненко, — етичні дилеми, звернення до своєї сутності, прагнення віднайти втрачену в механістичному світі довершеність і гармонію, проблема ідеалу і творчого начала та ін. «Феноменом гри» позначена творчість Г. Матвіїва.

Діалог у лоні сучасної бандуристики між композитором, який тісно співпрацює з першовиконавцем, є багатограним і включає творчо-пошуковий, умовно інтерпретаційний та виконавсько-відтворювальний компоненти (В. Москаленко). Творчо-пошуковий компонент реалізується у комплексних

візіях композитора на виражальний контент бандури задля реалізації авторського задуму; інтерпретаційний — вбачаємо у практичному втіленні на рівні бандурної виражальності елементів (способи та прийоми гри, темброво-динамічні, артикуляційні можливості), які згодом формуватимуть авторську ідею, а виконавсько-відтворювальний відбувається у часопросторі сценічної інтерпретації і є інтелектуально організованою діяльністю музичного мислення, спрямованою на розкриття виражального потенціалу авторської ідеї.

Скажімо, усі новації у творах М. Денисенко й І. Тараненка підпорядковані програмності і мають відповідні музично-формотворчі особливості — формоутворювальні елементи, зв'язки між образним значенням твору і його структурою, індивідуальні ознаки прочитання форми, обраної композитором, авторські знахідки. Важливими у цьому контексті є також взаємозв'язки між засобами художньої виражальності у контексті тембрової палітри — мелодика, гармонія, метроритм, темп, агогіка, відтінки динаміки, темброві градації, способи звуковидобування, інтонаційні та штрихові особливості тощо. Розуміння цих складників композиторського задуму дає можливість відтворити суть авторського задуму у переконливому сценічному прочитанні на рівні відповідних образних узагальнень.

Реалізація цілісності передбачає не лише пізнання текстової та музичної складових циклу, а й процес підготовки сценічного виконання. Тож глибоко осягнувши текстове першоджерело і проаналізувавши композиторські нотатки та елементи оригінальної музичної мови, визначивши характер і настрої частин циклу, інтерпретатор приступає до наступного творчого етапу — роботи над деталями й технічними труднощами.

Ці художньо-сценічні підходи, спрямовані на розкодування авторського задуму, часто різного за настроєм і драматичним насиченням, завжди функціонують у полі художніх узагальнень композитора. Водночас «гра виконавця під композитора» зумовлена й самою харизмою виконавця.

Адже інтерпретатори повинні не лише професійно здолати свої інструментально-технічні труднощі, а й стати передусім цікавими дійовими особами у цьому власноруч змодельованому «театрі», викликаючи відповідні емоційні відгуки у публіки.

3.1.1 Інтерпретація і виконавське мистецтво

Теорія виконавства включає коло цікавих наукових концепцій: це питання інтерпретації творів, їх стильового аналізу, узагальнення практичних спостережень тощо. Саме поняття *інтерпретація* в перекладі з латинської в широкому розумінні означає переклад на більш доступну мову, тлумачення, пояснення, опис; як творче засвоєння мистецьких надбань у музичному виконавстві, транскрипціях та обробках (як види композиторської творчості).

Терміном музична інтерпретація позначаються будь-які види творчої діяльності музиканта-інтерпретатора, а також відповідна галузь музичного знання. Для характеристики діяльності, що пов'язана з тлумаченням музичного твору, використовується термін інтерпретування. Результат інтерпретування музичного твору позначається терміном інтерпретаційна версія, або ж просто версія.

Поняття музичне інтерпретування визначається як організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору. З врахуванням відмінностей у змісті та способі існування інтерпретаційних версій виділяються різновиди музичної інтерпретації: слухацька, редакторська, виконавська, виконавське перекладення, композиторська, та музикознавча, режисерська та технологічна.

У музикознавчій інтерпретації вирізняються дві тенденції: наукова та художня.

Художню інтерпретацію можна розглядати як виконавську діяльність і як результат такої діяльності. Процес цього виду інтерпретації передбачає декілька етапів-стадій:

– стадія зародження, коли складаються перші контури виконавського трактування;

– етап становлення, під час якого відбувається обробка окремих деталей і поглиблення виконавської концепції, неможливі без залучення стильових характеристик того чи іншого твору;

– період уточнення, що припускає певні зміни у розвитку задуму;

– матеріалізація задуманого і його опрацювання у процесі виконавської діяльності.

В цілому ж художню інтерпретацію можна розглядати як ступінь розуміння творів мистецтва, особливості їх освоєння, оцінювання (трактування) будь-яким митцем-інтерпретатором (інструменталістом, співаком, диригентом, актором, режисером тощо). Вона, безумовно, має продуктивний характер і завше закінчується створенням нових мистецьких цінностей.

Виділимо дві основні ознаки художньої інтерпретації — зовнішню і внутрішню. Складовими зовнішньої ознаки є об'єкт художньої інтерпретації, посередник-інтерпретатор і сам продукт виконавської діяльності. Внутрішню ж ознаку складають такі чинники, як освоєння творчості автора, його окремого продукту чи первинної творчості, створення власної виконавської концепції та власне виконавство. Тлумачення одного й того ж твору у діяльності артиста — це процес, який не перериває свого буття, а тому досить мінливий у часопросторовому контенті. Після виконання художня інтерпретація продовжує існувати далі, але вже як варіант і за наявності певних умов знову реалізується.

Виконавець-музикант може володіти як блискучими можливостями конкретизувати твір, за умови, що він має відмінну техніку гри, якість, артистизм тощо, так і обмеженими можливостями щодо його інтерпретацій, якщо його виконавсько-виражальний потенціал є не до кінця сформованим. В обох випадках виконання не буде повноцінним, адже порушиться рівновага форми і змісту.

Під музичним задумом розуміється своєрідний план побудови ключових смислових орієнтирів майбутнього музичного твору. Враховуючи можливості реконструкції інтерпретатором композиторського задуму, виділяються три його складові: реальна, умовно-реальна та гіпотетична.

Реальна складова задуму буває представлена найбільш достовірними свідоцтвами, найчастіше самого композитора, про майбутній твір, які подані безпосередньо у слові. Під умовно-реальною складовою музичного задуму ми називаємо такі унікальні особливості твору, які не міг не планувати і не усвідомлювати композитор. У свою чергу ми виконуємо з запропонованої автором нотно-текстової програми. Реконструкція гіпотетичної складової музичного задуму виникає як припущення, що породжене думкою інтерпретатора.

Аби втілити цей конкретний образ, митець повинен «вжитися» в нього. Невипадково творчість видатних майстрів-виконавців завжди була зразком глибокого проникнення в авторський задум, обережного ставлення до нього. Проте вторинність виконавського мистецтва — не єдина специфічна риса, що характеризує його. Ще однією типовою рисою є його відносна самостійність. Важливу особливість виконавського мистецтва становить наявність прямих і зворотних зв'язків інтерпретатора й аудиторії, яка сприймає створене ним. У процесі прилюдного виступу інтерпретатора слухачі стають свідками одномиттєвого акту художньої діяльності. Під час цього виступу ми безпосередньо сприймаємо, бачимо й чуємо виконавця.

У музикознавстві поняття інтерпретації почали використовувати раніше, ніж у теорії інших мистецтв. Ще у XIX столітті цей термін часто з'являвся у художній критиці й мистецтвознавстві поряд із терміном «виконання». Про це пише дослідниця Н. Корихалова на основі здійсненого нею аналізу словників європейських мов, які з кінця 1860-х рр. почали реєструвати використання терміну «інтерпретація» відносно музично-виконавського мистецтва [101]. У це слово вкладали яскраво виражене тлумачення індивідуалізованого прочитання музичного полотна, базованого

на своєрідності артистичного трактування, а смислове значення поняття «виконання» обмежувалося суворо об'єктивним, механічно точним переданням авторського задуму.

Таким чином, в інтерпретації виконавства уявно виділилися об'єктивний і суб'єктивний аспекти. Об'єктивний аспект пов'язаний з творчістю композитора, а суб'єктивний — із творчістю самого виконавця. Цьому питанню присвячені праці О. Алексєєва [1], Є. Гуренка [38; 39], Ю. Кочнєва [102], В. Москаленка [142] та інших. Скажімо, на думку О. Алексєєва, автора роботи «Інтерпретація музичних творів» [1], практика втілення виконавського задуму, ключової ідеї інтерпретації пов'язана з проблемами музичного розвитку, з тим, наскільки органічно й переконливо виконавець може відтворити процес становлення образної складової твору. Є. Гуренко торкається важливого аспекту функціонування художньої інтерпретації і вважає, що її слід розглядати і як виконавську діяльність, і як її специфічний результат. Ю. Кочнєв розглядає інтерпретацію музичних творів як визначену єдність суб'єктивного й об'єктивного, де в кожному окремому випадку об'єктом виступає текст даного твору, а суб'єктом — конкретна особистість [102]. В. Москаленко йде далі — він розробляє детальні алгоритми для аналітики про те чи інше інтерпретаційне втілення, які дають можливість і теоретикам, і музикантам-практикам вербально створити своєрідний індивідуальний інтерпретаційний контекст про сценічне «прочитання» певного музичного полотна.

Розуміння музичного твору — це усвідомлене осягнення тих суттєвих властивостей музичного полотна, які роблять його унікальним явищем у системі художньої творчості. Інтерпретаційна версія — це кінцевий результат творчого прочитання музичного твору. Цей результат може виражатися не лише у виконавських, але й в інших трактуваннях творчого доробку композитора. Для інтерпретатора є завжди відкритим шлях до створення множини різноманітних версій музичного твору.

Першорядну роль у формуванні інтерпретаційної версії музичного твору має стиль музичної творчості. Це специфіка світовідчуття і музичного мислення індивіда, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору. Явище стилю музичної творчості є сумарним з духовною масштабністю, яка характерна для творчої особистості.

В. Москаленко зазначає, що «замість звичного використання поняття “музична мова” у визначенні “стилю музичної творчості” застосовується поняття “система музично-мовленнєвих ресурсів”. Дана система є проміжною ланкою між музичною мовою і музичним мовленням. За його участю відбувається взаємодія інтелектуальних потоків, що закодовані у музичному творі, з музичною думкою інтерпретатора. Власний тезаурус музично-слухових уявлень інтерпретатора «вбудовується» у структуру музичної думки композитора — автора твору, яка має першорядну роль у цьому процесі» [142]. При цьому дослідник наголошує, що «жанрово-утворююча ситуація музичної творчості — це психологічна ситуація, що сприяє найкращому творчому самовираженню музиканта» [142]. Виділяються ситуації першотворчості (композитор) і вторинної творчості (інтерпретатор). У другому типі виділяються робочі і концертні жанрово-утворюючі ситуації. Можливі подальші більш докладні класифікації кожного з названих типів.

Одним з «вмикачів» руху творчої думки інтерпретатора є відчуття архітектоніки «твору композитора» (симультанний образ конструкції художнього цілого) поряд з необхідністю процесуального розгортання художнього заряду використаних у творі музичних тем [142].

Зазначимо, що творча діяльність професійного музиканта є багатогранною. На думку дослідника В. Москаленка, виконавська інтерпретація — це явище багатопланове, що має такі площини виявлення: творчо-пошукову, умовно інтерпретувальну та виконавсько-відтворювальну [142]. Вочевидь, творчо-пошуковий компонент реалізується у процесі

теоретичного аналізу того чи іншого твору, інтерпретувальний — при розкритті його виражального потенціалу, а виконавсько-відтворювальний — у часопросторі сценічного виконання. У цілому процес виконавської інтерпретації розуміємо як «інтелектуально організовану діяльність музичного мислення, спрямовану на розкриття виражального потенціалу музичного твору» [142].

3.1.2 Особливості структурної цілісності інструментального задуму

Важливою умовою успішної виконавської інтерпретації того чи іншого сучасного твору є створення уявлення про композицію як про цілісну систему, що розглядається у взаємозв'язках і взаємодії всіх основних виражальних засобів, у єдності змісту і форми, що реалізуються у просторово-часовому континуумі сценічного втілення. Розуміння цілісності авторського задуму передбачає етапність, включає інтонаційно-образне уявлення про твір та визначення взаємозв'язків між художнім рівнем твору і засобами його втілення.

Звертаючись до того чи іншого твору, виконавці актуалізують як роль музично-формотворчих особливостей (визначаються формоутворювальні елементи, зв'язки між образною суттю твору і його структурою, індивідуальні ознаки прочитання форми, обраної композитором, своєрідність, авторські знахідки), так і окреслюють взаємозв'язки між засобами художньої виражальності в контексті тембрової палітри (мелодика, гармонія, метроритм, темп, агогіка, відтінки динаміки, темброві градації, способи звуковидобування, інтонаційні та штрихові особливості тощо). Розуміння цих складників композиторського задуму дає можливість відтворити глибину авторського задуму у переконливому сценічному прочитанні на рівні відповідних образних узагальнень, співзвучних із філософською риторикою. Як зазначає В. Москаленко, комплексне уявлення виконавця-практика про твір реалізується через глибокий «аналіз форми й визначення змісту твору в контексті пошуку переконливої інтерпретації» [142]. Тож, розмірковуючи про цілісність, маємо на увазі її реалізацію у

виконавській інтерпретації на певній множинній основі, коли у часі і просторі виникає такий тип зв'язку між складовими, за якого поєднані елементи набувають нової якості, не властивої їм у роз'єднаному варіанті.

Зауважимо, що компоненти авторського задуму сучасної композиції для бандури унікальні за своєю художньо-виражальною природою. З одного боку, кожен з них є носієм художньої ідеї і в цій якості може претендувати на певну автономність, з іншого, — усі вони підпорядковані єдиній наскрізній ідеї образно-змістового насичення цілого твору, яка долає їх умовну самостійність і спрямовує розвиток на реалізацію основної концепції твору у виконавській інтерпретації.

Дослідниця К. Руч'євська, розглядаючи *цілісність* як фактор організації музичної тканини, виявляє два види прояву цієї організації. Перший — вірогідний, який означає слабкий тип зв'язку між елементами та «уможливорює розумний набір складових, різні комбінації і перестановки <...> спирається на континуум епохального, жанрового, національного стилів, а в умовах розвинутих авторських стилів — на континуум авторського стилю» [119, с. 169]. До другої групи дослідниця відносить твори, що «спираються на індивідуальний авторський стиль і втілюють індивідуальний задум» [119, с. 170].

Таке розуміння авторського задуму дозволяє розглядати його як чинник, що детермінує усі процеси формування цілісності, а, отже, можна говорити про те, що організація художньої цілісності безпосередньо пов'язана із специфічними властивостями авторського задуму та, відповідно, його виконавським втіленням. Композиторський задум, як правило, базується на концептуально-аналітичному підході. Звертаючись до поля бандурного виконавства, композитор має чіткі уявлення про можливі варіанти його перетворення (регістр і діапазон, темброве рішення тощо).

Таким чином, інтерпретаційні особливості сучасних інструментальних композицій для бандури зосереджені у самому її «матеріалі» — монолітному, неподільному і водночас неоднорідному, внутрішньо суперечливому.

Специфіка цілісності виконавської інтерпретації полягає в тому, що вона включає елементи, кожен з яких наділений певною внутрішньою автономією⁸, а завдання інтерпретатора зводиться до того, щоб нівелювати цей умовно незалежний і навіть самодостатній контекст такого жанрового утворення.

Безумовно, у реалізації авторського задуму дії інтерпретаторів спрямовані на формування загальної цілісності, яка формується також і через особливості виконавського прочитання. Спираючись на стабільні інтонаційні та формоутворювальні засоби, саме музиканти-інтерпретатори вдаються до творчого пошуку й апробації мобільних ресурсів такої музики. Підсумкову озвучену виконавську версію музичного твору ми можемо називати не тільки «твором композитора», а також і «твором виконавця».

Очевидно, виконавська специфіка цілісності задуму насамперед базується на взаємодії між локальною внутрішньою єдністю кожної окремої частини і структурними закономірностями організації цілого циклу. З цього приводу А. Крилова зазначає, що «розуміння природи циклу як явища більш загального штибу <...> можливе на основі двох ключових для його природи понять — циклічності в цілісності» [103, с. 2]. При цьому обидва компоненти для інтерпретаторів уможливають виявлення в загальному просторово-часовому плинні виконавської версії принципу, за яким відбувається об'єднання, визначення загального змістового контуру опуса. Часто їм необхідно не лише розкрити глибини символів-значень, прихованих у кожному окремому творі, а й провести наскрізну драматургічну лінію через увесь цикл з характерною для нього розсосередженою, але при цьому спрямованою системою найважливіших складових авторського задуму.

⁸ Скажімо, кожна окремо взята частина камерно-вокального циклу вже самодостатня сама по собі, адже має «завершену» форму та наділена іншими характеристиками, які уможливають її виконання як окремого твору.

3.2. Темброво-сонорні практики бандурної творчості М. Денисенко й І. Тараненка

У цих новаторських творах часто використовуються алеаторика, сонорні ефекти, атональна організація і типологічний прийом — застосування частково препарованих інструментів тощо. Скажімо, в камерних опусах М. Денисенко («Зима та Весна», «Серпень-Серп») одним з характерних засобів інтонаційної організації музичної тканини стає поєднання звуковисотно відносних мелодичних формул із висотно фіксованими звуковими комплексами, що передусім базується на використанні артикуляційних і тембрових можливостей бандури. В руслі асиміляції різних стильових напрямів І. Тараненко («Ф'южн-обробка весільних пісень») іде шляхом пошуку нових комбінаторних зв'язків між фольклором і сонорною технікою, неокласичними тенденціями у формо- і темоутворенні та джазовим стилем. Звернімося до розгляду художніх виявів даних ідей, які були задекларовані нами вище.

Марина Денисенко. «Серпень-серп»

Композиторка має в доробку не один приклад поетично-колористичного підходу до використання бандури і поєднання її з академічними інструментами — сюїта для бандури, струнних та ударних «Серпень-серп». Цей програмний твір апелює до поетичних образів, пов'язаних з природою та фольклорною тематикою. Так, назви першої й останньої п'єс відсилають нас до народної обрядовості: «Маковія» — народне свято літнього обрядового циклу, а «Серпень-серп» викликає очевидні асоціації зі жнивими, які у традиційній культурі також супроводжувалися різноманітними обрядами. Інші частини («Попівна Калина», «Літа за водою») характеризуються народною поетичною образністю.

У складі оркестру основою є група струнних інструментів, додатково поділена за рахунок *divisi*. Саме струнні ведуть основний музичний матеріал,

а їхні партії найбільше залучені до поліфонічних засобів розвитку. Вони доповнюються групою ударних та шумових інструментів, які відіграють у творі колористичну роль, наприклад, це і «соловейко», який імітує спів солов'я.

Бандура трактується насамперед як інструмент з яскравим фольклорним тембром. Вона використовується і в тематичній, і в колористичній ролях. Причому, у чотирьох з п'яти п'єс циклу вона звучить переважно у високому регістрі, найбільш характерному для себе і найяскравішому для сприйняття. Низький регістр лишається незадіяним, окрім середини першої частини. І тільки в одній п'єсі («Канів») її звучання повністю переноситься в нижній регістр, і тут вона стає ближчою за тембром до групи струнних інструментів, ніби «зливається» з ними. Слід зауважити, що партію бандури майже усюди записано лише на одному нотоносці (виняток — фрагменти першої п'єси «Маковія») і в багатьох випадках фактично її зрівнено у правах зі струнними, адже фактурно вона викладена або одноголосно, або інтервалами чи акордами, при цьому переважає одноголосний мелодичний малюнок та рух інтервалами. Також зустрічаються темброві ефекти, як тремоло, глісандо, і тут бандура наближається до ролі ударних та шумових, створюючи звуковий фон для струнних чи висотних ударних (наприклад, ксилофона на початку останньої частини «Серпень-серп»), які в цей час викладають чи розвивають основний тематичний матеріал, або включається у темброву гру інструментів, якщо всі вони використовуються подібним чином, і стає одним з елементів звукової картини (наприклад, у другому розділі третьої частини «Літа за водою»).

Усі п'ять п'єс, з яких складається сюїта, — це маленькі замальовки без тривалого музичного розвитку. Основним динамічним фактором при такому розкладі виступає контраст між ними.

Перша п'єса циклу «Маковія» побудована на скерцозному поліфонічному матеріалі, який початково звучить тільки у струнних. Тут композитор залишається вірним модальному принципу в гармонії. Струнна

група розділена (*divisi*) на чотирнадцять партій, і кожна має свою лінію, яка компліментарно доповнює інші. Бандура долучається до цієї поліфонічної палітри пізніше (цифра А), продовжуючи той самий музичний матеріал. Починаючи з цифри В, вона вже звучить контрастно відносно струнних через появу акордової фактури, а потім знову фактурно й тематично доповнює струнні. Наприкінці п'єси з'являється «соловейко», за рахунок чого створюється перехід до наступної частини, що звучить *attacca*.

Друга п'єса циклу «Попівна Калина» недаремно містить партію «соловейка». Її музична тканина побудована на інтонаціях, близьких до співу птахів. Це короткі повторювані мотиви на двох-трьох різних звуках у перших скрипок *divisi* в супроводі темпле-блоків та «соловейка». До них поступово додаються інші партії струнних та бандура, створюючи своєрідну атмосферу весняної природи. Партія бандури також побудована на одноголосному, ритмічно варіантному повторенні спочатку двох ($as - b$ на відстані нони), а потім трьох звуків ($as - b - f$). Композитор використовує також форшлаги і тремоло. У другій частині п'єси музичний матеріал змінюється, вже ніби імітуючи пташині трелі (цифра Н). Проте в кінці (останні чотири такти) в партії бандури знову з'являються початкові інтонації, створюючи тематичну арку. Загалом уся п'єса за фактурою та засобами виразності близька до мінімалізму. Це, очевидно, зумовлено образним наповненням, бажанням автора передати звукову картину пташиного хору.

У третій п'єсі циклу «Літа за водою», особливо у другій її частині (цифра L) зростає роль колористичних засобів виразності. Вона також приваблює більш яскравою ліричною мелодичністю, хоча й «роззосередженою», варіативною, характерною для сучасної музики. В основі фактурного рішення початку твору — варіативно повторювана мелодична лінія у перших скрипок. Тут немає буквального остинато, але мелодія побудована навколо одних інтонацій і зберігає одну ладову структуру. Подібну постійну лінію виконують і дзвіночки. Бандура створює темброві ефекти на цьому фоні за рахунок гри тремоло та окремих коротких

мотивів з форшлагами. Далі у струнних розгортається ліричний мелодичний матеріал, який у короткому варіанті прозвучав у перших тактах п'єси в другій партії перших скрипок. Починаючи з цифри L, композитор застосовує алеаторичні прийоми у струнних — скрипки *divisi* грають *pizzicato*, але в партитурі позначена лише звуковисотність, ритміка не уточнена і виконується музикантами на свій розсуд. Бандурі також доручається повторення однієї мелодичної фігури в довільному темпоритмі. Це прояви так званої обмеженої, або контрольованої, алеаторики. У подібних випадках композитори часто залишають ремарку *ad libitum*, яка стосується темпу та ритму відповідного відрізка твору. Такі прийоми дозволяють створити ефект певної невпорядкованості, наближеності звукової картини до природного звукового середовища. Це переводить сприйняття музики з тематизму та звуковисотності на тембр. Наприкінці твору автор у зміненому вигляді повертає початкові мотиви у скрипок, а також лінію дзвіночків, що можна вважати своєрідною репризою.

Четверта частина циклу «Канів», навпаки, більш ритмізована. Важливою тут є чіткість і постійність руху восьмими зі зміщенням акцентів за рахунок синкоп та зміни метру. Вона побудована на одному матеріалі й дуже коротка, звучить як своєрідна інтермедія перед останньою п'єсою — «Серпень-серп». Бандура тут використовується в нижньому регістрі і так само підпорядкована загальній моториці руху.

Остання п'єса «Серпень-серп», як і всі інші, виконується *attacca*, але, крім цього, вона поєднана з попередньою неперервним звучанням ксилофона. Ця найшвидша частина циклу коротка, як і «Канів», будується на одному музичному матеріалі. Вона теж фактурно найпрозоріша, адже лінія ксилофона поєднується зі звучанням двох скрипок соло, бандури, а також темпле-блоками й «соловейком». Моторика постійного руху доповнюється тут тембровими ефектами — тремоло у бандури, глісандо у скрипки та й ще названими колористичними інструментами. Такі засоби відповідають «жнивній» тематиці й образності, про яку згадувалося вище.

Загалом сюїта приваблює «делікатністю», поетичністю звучання. Цьому сприяє вибір інструментів та підхід до оркестрової фактури: *divisi* скрипок, набір колористичних ударних, ненасичене, але темброво яскраве звучання бандури. У сфері звуковисотності композитор спирається на модальну систему. Образності твору відповідає і застосування технік обмеженої алеаторики, що також сприяє більшій увазі до тембрової сторони твору. Партія бандури часто викладена одно- або двоголосно і підпорядковується загальній оркестровій фактурі, водночас зберігаючи свій особливий тембр — адже партитура прозора і бандуру виразно чути. Також вона трактується і як колористичний інструмент, доповнюючи темброву палітру твору, включається у своєрідну звукову гру. При цьому використовуються такі прийоми, як тремоло, глісандо та засоби обмеженої алеаторики.

Марина Денисенко. «Зима та Весна»

Яскравим прикладом сучасного підходу до використання бандури в ансамблях є твір Марини Денисенко «Зима та Весна» для бандури і фортепіано. Обидва інструменти є рівноправними у цій п'єсі — вони доповнюють один одного, взаємодіють між собою. Для авторки важливий і тембровий контраст між ними, і можливість поєднання їхніх тембрів. Крім цього, вона розширює темброві можливості обох партій, використовуючи нетрадиційні способи гри (наприклад, по деці та струнах фортепіано, по корпусу бандури), а також алеаторичні прийоми, які теж дають яскравий тембровий ефект. У цих випадках використовується імпровізаційність як принцип, що лежить в основі композиції, а конкретний музичний текст в остаточній версії створюється виконавцями.

Композиторка описує лише рамки, як правило, звуковисотні і дає вказівки щодо повторень — так звана контрольована алеаторика. Такі засоби використані переважно у другій частині твору, яка, очевидно, асоціюється з весною більш вільною і розкутішою.

Загалом твір складається з двох частин — повільної (*Adagio*) та швидкої (*Allegro*), а також квазі імпровізаційного вступу та коди. Слід зауважити, що імпровізаційний характер, заявлений композитором у вступі (*Improvizato*), до певної міри притаманний усій п'єсі. Насамперед це стосується метроритмічної сторони партитури. Адже метр не вказаний, а такти позначені лише схематично (пунктирною лінією) й існують для зручності виконання. Звичної упорядковувальної ролі в метроритмічному розумінні вони не відіграють. Суцільні тактові риси зустрічаються рідко, лише наприкінці окремих побудов. Таким чином, композитор відмовляється від традиційної метричної основи, що дає значну виконавську свободу і водночас накладає більшу відповідальність на музикантів за інтерпретацію партитури.

Звуковисотно твір побудований за модальним принципом. Це можна прослідкувати на прикладі вступу. Одразу композитор дає більшість тонів ладу, який можна представити у вигляді звукоряду по секундах вгору від ноти *до* з *сі-бемолем* та *фа-дієзом*, а також одним змінним тоном — це *мі* (*мі-бемоль*): *до – ре – мі (мі бемоль) – фа-дієз – соль – ля – сі-бемоль*. Причому, спочатку спостерігаємо незмінний звукоряд з *мі-бекаром*, а наприкінці вступу з'являється *мі-бемоль*. Далі, у середині твору, композитор то змінює структуру ладу, то повертається до початкової, а закінчує комбінацією тих самих звуків, що були на початку. Крім цього, ладовий принцип розвивається залученням тембрових ефектів у вигляді глісандо, грою по корпусу, у фортепіанній партії — «по будь-яких чорних клавішах», як зазначено в партитурі, і т. ін.

Тематичний матеріал розсосереджений — тут немає тем у класичному розумінні. Впродовж твору використовуються лише подібні між собою мотиви та спільна гармонічна основа. Так, наприклад, у вступі (кінець першої аколади) композитор будує мелодичні фрази в партії фортепіано на звуках малого зменшеного терцквартакорду (*сі – бемоль – ре – мі – соль*), далі — інших обернень з цими ж звуками у структурі акорду, а також із додаванням

звука «ля». Потім, на початку першої частини (*Adagio*), ця ж гармонічна основа з'являється в партії бандури. Наприкінці усього твору автор знов повертається до неї (у фортепіано – цифра F і далі), створюючи композиційну арку з початком. Інший приклад об'єднувальної ролі гармонії можна побачити, починаючи з цифри C. Звідси починається досить тривалий епізод, побудований у партії бандури на звучанні малого мажорного септакорду (від ноти « до) з додаванням звуку *фа*. Такий гармонічний «базис» у низькому регістрі бандури, а потім і фортепіано триває до цифри D, в якій з'являється алеаторична фактура. Причому, ця гармонія об'єднує кінець першої частини (*Adagio*) та початок другої (*Allegro*).

У сукупності зазначені засоби створюють поетичну і доволі акварельну композицію. Багато в чому це забезпечується завдяки виразовим можливостям бандури.

Загалом слід зазначити, що використання бандури Мариною Денисенко дещо відрізняється від підходу Івана Тараненка, який включає бандуру як колоритний інструмент з яскравим фольклорним звучанням, поєднуючи його з народним співом, джазовою стилістикою, змішаною із засобами академічної музики, тобто робить її елементом різноманіття під назвою «ф'южн». Натомість М. Денисенко трактує її як інструмент, рівний з фортепіано, хоча цілком академічним його теж не можна тут назвати через засоби виразності, які використовує композиторка. Вона іде за європейською традицією «нової музики», не дотримуючись а, можливо, й свідомо уникаючи класичного музичного синтаксису, але при цьому бандура звучить у більш «строгому» контексті «серйозного» жанру. Проте і тут можна вбачати певні алюзії з народними джерелами на рівні невеликих мотивів і загального колориту звучання, пов'язаного з традиціями святкування українських зимових і весняних свят.

Іван Тараненко. Твори для тріо бандуристок

Окремим жанром у творчості Івана Тараненка, де використовується бандура у поєднанні з жіночими голосами, є композиції для тріо

бандуристок. Переважно це оригінальні обробки народних пісень, які відрізняються новизною і залученням власного джазового досвіду композитора., що відобразилося в ритмічних особливостях партій бандур, багат шаровості фактури, гармонічному мисленні автора.

Обробка відомої колядки **«Янголи в небі»** поєднує цілком академічний виклад вокальних партій з незмінною мелодією і доволі нетрадиційний супровід. Саме в інструментальних партіях проявилось альтернативне, авторське сприйняття традиційної пісні. Завдяки різноманітності фактури партій бандур, синкопованому ритму, водночас перманентності і ненав'язливості музичного матеріалу, що характерно для джазу, автор створює світлий і святковий фон для досить виразної «класичної» мелодії. Цей інструментальний супровід контрастує з мелодією завдяки своїм ритмічним, гармонічним і навіть стильовим особливостям. Звичайну куплетну форму композитор обрамлює вступом та кодою на одному музичному матеріалі, а також «розбавляє» перегрою, яка «виростає» з інструментальної партії.

У вступі (а потім і в коді) звучить мелодія приспіву, котра в пісні має текст «Слава в вишніх Богу...». Проте вона викладена у ритмічному збільшенні, що ніби уповільнює сприйняття, а також одногосно у партії першої бандури. Ця мелодія супроводжується кількома іншими фактурними пластами — повільними акордовими фігураціями у третьої бандури («розкладені» акорди, які не приглушуються виконавцем, а продовжують звучати фоном), ритмізованим елементом на секунді «*фа – соль*» у другої бандури та підголосками у другої та першої бандур. Як бачимо, автор створює багат шарову фактуру в межах одного тембру, адже твір написаний для трьох однакових за виконавськими можливостями інструментів.

Подібний принцип поєднання широковідомої, «звичайної» для слухача мелодії з оригінальним і навіть дещо парадоксальним супроводом застосований в обробці народної пісні **«Несе Галя воду»**. Але тут композитор одразу ж вводить до вокальних партій авторські елементи, а далі

створює ритмічно різноманітну партитуру, частково змінюючи основну мелодію і збагачуючи її контрастними вокальними лініями. Автор досить вільно розвиває ідею пісні, тому композиція наближається до фантазії на її тему. Найбільше це нагадує джазовий, імпровізаційний підхід до використання «чужого» музичного матеріалу.

Починається твір повільним вступом імпровізаційного характеру з використанням альтерованих акордів (*Largo*). Він прямо не пов'язаний з мелодією пісні, має інший характер, відіграючи роль преамбули. Далі починається друга частина вступу в основному темпі *Andante*, яка вже готує вступ вокальних партій та появу широковідомої народної мелодії. Інструментальна партитура тут поділена на три шари: гармонічна основа у вигляді розкладених акордів у третьої бандури, партія з синкопованими акордами — у другої та мелодія імпровізаційного характеру — у першої.

У першому куплеті основна мелодія пісні, яка звучить у другого сопрано, супроводжується репліками альту та першого сопрано («несе Галя...»). Наприкінці першого і початку другого куплетів композитор змінює тональність: з *f-moll* через *F-dur* модулює в *d-moll*, і починає в деталях змінювати мелодію пісні, передавати її фрази від партії до партії, а також додавати нові «перегуки» в різних голосах. Далі він використовує матеріал приспіву, який зазвичай додавали до пісні у поширеній виконавській практиці. Він звучить як інструментальна перегра, імітована за допомогою голосів (на складі «та-да-дам...»). Після цього, готуючи початок третього куплета, композитор додає вже суто ритмічні елементи, що виконуються постукуванням долонями і нігтями по корпусу бандури. Інша частина партитури, де бандури грають акордами, також викладається синкоповано, з паузами, з підкресленням ритму. Мелодія знов повертається в *f-moll*, а в кінці куплета, перед приспівом, знов модулює в *d-moll*. Вокальна партія при цьому також змінюється в бік синкопованої ритмізації. Таким чином, композитор усе більше модифікує початковий матеріал, наближаючи його до джазового стилю.

Роль завершальної, підсумовувальної частини відіграє вже згадуваний квазі-інструментальний приспів на склади «та-да-дам...». Він варіантно повторюється, щоразу із доданням дублювання мелодії на терцію вище, і створює ефект кульмінаційного завершення твору.

Загалом бачимо вільно трактовану обробку народної пісні з використанням джазових підходів, а також нетрадиційних засобів гри, таких як постукування по корпусу бандури, що імітують ударні інструменти.

Більш традиційною з погляду фактури і засобів виразності загалом є колядка «**Свята ніч**», також написана для тріо бандуристок. Композитор тут зберігає єдність вокальних та інструментальних партій, які доповнюють одна одну. Він вибудовує твір за принципом зростання фактурної різноманітності, додавання нових елементів, своєрідного композиційного *crescendo* від першого до останнього куплета. Також дотримуючись цього принципу, третій, альтовий вокальний голос вступає лише у другому куплеті — перший виконується першим та другим сопрано. На початку твору є невеликий інструментальний вступ, який містить музичний матеріал, що у першому куплеті супроводжуватиме спів, але у простішому варіанті, де перша та друга бандури дублюють одна одну. Наприкінці композиції — невелика кода.

У партіях бандур, крім звичної акордової фактури та фігурацій, є колористичні елементи, такі як повторювані мелодичні ходи на октаву вгору і вниз на звуках *мі* першої та другої октав. Характерний повторюваний ритм — восьма, дві шістнадцяті, восьма — разом із дзвінким тембром цього регістру бандури викликає асоціації із дзвіночками. Цей елемент уперше з'являється у перегрі після першого куплета, а далі — у перегрі після другого і вже залишається в тому чи іншому вигляді до кінця твору.

Іван Тараненко. Ф'южн-обробка весільних пісень

Ф'южн-обробки українських народних пісень — особливий жанр у творчості І. Тараненка. Він передбачає, як правило, сольне виконання пісні в автентичній манері народного співу у поєднанні із супроводом у стилі ф'южн. Таке неординарне поєднання створює ефект «занурення» звучання

сольної за своєю природою (або ж ансамблевої) пісні з характерним тембровим колоритом у контрастне звукове середовище, ще дає такий інструментальний формат. Інструментальна частина партитури ф'южн-обробок І. Тараненка або створює звукове тло для звучання голосу, або зовсім відділяється в самостійне за характером звучання, розвиваючи притаманне їй імпровізаційне спрямування. Таким чином створюється певна поліфонічність між вокальною та інструментальною частинами партитури.

Для прикладу проаналізуємо дві обробки весільних пісень, поєднані автором в одну композицію. Це українські традиційні весільні пісні, записані на Київщині, — «**Ой знесли-звезли мірку пшениці на коровай**» та «**В нас сьогодні Дівич-вечір**». На початку автор робить невеликий вступ (3 такти), аби налаштувати соліста і слухача. Вже тут важливу роль відіграють ударні — литаври і підвісна тарілка, яка створює шумовий ефект за рахунок тихого тремоло. До цього додається лише двічі повторений акорд у гітарі та синкопований звук «ля» великої октави в унісон у фагота та бас-кларнета, який є початковим тоном вокальної партії. І вже у другому такті звучання солістки вступає вібрафон з імітацією на тій же висоті — це канонічне проведення перший двох тактів основної мелодії. Після цього (4-й такт мелодії) вступає бандура. Вона варіантно дублює мелодію паралельними квартами.

У другому куплеті вона вже октавами грає канонічну імітацію разом з вібрафоном в унісон, а у третьому — спочатку продовжує канонічну імітацію, а потім варіантно розвиває цю мелодичну лінію паралельними акордами у складі квінти та октави. При цьому бандура і вібрафон вже розділяються за музичним матеріалом, адже кожен з них розвиває свої інтонації, взяті з мелодії пісні. Іншими елементами фактури є ті ж литаври з кварто-квінтовими ходами та підвісна тарілка з тремоло, які з'явилися ще у вступі та продовжуються до кінця пісні. Бас-кларнет і фагот доповнюються акордами у фортепіано і складають один тембровий, гармонічний та ритмічний комплекс. Також в останньому куплеті додаються акорди у

струнних. Разом усі ці засоби створюють драматургію наростання, своєрідне оркестрове *crescendo*.

Отже, композитор поєднує усі куплети в єдине ціле за рахунок таких засобів:

– поліфонічних (канонічне проведення мелодії), що «руйнує» межі куплетів;

– тембрових (використання тембрів бандури і вібрафона в однаковій ролі до кінця третього куплета, а також литавр);

– фактурних та ритмічних (збереження одного типу ритму і фактури з поступовим «розростанням» останньої).

Після першої пісні «Ой знесли-звезли мірку пшениці на коровай» композитор дає розгорнуту інструментальну частину, яка починається з гамоподібного соло бандури ще в кінці звучання останнього куплета пісні. У цій частині бандура відіграє важливу роль, адже вона звучить постійно, входячи у своєрідний діалог то з гітарою, то з саксофоном, а в кінці поєднується з вібрафоном (як на початку композиції).

Друга пісня «*В нас сьогодні Дівич-вечір*» інтонаційно та ладово споріднена з першою, але має спокійніший характер. Початкові звуки обох пісень буквально повторюють одне одного. Така спорідненість, вочевидь, і стала для композитора основою для поєднання цих пісень у цілісну композицію. При цьому фактором контрасту виступає різний темп і характер пісень. Цікаво, що в супроводі, як і в першій пісні, з'являються литаври з тими ж кварто-квінтовими ходами. Вони, як і в першому випадку, грають цей матеріал до кінця звучання вокальної партії. Тут композитор вибудовує супровід за схожим принципом. Але поліфонічні прийоми, які він застосовує, вже не імітаційні, а контрастні. Підголосок до вокальної партії утворює саксофон, а потім труба, в унісон доповнені вібрафоном.

Бандура у першому куплеті майже не грає — вступає наприкінці з фігураційним матеріалом (таким само, як на початку попередньої інструментальної частини). Цей музичний матеріал у партії бандури

варіантно повторюється до кінця пісенної частини. Бандура тут, як і в зазначеному фрагменті, діалогічно «перегукується» з гітарою, заповнюючи таким чином фактуру. Також повертається музичний матеріал у струнних, який звучав у 20-му такті. Як і там, він поєднаний із зазначеними фігураціями у бандури та гітари. За допомогою таких повторів, а також завдяки збереженню тембру вібрафона, який утворює мікстові звучання з духовими (саксофоном і трубою), композитор досягає не лише єдності цієї частини, але й створює невеликі «арки» з першою частиною. В результаті обидві пісні ще більше споріднюються, а вся композиція звучить більш цілісно.

Завершальна інструментальна частина твору має вільніший характер. Тут на тлі акордів усього оркестру звучать соло контрабаса, потім – бандури з гітарою, а наприкінці передбачений суто імпровізаційний фрагмент у фортепіано.

Отже, структурно цей твір І. Тараненка складається з частин куплетної форми, представленої піснями безпосередньо з вокальною мелодією (дві пісні), та інструментальних частин, які слідують за кожною з пісень та варіантно, в імпровізаційному характері, розвивають їхні інтонації. Куплетна структура партії в піснях формується в єдиний розвиток за рахунок інструментального супроводу. Слід відзначити вільнішу та багатшу гармонічну структуру інструментальних частин, де композитор використовує типові для джазової музики складні альтеровані акорди. Це, очевидно, пов'язано з тим, що тут немає потреби узгоджувати гармонію з ладовою основою пісенного матеріалу. Інструментальні частини не мають чіткого внутрішнього поділу. І, якщо перша з них відіграє роль інтермедії та зв'язки, що готує початок другої пісні, то друга — роль заключної побудови з імпровізацією фортепіано в самому кінці.

У побудові цілого важливою є партія бандури. І, якщо спочатку вона використовується в мелодичній ролі як контрапункт до вокальної лінії, то

згодом — у темброво-фактурній, де на перший план виходить сам тембр інструмента, його добре пізнаване характерне звучання.

Іван Тараненко. «Веснянка на Великдень»

Композицію написано у тричастинній формі зі вступом і кодою. Твір починається повільним одноголосним вступом. Проте це одноголосся на бандурі вливається у комплексне звучання, адже звуки не заглушуються виконавцем. Разом із додатковими спеціальними прийомами гри, такими як глісандо за підставкою та над кілками, це створює цікавий багатоголосний ефект, який, наприклад, на фортепіано досягається за рахунок педалі, а також гри по струнах. На бандурі такі виражальні засоби звучать природніше, адже виходять з природи інструмента. Інтонації вступу «групуються» навколо звука сі бемоль. На початку і в кінці композитор зупиняється на повторюваних звуках тритону сі-бемоль-мі. Тональність *d-moll*, а також повільний темп спричиняють відчуття очікування, ніби зависання перед початком динамічної основної теми.

Основна тема (*d-moll*) проводиться у вигляді кілька разів повторюваного восьмитакту. Спочатку вона звучить одноголосно, потім двічі варіантно повторюється багатоголосно на тонічному органному пункті. Далі на тому ж органному пункті звучить ще одна восьмитактова побудова, яку можна трактувати як варіацію на початковий восьмитакт. Після цього 32-тактового проведення тематичного матеріалу є ще вісім тактів перехідного, зв'язуючого музичного матеріалу. Він являє собою хроматичну низхідну послідовність блок-акордів квартово-секундової будови.

Після цього (т. 52) починається середня частина, яка не контрастує тонально (також *d-moll*), але відрізняється тематично. Вона побудована у вільній формі із застосуванням загальних форм руху, різноманітна ритмічно (на відміну від однорідного ритмічного руху першої частини), а також розвиває окремі інтонації вступу та основної теми. Ця частина невелика за розміром — лише 18 тактів, але, виявляється, цього достатньо для підготовки репризи.

Реприза скорочена у порівнянні з експозицією. Основний восьмитакт тут проводиться лише двічі, за чим іде зв'язковий фрагмент з блок-акордів (як в експозиції). Після нього несподівано звучить знайома мелодія, яка фактично є неточною цитатою. Так починається кода (т. 94). Вона складається з двох розділів. Перший ніби завершує репризу, а другий побудований на музичному матеріалі вступу. У першому розділі коди композитор використовує оригінальний прийом — це алюзії до відомої народної веснянки «Вийди, вийди, Іванку», використаної П. Чайковським у відомому фортепіанному концерті. Тему «Вийди, вийди, Іванку» композитор викладає таким чином, що вона виявляється наближеною до основної теми власного твору. Цьому сприяють ритмічні, тональні і темпові чинники.

Другий розділ коди, повільний (у темпі вступу), обрамлює всю композицію, надаючи їй завершеного звучання.

Загалом у творі композитор поєднує фольклорні інтонації із джазовими ритмами та гармоніями. Насамперед це яскраво проявляється у крайніх частинах. Синкопований ритм основної теми переходить у синкоповані блок-акорди, характерні для джазової музики. Цитата пісні «Вийди, вийди, Іванку» є своєрідною алюзією до відомого класичного твору П. Чайковського, адже ця пісня стала всесвітньовідомою саме завдяки йому.

Іван Тараненко. Шість акварелей на вірші Софії Майданської

Автор про свою композицію говорить так: «Тут наочно видно, що бандура виступає у ролі звичайного академічного інструмента. І її партія, на мій погляд, абсолютно рівноправна із будь-яким інструментом даного складу ансамблю⁹».

У першій акварелі «**Біляться дні льняні...**» композитор обирає для бандури колористичну роль. Від самого початку твору вона є тембровою основою і певною звуковою та ритмічною константою, до якої долучаються тембри інших інструментів. Бандура присутня постійно, до самого кінця. Її

⁹ Інтерв'ю дане І. Тараненком автору дисертації.

партія відрізняється мінімалістичністю викладу. На початку це повторення секунди «*re – mi*» у першій октаві. Далі до цієї фігури автор додає інші звуки, що приводить до зміни фігурацій, прискорення руху і, нарешті, нетривалого порушення цієї звукової регулярності у такті 23. Але майже одразу в партії бандури повертається початковий матеріал — секунда «*re – mi*», що створює арку з початком і завершує композицію. Ця інтонація може розглядатися і як алюзія до прелюдії К. Дебюссі «Кроки на снігу», яка починається з цих же звуків. Крім того, у К. Дебюссі вони також стають основою, «звуковою канвою» усього твору. Проте у Івана Тараненка велике значення має темброва гра між інструментами.

Якщо бандура є тембровою константою, що створює звуковий фон, то партії інших інструментів різноманітніші в ритмічному плані. До того ж вони не грають постійно. Деякі з них долучаються до фонового звучання бандури, збагачуючи її, доповнюючи звукову палітру. Інші мають більш індивідуалізований музичний матеріал, виділяючись на цьому фоні. Таку роль відіграють, наприклад, партія фортепіано, а також скрипка та віолончель.

Звичайно ж, основною тут є вокальна партія. Вона є важливою і для формотворення. Музика розкриває зміст вірша і будується за принципом накопичення змін з невеликою кульмінацією і також невеликим завершенням, яке повертає слухача до початкового звучання.

У другій «акварелі» «**Польова криничка**» функція бандури схожа. Але, на відміну від попередньої, тут вона є частиною тембрового комплексу, ніби зливаючись з іншими інструментами — фортепіано, вібрафоном, валторною. Вони грають то в унісон (хоча й з різним ритмом), то розділяються, переходять на сусідні півтонові звуки, а потім далі від початкового звука «*re*» першої октави. З цього інтонаційного і тембрового ядра виходить і вокальна лінія, яка ніби «виринає» з інструментального комплексу.

Проте вже у середній частині (*Piu mosso*) фактура змінюється, а з нею і роль бандури та інших інструментів. Фонові бандурні фігурації чергуються з акордами та пасажами, а потім — мелодичними лініями. Таким чином, бандура виділяється в окремий помітний чинник створення тембрового та фактурного різноманіття. Зовсім невелика за розміром реприза повертає початковий образ з характерною фактурою. Вона збагачена соло флейти, яка у низькому регістрі схожа на жіночий голос та ніби продовжує партію меццо-сопрано. Отже, загалом структура є тричастинною, хоча й не класичною за внутрішньою будовою. Композитор у побудові цілого відштовхується від змісту вірша, вільно розгортаючи вокальну партію, а також від базових інтонацій, викладених на початку і в інструментальній, і у вокальній партіях.

У третій п'єсі циклу **«Спустившись на дно»** бандура вже не присутня постійно в ансамблевій фактурі, а включається лише епізодично для створення певних тембрових ефектів. Так, уже в першому такті це глісандо з подальшим тремоло, далі — фігураційні вставки в комплексі з вібрафоном (т. 71) або фортепіано (т. 75). Зустрічаються й самотійні фрази, а також проведення мелодичних відрізків разом і скрипкою (*Grave*, т. 93).

В цілому композиція розділена на дві частини, об'єднані спільним інтонаційним матеріалом. Основний впізнаваний музичний матеріал викладений у першій фразі солістки — **«Спустившись на дно цілунка»**. Вона ілюструє зміст тексту поступовим низхідним ходом з наступним висхідним стрибком на септиму. Характер другої частини також пов'язаний з поетичним джерелом — переходом до сумної образності (**«спустившись на дно болю»**). Вона має повільний темп (*Grave*), розвиває ті ж інтонації, але в іншому змістовому контексті. Таким чином, маємо двочастинну нерепризну і досить вільно побудовану форму, яка спирається на один спільний музичний матеріал.

У четвертому творі циклу **«Спинившись посеред толоки»** бандура з'являється лише фрагментарно і не несе основної функції в ансамблевій

фактурі. На початку її немає — вступає вона лише в середині твору. Її роль — невеликі колористичні доповнення до звучання інших інструментів.

Будова п'єси має дві частини. У першій частині, після досить розгорнутого інструментального вступу, вокальну партію розпочинає солістка. Її партія складається з двох фраз повторної будови. На цьому вокальна частина закінчується. Друга частина твору повністю інструментальна (*Piu mosso*). Вона вільно розвиває інтонації першої. Таким чином, інструментальна партія, починаючи зі вступу, будується навколо інтонаційного матеріалу, який виразно звучить у солістки.

П'ята «акварель» «**Кущ глоду**» написана у тричастинній репризній формі. В ній зберігаються лише основні рамки такої форми у класичному розумінні, адже внутрішня структура досить вільна, адаптована до сучасних умов композиторського письма. Вона розпочинається вступом, побудованим на варіативному повторенні фігурацій та акордів у фортепіано, що поєднуються з «педалями» у духових. Вже на початку мелодичний малюнок вокальної партії інтонаційно споріднений з попередніми частинами. Можна порівняти: третя частина, початок зі словами «Спустившись на дно»; четверта частина — всередині першої частини зі словами «Згадала трьох синів» і п'ята частина — «Кущ глоду рік чекав...», а також перша частина — «То білі рушники». Такий низхідний рух частково можна зустріти і в інших п'єсах циклу. Ця характерна інтонація об'єднує увесь цикл, хоча найвиразніше звучить у третій частині «Спустившись на дно», підсилюючись відповідним змістом літературного тексту.

Бандура не відіграє тут окремої ролі, а «вплетена» у загальну ансамблеву фактуру. Вона доповнює звучання інших інструментів і слугує створенню загальної звукової картини. Єдиний окремий елемент, який належить лише партії бандури, — тріоль на звуках тритона з форшлагами (такт 176). Він з'являється на початку середньої частини, яка розвиває матеріал, викладений в експозиції. Середина більш мінлива і ритмічно та фактурно насичена. Реприза повертає стан початкового спокою (т. 188), але в

кінці знову з'являються синкопи шістнадцятками, що були в середньому розділі. Вона коротка, але починається майже буквальним повторенням початкового матеріалу і створює арку, нагадуючи наскрізну низхідну «лейтінтонацію» циклу.

Остання п'єса «**Веснянка**» виконує роль активного, досить швидкого фіналу. Важливою є тут опора на ритмічний бік. Це проявляється вже з перших тактів. Починається композиція звучанням том-тома з постійно повторюваною акцентованою ритмічною фігурою, в основі якої — пунктир та дві восьмих (вона дещо варіюється). Фортепіано, віолончель та кларнет, які вступають далі, також мають ритмізовану фактуру, де звуковисотність повторюється, а ритм відповідно виходить на перший план. Це своєрідно трактований композитором принцип остинато. На його фоні виділяється лише інше за характером звучання невелике соло валторни, із сигнальним характером (щось на зразок звучання трембіти, т. 204-205).

Згодом цей колористичний елемент буде з'являтися з іншими духовими інструментами. Усе разом це складатиме інструментальний вступ. Бандура вступає лише з появою вокальної партії (т. 209).

I. Тараненко будує свою композицію на основі куплетного принципу. Представлені тут два куплети, які складаються з двох речень зі своєрідним «м'яким» закінченням мелодичної лінії додатковою низхідною, а потім висхідною фразою на словах «Мій ласкавцю» (у другому куплеті — «Пізно, мій ласкавцю, пізно»). Між куплетами композитор подає перегру на матеріалі вступу, а в кінці — коду на тому ж музичному матеріалі. Таким чином, тричі проведений (у вступі, перегрі та коді) ритмізований музичний матеріал створює ефект динамічного завершення усього циклу. Бандура тут не виділяється з усього звучання, стаючи елементом загальної ансамблевої фактури.

Загалом тембр бандури добре вписується в образну специфіку циклу, яка відповідає поняттю акварелі. Переважно це не насичене колористичне звучання ансамблю у поєднанні з голосом. Бандура виконує колористичну

функцію. На початку вона є «об'єднувальною», основним тембром, який постійно звучить і навколо якого відбуваються темброві зміни, вибудовується фактура. Але далі бандура усе більше розчиняється в загальному звучанні, доповнюючи його як один з елементів ансамблевої фактури.

Іван Тараненко. «І запало сім'я в тіло душею...»

Драма для бандури й симфонічного оркестру. Представлена партитура досить суттєво відрізняється від інших, проаналізованих у дисертації. Це масштабний твір, в якому бандура виступає в ролі солюючого інструмента в супроводі симфонічного оркестру. Про це композитор розповів у приватній розмові з автором дисертації. Вона створювалася в середині 90-х років ХХ століття і була розрахована на виконання сольної партії відомим бандуристом, народним артистом України Романом Гриньківим, котрий згодом і виконав її разом з Національним симфонічним оркестром України під орудою В. Сіренка.

Про ідею драми сам І. Тараненко говорив так: «Хотілося написати твір про своє ставлення до Божественного як до сутності, якою наділена кожна людина від народження. І як зберегти та пронести крізь усе життя цей скарб».

Композитор писав твір у досить складних умовах лютої зими середини 90-х років, коли його зігрівала ідея «Божественного: «В холоді відчувалася теплота та незрима підтримка Отця Небесного».

І справді, коли ми слухаємо драму, нас переповнює відчуття «нової музики». Бандура тут представлена як солюючий інструмент, якому доступна широка палітра виражальних засобів. Композитор використовує широкий спектр сучасних технік, характерних для музичної творчості другої половини ХХ століття. Це справді філософська драма про земне буття людини, тривалість якого залежить тільки від Творця Всесвіту.

Вже з першої сторінки ми констатуємо відсутність класичної метричної системи. Далі такти з'являються лише схематично, очевидно, для зручності виконання, і позначені пунктиром. Отже, автор свідомо обирає свободу від

регулярної метричної «сітки», в основі якої лежить чергування метричних акцентів. Традиційні розміри з'являються лише в тих місцях, де виникає необхідність чіткої акцентуації. Інколи композитор повністю відходить від метроритмічної впорядкованості. Наприклад, в одному з кульмінаційних епізодів (ц. 11) він вказує «*Senza metrum*», що дозволяє створити образ суцільного хаосу. В результаті усі оркестрові голоси вступають вільно, незалежно від ритмічної організації інших партій, а їхній ритм стає відносним, адже не регулюється точним темпом і не вимагає загальної узгодженості. Традиційний метричний порядок пов'язаний з викладенням іншого музичного матеріалу, який починає домінувати згодом. Таким чином композитор у метроритмічній сфері вибудовує опозицію «хаос — порядок».

Також уже від самого початку використовуються прийоми так званої обмеженої (або «контрольованої») алеаторики. Наприклад, перші скрипки *divisi* (розділені аж на 10 партій) виконують одну й ту саму низхідну хроматичну фігуру з п'яти нот від *h* другої октави, а потім від *сі-бемоль* і далі по півтонах униз (див. 1-шу сторінку партитури). При цьому кожна наступна партія захоплює усе більшу частину хроматичної гами униз, а верхні скрипки відтворюють попередні фігури, повторюючи їх. Це дозволяє заповнити увесь діапазон щільною «звуковою масою», яка в той же час рухається. Більш прозора фактура у флейт, що звучить на її фоні, також включає елементи алеаторики: друга флейта вступає пізніше, при відсутності метричних орієнтирів та повторює свою партію до закінчення епізоду (в межах першої сторінки партитури). Внаслідок цього флейта пікколо та друга флейта ритмічно довільно взаємодіють з подібним звуковисотним малюнком, який за характером відрізняється від звучання групи скрипок (див. стор. 1 партитури). Все це доповнюється ритмічно нерегулярним, колористичним звучанням групи ударних інструментів і загалом створює насамперед яскравий тембровий, сонористичний ефект. Оркестрове звучання сприймається як темброво-фактурно диференційоване на два різні пласти — у скрипок та у флейт, доповнене шумовими ударними (литаври також

виконують «шумову» роль з тремоло, що спускається глісандо від *ля-бемолю* до *фа* малої октави і далі униз). Саме тембр у таких випадках стає одним з головних у загальному звучанні, а звуковисотна та ритмічна деталізація часто відходять на другий план.

На подібних техніках композиції побудовано значну частину твору. Автор застосовує також нетрадиційні способи гри, такі, як кластери, глісандо та інші сучасні засоби, різноманітні способи звуковидобування у струнних (*pizzicato, col legno, sul ponticello* тощо), які поєднуються у творі в цілісну систему тембрового розвитку.

Водночас композитор використовує інтонаційну логіку, в якій звуковисотність має ключове значення. Складна структура твору побудована на розвитку кількох тематичних утворень. Зокрема, описаний вище початковий тематичний матеріал, попри використання тембрових засобів, містить два інтонаційні комплекси, що далі розвиваються, впливаючи на формування його структури. Це тритоново-квартово-септові інтонації у флейт та швидкі низхідні (пізніше висхідні) півтонові пасажі у струнних, котрі, як уже зазначалося, поєднуються в єдиний тембровий комплекс. Алеаторичні засоби у сфері ритму сприяють роззосередженості тематизму, хоч про інтонаційне ядро композитор нагадує нам численними, часто варіантними (як у партії флейт у вказаному фрагменті) повтореннями.

Далі автор представляє інший варіант квартово-тритонових інтонацій — у низхідному русі струнних, які поступово включаються усією групою. І лише після його закінчення, з поверненням швидкого хроматичного руху у скрипок, вступає бандура, яка своїми глісандо супроводжує його. «Хроматична» тема тут викладена вже у зустрічному півтоновому русі у десяти скрипок *divisi* та в супроводі інших партій струнної групи.

У цьому творі роль бандури є однією з головних, і важлива вона насамперед темброво. Це сольний тембр, який контрастує зі звучанням струнних, ударних і духових інструментів. В деяких моментах бандура

неконтрастно поєднується з окремими інструментами, утворюючи своєрідні оркестрові міксти, проте найчастіше вона присутня в партитурі як темброво відмінний і яскравий колоритний інструмент, що впливає з її природи. Показово, що на початку вона вступає саме з «тембровим» матеріалом – досить тривалий час вона грає хвилеподібне глісандо вгору та вниз, яке закінчується кластером у високому регістрі. І, лише починаючи з цифри 1, в її партії з'являється висотно диференційований музичний матеріал.

Це нова, лірична за характером тема, яка контрастує з попередньою музикою. Вона являє собою коротку мелодію по звуках малого мінорного септакорду без квінти (*соль – сі-бемоль – фа*), викладену у бандури з альтами в унісон (див. цифру 1 після генеральної паузи). Але майже одразу композитор починає її розвивати, сполучаючи з трансформованими інтонаціями попереднього епізоду. Після оркестрового розвитку зазначених інтонацій він поєднує мотиви різних тем і в партії бандури. Прикладом може бути поєднання інтонацій «ліричної» теми та «кварто-тритонової», котра звучала на початку (див. стор. 9) в супроводі глісандо у самої бандури та сонористичного матеріалу в оркестрі. Далі цей розділ формується переважно на розвитку низхідних хроматичних інтонацій у струнних та ударних, до яких приєднується «квартово-тритоновий» музичний матеріал у бандури та духових. Фактура доповнюється глісандо у струнних та бандури.

При цьому гармонія малого мінорного септакорду без квінти продовжує звучати у хорі альтів, потім у мелодичному варіанті з'являється у бандури від *cis* великої октави, потім трансформовано у бандури і у первісному вигляді знов доручається хорі альтів, які тримають її до кінця розділу, тобто до появи нової хоральної теми, викладеної саме у шести альтів (цифра 3). Таким чином, досить довго тримаючи на задньому плані альтовий акорд, композитор готує появу цього хоралу. Він ніби «проявляється» після виключення всіх інших інструментів. Перед цим кілька тактів флейти соло в нижньому регістрі на секундових інтонаціях створюють перехід до нього.

Темі хоралу належить важлива роль у драматургії твору — автор багато разів до неї повертається, послідовно проводячи цей образ через усю композицію.

Композитор намагається використовувати різні прийоми специфічного тембрового розвитку в різних розділах форми, а також комбінувати їх. Наприклад, після описаного епізоду з глісандо у наступному (після цифри 3) супроводжувальні партії струнних грають *col legno*, а глісандо переходить винятково до бандури. На їхньому фоні у альтів *divisi* з'являється хоральний матеріал, характерний мелодією з повільним висхідним рухом у перших альтів та схожими секундовими ходами великими тривалостями в усіх інших виконавців альтової групи. Починаючи з цифри 4, струнні переходять до гри *pizzicato*, а далі, за контрастом, — *arco* з великим вібрато в окремих партіях.

Це наступний розділ форми, в якому «хроматичні» інтонації розвиваються в бік урізноманітнення й хаотизації руху. Після соло скрипки, яке відіграє роль, схожу до соло флейти перед цифрою 3, тобто зв'язує сусідні побудови, починається наступний розділ (цифра 5). Це поліфонічний епізод з імітаційними проведеннями хроматичної теми у партіях дерев'яних духових в супроводі бандури та ударних. Він переходить у розвиток висхідних інтонацій у струнних, які можна розглядати як трансформацію початкових «кварто-тритонових» мотивів. Після ускладнення фактури композитор знову спрощує її. Він доручає «кварто-тритонову» тему бандурі в супроводі витриманих акордів струнних. У бандури вона звучить як моторний ритмізований епізод з синкопами. Ритмічний розвиток на повторюваних нотах у струнних та валторни, який поєднується з репліками труби, приводить до короткого проведення теми хоралу перед цифрою 7. Далі, сполучаючи та чергуючи «хроматичні», «кварто-тритонові», хоральні інтонації, а також мотиви поліфонічної теми з імітаційного епізоду, композитор приходить до кульмінаційного, підкресленого проведення «кварто-тритонового» тематичного комплексу у висхідному русі в унісон у струнних. Після цього звучить уже згадувана алеаторична кульмінація, яка імітує максимальний хаос («*Senza metrum*», цифра 11).

Далі усе частіше починають з'являтися інтонації хоралу, хоч композитор продовжує розвивати тематичний матеріал, викладений у попередніх розділах: це і ритмізовані фігури у бандури, і поліфонічна тема, і «квартово-тритонові» інтонації та похідні від них звуковисотні комплекси.

Важливим кульмінаційним моментом є унісонне проведення висхідних інтонацій «квартово-тритонового» комплексу на фортіссімо у струнних, а також у труб (цифра 16). За словами композитора, вони втілюють «прагнення людини до духовності». Після більш хаотизованого «зламу» унісон струнних звучить ще раз і продовжується гучною кульмінацією у всього оркестру (цифра 18).

Прикінцевим епізодом є розширене проведення теми хоралу, яка звучить одразу після *tutti* (цифра 19) — спочатку *pp*, а потім *ff*. Завершується твір кодою (цифра 20), в якій чути характерний ритм, молитовного хорового співу в акордовому викладі «Господи, помилуй». За допомогою динамічних, тематичних контрастів та асоціацій з церковною музикою композитор досягає драматичного і навіть трагічного ефекту в кінці твору.

Сам автор проти програмності в творах, — « ..але у цьому якимось як навіяло »¹⁰.

Отже, твір-драма «І запало сім'я в тіло душею» є прикладом інтенції музичного розвитку на основі низки інтонацій, які формуються у хоча й розсосереджені, але яскраво виражені тематичні комплекси. Вони доповнюються засобами тембрового розвитку, котрі можна назвати близькими до сонористики. Так композитор вибудовує логіку цілого. Попри їх велику кількість, тематично-інтонаційна ясність зберігається і є важливою для драматургії цілого.

За словами І. Тараненка, для нього були важливі дві складові у цьому творі. Перша — «технологічна», пов'язана із застосуванням різних сучасних композиційних технік та новаціями в партії бандури, що дають звучання, «не

¹⁰ З інтерв'ю І. Тараненка авторів дисертації.

характерні інтонаційно, гармонічно та й узагалі не характерні для бандурного викладення». Другу можна назвати філософсько-духовною. Композитор характеризує її як прагнення «до вищого, світлого, вічного», що найбільше уособлюється в музиці хоралу («Хорал янголів»), який неодноразово повторюється і фактурно й динамічно наростає до кінця твору.

Загалом цей концертний твір позначений використанням новітніх засобів тембрового викладу й розвитку, а також широкого арсеналу способів звуковидобування (в тому числі і більш традиційних), застосованих у сучасному контексті, які поєднуються з тематично-інтонаційною логікою організації цілого. Така взаємодія виразного тембрового акценту у формотворенні з тематичним розвитком та елементами алеаторики, а також використання неповторного тембру сольної бандури надає музиці особливого звучання. Найбільш відчутними є тут тенденції сучасної «серйозної» музики, зокрема, пов'язані з підвищеним інтересом до тембру як до самостійної виражальної одиниці, що засвідчило активне використання сонористичних та алеаторичних засобів. Звукове середовище, створене композитором, вводить бандуру в доволі незвичний для цього інструмента стилістичний контекст нової музики ХХ–ХХІ століть. За словами самого автора, для нього було важливо продемонструвати, що на бандурі можна грати сучасні «технологічні» твори.

Про особливості бандури, її виражальні та темброво-динамічні можливості композитор І. Тараненко говорить так: «Бандура інколи виступає, як ми самі бачимо в моїх партитурах, інструментом, який може бути тембрально й акустично у взаємодії з іншими інструментами і так само виконувати колористичну роль, а може виконувати роль інструмента, який бере на себе інтонаційну, ритмічну чи гармонічну складову, а інколи використовувати усі ці функції разом або із застосуванням сонористичних прийомів»¹¹.

¹¹ З інтерв'ю І. Тараненка авторіві дисертації.

На його погляд, бандура постає передусім як символічний інструмент, як ознака національного коду, традицій інструментального кобзарства. З іншого боку, у сучасній, більш удосконаленій конструкції бандура вже не виступає як суто народний інструмент. І. Тараненко вважає, що бандура у сучасному вигляді і її перші зразки, що виготовлялися на Чернігівській фабриці інструментів кілька десятків років тому, вже давно перестала бути лише народним інструментом, а посіла чільне місце в сучасному академічному інструментарії.

Приваблює композитора й те, що, хоч арфа як оркестровий, сольний чи камерний інструмент має більш тривалу і вагому історію застосування у звичних для неї сферах різних музичних складів і жанрово-стилістичних напрямів, все ж таки через свої конструктивні особливості має дещо обмежені функції у порівнянні з бандурою. У своїх творах, для нього цілком зрозуміло, і необхідним стало з часом застосування бандури як додаткового оркестрового інструмента (але, звісно, з підзвучуючі її або з коректним використанням як оркестрового інструмента).

Розмірковуючи сонорними можливостями бандури композитор конотує, що бандура як академічний інструмент «порівняно молодий і ще досить відкритий до різних досліджень, до застосування його в різних модифікаціях. А сьогодні, коли вже є зразки електробандур, то можливості цього інструмента стають дедалі ширшими. І, хоч нині ми чуємо, що через звукознімачі може з'явитися тембр, подібний до електрогітари, але звук бандури вже неможливо сплутати із якимось іншим, причому, у будь-якій сфері — або в популярній музиці для супроводу вокальних партій, чи як сольний інструмент (*jazz, fusion чи world music*), чи як супермодерний інструмент для виконання авангардних творів, наприклад у взаємодії з електронною музикою»¹².

¹² Інтерв'ю з І. Тараненком авторіві дисертації.

Іван Тараненко вважає, що у жанрово-стильовому напрямі можна багато чого ще зробити цікавого із застосуванням бандури. Прикладом слугує його ф'южн-проект «Музика української землі», що простягнувся у часі на понад двадцять років, склавши поле новаційних пошуків у площині бандурної вражальності.

Загалом експерименти І. Тараненка у полі бандуристики пов'язані з нестандартним застосуваннями бандури. З цього приводу він зазначає: «Чи то були обробки, чи ф'южн-обробки колядок, щедрівок, інших українських народних пісень, чи то були оригінальні твори, для бандури соло чи вокальні з її супроводом, чи вокальні, камерно-інструментальні твори із вживленою у партитуру партією бандури, чи з бандурою як оркестровим інструментом для мене бандура є важливим компонентом мого авторського почерку. Бандура завжди приваблювала своїм незвичним звучанням, яке найоригінальніше втілюється у творчих та виконавських принципах бандуриста Романа Гриньківа.

Мене вразив той сегмент бандурної вражальності, який я почув уперше у виконанні Романом його власної «Веснянки», чи вже пізніша її версія із спеціальним сконструйованим демпфером, який при потребі звучання *secco* натискається внутрішньою частиною коліна через зручний, пристосований для цієї функції, важіль. Крім того, ця права нога, коліном якої і натискається цей важіль демпфера, стоїть на гітарній підставці, оскільки корпус бандури тепер розташований на спеціальному кілку (як у віолончелі), а не як традиційно на колінах виконавців, котрі приглушують звучання бандури. А цей кілок настільки посилює резонаторний ефект, що дає незрівнянні можливості для барвистого, чистого, потужного тембрально забарвленого звучання інструмента, особливо могутнього у басах. Для мене завжди «чути» інструмент Гриньківа і ніколи не сплутаю його із звучанням іншої бандури. Звучання бандури мене зачаровує, у ньому присутня якась містика, відгомін

прадавніх віків, особливо коли поєднуєш із бандурою автентичне звучання голосів в українських народних піснях»¹³.

Іван Тараненко постійно працює над поєднанням сучасних елементів композиції, структурованих через певні інтонаційно-ритмічні, ладово-гармонічні комплекси, жанрово-стилістичні особливості викладення матеріалу. Вживлене в авторський задум, ці особливості складає основу його бандурної композицій.

3.3. Бандурні новації: множинність пошуків Георгія Матвіїва

Аналітичні розвідки про найбільш часто виконувани камерно-інструментальні твори Г. Матвіїва, в яких бандура постає знаковим для творчості композитора інструментом, свідчать про широке використання темброво-виражальних можливостей сучасної бандури у зв'язку з ускладненням музичної мови, пошуком відповідних оновлених, інноваційних темброво-кolorистичних ефектів та новаційних ігрових формул.

Активне введення нетрадиційних виконавсько-виражальних прийомів гри на бандурі є свідченням розширеного темброво-сонорного мислення композитора. Його можна класифікувати за своєрідною опуклістю сонорного звучання інструмента: це звукова темброво-сонорна властивість, що характеризується різноманітними прийомами звуковидобування (*vibrato*, *glissando* тощо); ударно-шумова сонорна особливість, (удар по деці, мовленнєво-шумові ефекти, гра без точної звуковисотності тощо); використання кластерної техніки (одночасне звучання звуків кластера; поступове, «стретне розростання» у кластер; глісандуючий кластер тощо) тощо. Таке розуміння особливостей творчого стилю композитора допоможе глибше проникнути у його творчу лабораторію й донести до слухача багатовимірний світ його художніх образів.

¹³ Інтерв'ю з І. Тараненком авторів дисертації

Очевидно, що камерно-інструментальна сфера, її мінливість та мобільність, здатність до змін та експериментування стали для Г. Матвіїва рушійним моментом концепційного втілення задуму. Як виконавець і композитор митець збагачує бандурну літературу через розширення її стильової атрибутики завдяки використанню широкої палітри нових технологічних прийомів та елементів полістилістики, класичних та романтичних жанрових прототипів і найсучасніших новітніх технологій. Виокремимо найхарактерніші особливості: образна сфера у творах Г. Матвіїва часто відображає його духовні пошуки.

У творчому методі митця завжди співіснують два протилежні жанрово-формоутворювальні чинники, між якими (це жанрові прототипи, умовно класичні, історично усталені та авторські формотворчі інновації) простежуються стильові й виконавські моделі авторського задуму; стильові чинники творчого методу композитора стосуються сфери сучасних композиторських технік — часто алеаторика, кластерне моделювання, пластова поліфонія, сонористика тощо; бандура для митця завжди є полем композиторських і виконавських інноваційних формул — у кожному творі простежується значне використання специфічних прийомів виконання, які постійно видозмінюються від твору до твору; авторські композиційні характеристики лежать у площині використання індивідуалізованих формотворчих рішень, створення синтетичних форм на основі схем-форм класичного стилю.

Отже, включення творів цього композитора, у сучасний художньо-виконавський процес збагатить його українського інструментального бандурного виконавства.

На відміну від творчості Марини Денисенко та Івана Тараненка, твори для бандури Георгія Матвіїва демонструють втілення іншого типу мислення, де значну роль відіграє виконавська специфіка. Це виявляється не лише в застосуванні особливих специфічних способів гри, а й у більш стандартному підході до структури творів, залученні елементів музики легкого жанру —

джазу та поп-музики без кардинальної трансформації і синтезу з засобами сучасної академічної музики, як це можна помітити, наприклад, у творах І. Тараненка.

«Блюз нічного причалу» написаний у простій тричастинній формі. В основі першої частини — восьмитактовий квадратний період, характерний для блюзової музики. Він повторюється двічі, причому при повторенні автор використовує варіантний розвиток. Перед початком середньої частини є невеликий модулюючий перехід на півтора такти. Середня частина швидша (*Piu mosso*), і в ній помітніший вплив популярної музики: простіша гармонія та пісенна мелодика. У репризі (*a tempo*) композитор повторює початковий період, зате змінює і розширює друге речення, що дозволяє зробити повільний, ніби імпровізаційний джазовий каданс. Як і в багатьох інших творах, Г. Матвіїв застосовує тут новітні способи гри, а саме: кистьове глісандо та басові флажолети — квінтови та октавні. В них чітко позначені й розписані способи виконання новітніх прийомів гри. Кистьове глісандо виконується правою рукою, а басові флажолети — обома руками. Ліва рука, у даному контексті головна, виконує щипок, а права, зокрема п'ятий палець, — просто прикриває посередині струну. Твір приємний та легкий для сприйняття і цікавий для виконання.

В іншому творі Г. Матвіїв вже у назві підкреслює імпровізаційну специфіку музики: «Імпровізація на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру». У бандурному репертуарі відомі подібні варіації композитора — традиціоналіста Антона Мухи, де спочатку звучить тема, яка потім переходить у низку варіацій. Георгій Матвіїв, у свою чергу, написав абсолютно новий твір, що відображає виконавський підхід, пов'язаний з фіксацією поточної думки, на відміну від більш характерного для композиторів структурного підходу до створення музики.

За формою це, вільні імпровізаційні варіації. Спочатку автор викладає тему пісні у спрощеному вигляді: заспів — одноголосно, а приспів — інтервалами та акордами лише у правій руці. Тут він не відступає від

традиційного гармонічного супроводу пісні. Але з початком імпровізаційного розділу одразу з'являється гармонічний і метроритмічний контраст — своєрідна ритмізована вставка з двох акордів та глісандо наприкінці. Згодом вона неодноразово повторюється, утворюючи форму цезуру між різними імпровізаційно-варіаційними розділами, розмежовує їх.

Перший варіаційний розділ починається чотиритактом у тріольному ритмі — це повторювана фактура, яка ніби готує очікувану появу теми.

Основні зміни у проведенні теми спостерігаються в ритмічній площині. Додаються тріолі та синкопи, а згаданий тріольний матеріал розвивається між проведеннями фраз пісні. Зміни в гармонії також є, але незначні. Після приспіву композитор знов повторює згадану ритмізовану «вставку», чергуючи її з тріольним матеріалом. Далі він розмиває структуру теми, вільніше імпровізує, використовуючи її інтонації. Цю частину можна назвати другим імпровізаційно-варіаційним розділом. Тріольний матеріал тут, як і в попередньому, відіграє роль інтермедій між розвитком мотивів пісні. Після чергової ритмічної акордової «вставки» починається третій, завершальний, розділ. У ньому, крім уже використовуваних раніше засобів ритмічного, гармонічного варіювання та імпровізаційного розвитку мелодії, автор вводить новітні прийоми гри, такі, як удари по грифу, удари по задній частині грифу, глісандо пучкою мізинця (п'ятим пальцем), флажолети на басових струнах, а в самому кінці — кистьове глісандо (кистьовою частиною долоні). Третій розділ позначений найбільш вільним трактуванням теми.

Отже, драматургія твору побудована за принципом: від простого викладу оригінальної теми до найбільших її змін. Щоближче до кінця значення імпровізаційної складової зростає. Цей твір можна вважати симбіозом нових прийомів гри, які гармонійно вплелися у джазову імпровізацію відомого твору в бандурному репертуарі.

Висновки до третього розділу

Отже, інтерпретація музичного твору, його аналіз, сприйняття передбачають наявність у виконавця певного обсягу знань, уявлень, понять, логічних концепцій тощо. Розуміння цілісності сучасної бандурної композиції передбачає пропоновану етапність, інтонаційно-образне уявлення про твір та визначення взаємозв'язків між художнім рівнем композиції і засобами її втілення. Комплексне бачення твору виконавцем-практиком реалізується через глибокий аналіз його форми й визначення змісту в контексті пошуку переконливої інтерпретації.

У новаторських творах М. Денисенко та І. Тараненка часто використовуються алеаторика, сонорні ефекти, застосовуються імпровізаційність як принцип, що лежить в основі композиції, а конкретні музичні тексти в остаточній версії створюються виконавцями. У М. Денисенко бандура трактується насамперед як інструмент з яскравим фольклорним тембром рівний до фортепіано, вона використовується її і в тематичній, і в колористичній ролях.

За словами І. Тараненка бандура інколи виступає, інструментом, який може бути тембрально й акустично у взаємодії з іншими інструментами і так само виконувати колористичну роль, а може виконувати роль інструмента, який бере на себе інтонаційну, ритмічну чи гармонічну складову, а інколи використовувати усі ці функції разом або із застосуванням сонористичних прийомів.

Характеризуючі твори Г. Матвіїва. приходимо до висновку, що вони є симбіозом нових прийомів гри, які гармонійно вплелися у джазові імпровізацію відомих творів в бандурному репертуарі або авторських композицій.

ВИСНОВКИ

У висновках представлені отримані результати досліджуваної нами проблематики.

Бандуристика як поле сучасної бандурної творчості окреслюється через процес самоорганізації, під час якого народжується, відтворюється та вдосконалюється складна динамічна система бандурної творчості. Окреслене поле *бандуристики* визначається інструментальною (виконавською), жанрово-стильовою (композиторською) та соціально-просвітницькою (культурницькою) площинами існування цього інструмента на сучасному етапі. На перетині цих трьох компонентів яскраво простежуються значні зміни у виконавсько-виражальній специфіці бандури та її ролі у музичній культурі — від народно-ужиткової на межі XIX–XX століть, із входженням у лоно професіоналізації, через кілька етапів упродовж XX століття до яскравого сольного та ансамблевого інструмента з широкою гамою виконавсько-виражальних компонентів, що уможливають урізноманітнену стильову інтерпретацію. З іншого боку, культурницька роль бандури завдяки глобалізаційним процесам в останні десятиліття виходить за суто національні межі побутування інструмента. Як своєрідний ключ культурної дипломатії бандура інтегрується в популярну культуру інонаціональних європейських просторів.

Звернення саме до причинно-наслідкових дій між конструктивним удосконаленням бандури, розширенням поля виконавсько-виражальних прийомів та входженням бандури до поля сучасної композиторської творчості дає змогу окреслити трансформацію бандуристики передовсім через музичний діалог між виконавцем та композитором. Цей діалог розпочався як пошук виражальних новацій у повоєнний час. Бандуристи-виконавці перекладали академічні твори на бандурне тло, згодом усе це еволюціонувало у серйозні пошуки плеяди бандуристів-виконавців-композиторів, які в середині та другій половині XX століття значно

розширили виражальну палітру інструмента через створення конструктивно усталених форматів київсько-чернігівського та львівського прототипів академічної бандури. Далі активний розвиток цього процесу стимулювали новаційні пошуки композиторів-інструменталістів у площині темброво-звукових можливостей бандурної виражальності. Найякісніші наслідки такої трансформації — полотна українських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століть.

У пропонуваному дослідженні сучасну інструментальну та вокально-інструментальну бандурну творчість було розглянуто з позиції темброво-звукового чинника як такого, що чи не найактивніше впливає на новаційні експерименти у полі бандурної виражальності. Сучасні інструментальні композиції для бандури позначені розширенням стильової атрибутики, використанням широкої палітри нових технологічних прийомів та елементів полістилістики, умовно класичних жанрових прототипів та найсучасніших технологій (алеаторика, кластер, пластова поліфонія, сонористика тощо). Ці пошуки характеризуються також глибоко індивідуальним авторським задумом, позначеним інноваційними відкриттями в бандурній техніці, часто зумовленими темброво-звуковим задумом композиції.

Зазначимо, що бандура в сучасному вигляді (маємо на увазі чернігівський та львівський її хроматичні прототипи) — це молодий інструмент, який за століття пройшов значний шлях трансформації від акомпануючого, традиційного атрибута національної культури до інструмента з широким виражальним потенціалом жанрово-стилістичних рішень у прочитанні стильових дискурсів. Про динамічний його розвиток свідчать процеси останніх десятиліть, коли бандура стала полем новаційної композиторської творчості з відповідними експериментальними техніками і підходами, зумовленими її темброво-динамічними можливостями. Посилена увага композиторів до звучання бандури, його «креативності», мінливості, протяжності тощо ніби спонукає виконавців і композиторів до пошуку нових цікавих способів звуковтілення на інструменті.

Поняття виражального потенціалу бандури невіддільне від темброзвука. Активна увага митців до тембро-звукової сфери в камерній творчості другої половини ХХ століття сприяє збагаченню виконавсько-виражального потенціалу інструментів.

Загалом зауважимо, що використання бандури Мариною Денисенко дещо відрізняється від підходу Івана Тараненка, котрий включає бандуру як колоритний інструмент з яскравим фольклорним звучанням, поєднуючи його з народним співом, джазовою стилістикою, змішаною із засобами академічної музики, тобто робить її елементом різноманіття під назвою «ф'южн». Натомість М. Денисенко трактує бандуру як інструмент, рівний фортепіано, хоч цілком академічним його також назвати не можна через застосовані композиторкою засоби виразності. М. Денисенко йде за європейською традицією «нової музики», не дотримуючись, а, можливо, й свідомо уникаючи класичного музичного синтаксису. При цьому її бандура звучить у більш «строгому» контексті «серйозного» жанру. Проте і тут можна вбачати певні алюзії з народними джерелами на рівні невеликих мотивів і загального колориту звучання, пов'язаного з традиціями святкування українських зимових і весняних свят.

Інший підхід спостерігаємо у представника молодшої генерації композиторів-бандуристів Георгія Матвієва, який збагачує бандурну музичну літературу через розширення її стильової атрибутики, використання багатопалітри нових технологічних прийомів та елементів полістилістики, класичних, романтичних та популярних жанрових прототипів і сучасних новітніх технологій гри, ще донедавна не притаманних бандурному виконавству. У творчому методі композитора-бандуриста співіснують два протилежні чинники, між якими простежуються такі стильові й виконавські моделі, як руйнування стереотипів бандурного виконавства і сприйняття бандури як міфопоетичного осердя, спроба передати дух сучасної творчості, провокативної за суттю, проте такої, що уможливорює погляд на інструмент начебто збоку, без стереотипних візій. У творчості Г. Матвієва спостерігаємо

часте використання специфічно бандурних прийомів виконання, які постійно видозмінюються від твору до твору. Наповненість його композицій сценічними елементами, візуалізацією образів, вербальним втіленням концепції, провокативністю, комунікативністю та іншими факторами дозволяє представити творчість Г. Матвієва як інноваційно-експериментальне, синтетичне мистецтво, основою якого є вільне оперування композиційними техніками та елементами творчих практик.

Підсумовуючи сказане вище, зазначимо, що багаті ресурси бандури дають можливість відтворювати більшість специфічних темброво-звукових ефектів, не вдаючись до кардинальної перебудови інструмента. У їх запровадженні важливою є роль виконавців, котрі в тісній співпраці з композиторами сприяють використанню нетрадиційних темброво-звукових прийомів.

Отже, розвиток бандури на темброво-виражальному еволюційному шляху упродовж ХХ століття відбувся, з одного боку, завдяки вдосконаленню інструмента загалом та окремих його компонентів, а з іншого — завдяки прогресивному розвитку професійної майстерності та виконавської культури, зазвичай безпосередньо пов'язаних формуванням художньо-естетичних вимог новітнього часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века). Москва, 1984. 91 с
2. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко: життя і творчість. 3-є вид. Київ: Муз. Україна, 1992. 256 с.
3. Асафьев Б.А. Музыкальная форма как процесс – 2-е изд. – Москва: Музыка. 1971. 378 с.
4. Баштан С. В. Кафедра народних інструментів НМАУ як осередок кобзарського академізму // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. Київ, 1998. С. 21–23.
5. Баштан С. В. З історії жанру сольно-інструментального виконавства на бандурі // Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність : тези до всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 1997. С. 3–4.
6. Баштан С. В. Розвиток традицій народного музикування в творчості бандуристів-професіоналів // Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток: матеріали наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 1–3.
7. Баштан С. В. Школа гри на бандурі [Ноти] / С. В. Баштан, А. Ф. Омельченко. Київ: Муз. Україна, 1989. 134 с.
8. Баштан С., Івахненко Л. “Бандуристе, орле сизий”: Віночок спогадів про Володимира Кабачка. Київ: Музична Україна, 1995.
9. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина XX століття): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2004. 200 с.
10. Берегова О. М. Постмодернізм у камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX століття. Київ, 1999. 141 с.
11. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. Київ, 2000. 197 с.

12. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 20 с.
13. Бередух М. Слобожанські традиції кобзарства та бандурництва // Міжнародні конференції : Україна и мир: гуманитарно-техническая элита и социальный прогресс. Секция 3. Духовная культура Украины — традиции и современность. НТУ "ХПИ", 2013. С. 14.
14. Бирмак А. О художественной технике пианиста. Опыт психофизиологического анализа и методы работы. Москва: Музыка, 1973. 141 с.
15. Бистрицька О. Виконавська та педагогічна діяльність Оксани Герасименко (до історії української бандурної педагогіки) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип. 35. С. 270–277.
16. Білокінь С. У пошуках української душі // Українська душа. Київ: Фенікс, 1992. С. 120–126.
17. Бобечко О. Ю. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації. Дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.03, Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 200 арк.
18. Бобечко О. Ю. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті професій фемінізації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Львівська Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 20 с.
19. Боднарчук Т. В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві: дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 — теорія та історія культури. Львів: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2009. 250 арк.
20. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 1997. 19 с.

21. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста : канд. дис.. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 1997. 217 арк.
22. Брояко Н. Б. Теоретичні основи виконавської техніки бандуриста. Івано-Франківськ, 1997. 148 с.
23. Бушак С. Народні музиканти вшановують пам'ять Гната Хоткевича // Народна творчість та етнографія. 2001. № 5/6. С. 111–112.
24. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль: Збруч. 2006. 221 с.
25. Вертков К. Ю. К вопросу об украинской кобзе // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Москва, 1973. С. 275–284.
26. Герасименко О. Передмова // Камерна сюїта. Для бандури і фортепіано. Львів : [б. в.], 2006. С. 3–4.
27. Герасименко-Олійник О. В. Звернення до читачів. У світлу пам'ять Миколи Досінчука-Чорного // Бандура. Нью-Йорк, 2000. Січень-квітень. С. 1.
28. Гордійчук М. Про музичні особливості народних дум та історичних пісень // Історичний епос східних слов'ян. Київ: Вид-во АН УРСР, 1958. С. 164–168.
29. Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля // Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ: Музична Україна, 1985. С. 81–99.
30. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы [Текст]. Киев : Музична Україна, 1970. 318 с.
31. Гриньків Р. Д. Конструкція бандури (київсько-харківська, полтавська) // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (23–28 берез. 2003 р.). Київ, 2003. С. 103–105.
32. Грица С. Й. Думи — выдающееся достояние украинской культуры // Musica antiqua. Acta scientifica. Bydgoszcz, 1969. S. 413–436.

33. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ: Наукова думка, 1979. 248 с.
34. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі : вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 226 с.
35. Грінченко М. О. Українська народна інструментальна музика // Вибране. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 55–103.
36. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. 243 с.
37. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Ленинград: Музыка, 1988. 112 с
38. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы / Новосибирск, 1985, 86 с.
39. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: Философский анализ. Новосибирск, 1982. 256 с.
40. Гуслистий К. Г. До питання про історичні умови виникнення українських дум // Історичний епос східних слов'ян. Київ: Вид-во АН УРСР, 1958. С. 119–128.
41. Гуцал В. О. Інструментовка для оркестру народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1988. 78 с.
42. Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. Київ, 1998. С. 5–11.
43. Давидов М. А. Народний інструментарій сьогодні // Музика. 1995. №4. С. 14–16.
44. Давидов М. А. Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми) // Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 74–80.
45. Давидов М. А. Научная терминология как фактор интеллектуализации музыкальной педагогики. Москва, 2011. 64 с.

46. Давидов М. А. Проблеми розвитку академічного народного інструментального мистецтва в Україні. Київ : Вид. ім. О. Теліги, 1998. 207 с.
47. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : [навч. посіб.]. Київ, 1983, 240 с.
48. Давидов М. А. Фундатор кобзарського академізму // Музика. 1997. № 5. С. 21–22.
49. Давидов М. А. Фундатор кобзарського академізму ХХ ст. (до 70-річчя С. Баштана) // Бандура. Нью-Йорк, 1998. № 63–64. С. 20–29.
50. Дедюх Л. В. Роман Гриньків // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Київ, 2005. С. 284.
51. Деміденко А. Микола Дремлюга — талант національний // Мистецтво та освіта. 1999. № 1. С. 2–3.
52. Діалог культур. Україна в міжнародних зв'язках // Українська культура: історія і сучасність. Львів, 1994. С. 399–412.
53. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : дис... канд. наук: 17.00.03. Львів : Нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка, 2009. 214 арк.
54. Дмитрук І. І. Переклад в сучасному бандурному мистецтві. До проблеми генези жанру // Мистецтвознавчі записки Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Зб. наук. праць. 2004. Вип. 5. С. 61–66.
55. Дмитрук І. І. Переклад як жанрово-видова категорія художньої творчості в бандурному мистецтві // Мистецтвознавчі записки Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Зб. наук. Праць. Київ, 2005. Вип. 7. С. 18–26.
56. Дмитрук І. І. Перекладення в жанровій системі бандурного мистецтва // Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Молоде музикознавство. Львів, 2005. Вип. 10. С. 138–146.

57. Дмитрук І. І. Переклади в сучасній бандурній практиці // Вісник Прикарпатського Університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2005. Вип. VIII. С. 122–131.
58. Домонтович М. Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі. Одеса, 1913. 40 с.
59. Дремлюга М. В. Голос бандури // Радянська Україна. 10 лютого 1983 р.
60. Дремлюга М. В. Думки про обробку народної пісні // Мистецтво. 1959. № 2. С. 22–25.
61. Дремлюга М. В. Українська фортепіанна музика (дожовтневій період). Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 168 с.
62. Дутчак В. Г. Бандурна творчість Юрія Олійника // Бандура. Нью-Йорк, 2001. № 76. С. 17–20.
63. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво діаспори у навчальних програмах зі спеціальності «Музичне мистецтво. Народні інструменти. Бандура» // Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі : Науковий вісник Національної музичної академії імені П. Чайковського. 2004. Вип. 35. С. 277–286.
64. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
65. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя крізь призму теорії традиції // Музикознавчистудії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. Коменда О. І.]. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Вип. 5. С. 173–184.
66. Дутчак В. Г. Гнат Хоткевич — бандурист: повернення : 135-річчю від дня народження митця присвячується // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : ДВНЗ

- «Прикарпатський університет імені В. Стефаніка», 2012. Вип. 24–25. С. 389–392.
67. Дутчак В. Г. Збереження і розвиток регіональних традицій кобзарського інструментарію в українському зарубіжжі (кінець ХХ — початок ХХІ ст.) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць : наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. у 2-х т. Вип. 17. Рівне : РДГУ, 2011. Т. 1. С. 230–234.
68. Дутчак В. Г. Звукозаписи епічного репертуару бандуристами українського зарубіжжя // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : Прикарпатський університет імені В. Стефаніка, 2011. Вип. 21–22. С. 257–263.
69. Дутчак В. Г. Композиторська творчість для бандури в міжетнічному діалозі сучасності // Музикознавчистудії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. Коменда О. І.]. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. Вип. 7. С. 234–244.
70. Дутчак В. Г. Методико-педагогічні засади Гната Хоткевича та їх розвиток у кобзарському мистецтві зарубіжжя // Мистецтвознавчі записки – 2001. Вип. 1. С. 193–203.
71. Дутчак В. Г. Музика для бандури композиторів українського зарубіжжя. Жанрово-стильова еволюція // Матеріали до українського мистецтвознавства : на пошану А. І. Мухи : збірник наукових праць. Київ, 2003. Вип. 3. С. 12–18.
72. Дутчак В. Г. Музична і науково-методична спадщина Гната Хоткевича в українському зарубіжжі // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. Вип. ХІІ–ХІІІ. С. 151–156.
73. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990 років. Творчість і виконавство : Дис... канд. мистецтвознавства:

- 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 1996. 240 л.
74. Дутчак В. Г. Розвиток сольного виконавства в бандурному мистецтві зарубіжжя // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2003. Вип. 3–4. С. 45–53.
75. Дутчак В. Г. Спадкоємність виконавських традицій у бандурному мистецтві діаспори // Виконавське музикознавство : Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 47, кн. 11. С. 119–129.
76. Дутчак В. Г. Творча діяльність Ольги Герасименко-Олійник в контексті бандурного мистецтва України та діаспори // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ «Плай», 2008. Вип. 14. С. 143–152.
77. Дутчак В. Г. Творчий портрет Оксани Герасименко: бандурне мистецтво на перехресті культур та епох // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ «Плай», 2009. Вип. 15–16. С. 136–148.
78. Дутчак В. Г. Удосконалення бандури в контексті історичного розвитку кобзарства України та діаспори // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. Київ : В-во ІМФЕ, 2004. Число 4 (8). С. 64–72.
79. Дутчак В. Г. Часопис «Бандура» (Нью-Йорк). 20 років у річчю розвою кобзарського мистецтва // Мистецтвознавчі записки. В. 1 (2). 2002. С. 34–41.
80. Ємець В. К. Кобза і кобзарі. Видання перше. Берлін : Українське слово, 1923. 111 с.
81. Ємець В. К. У золоте 50-річчя служби Україні. Торонто: УВАН, 1961. 377 с.
82. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : автореф. дис... канд. мистецтвознав ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.

83. Закревский Н. Старосветский бандуриста — избранныя малороссийския и галицкия песни и думы [собрал Н. Закревский]. Москва, 1860. Книга 1. 1860. 385 с.
84. Закревский Н. Старосветский бандуриста — избранныя малороссийския и галицкия песни и думы [собрал Н. Закревский]. Москва, 1860. Книга 2. 1861. 387 с.
85. Зінків І. Я. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2015. Вип. 15. С. 137–145. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_21 (дата звернення 09.12.2020).
86. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен [монографія]. Київ: ІМФЕ, 2013. 447 с.
87. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах на баяне : [уч. пособие]. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1997. 44 с.
88. Ільченко Г. З кобзою за плечима. Харків, 2000. С. 53–54.
89. Кабачок В. А., Юцевич Є. О. Школа гри на бандурі. Київ: Музична Україна, 1958. 246 с.
90. Квітка К. М. Народні співці і музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності й побуту. Київ, 1924. 114 с.
91. Квітка К. М. Потреби у справі дослідження народної музики на Україні // Музика. 1925. № 2. С. 67–73. № 3. С. 115–120.
92. Квітка К. М. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка // Збірник музею діячів науки та мистецтва України. Т. 1. Присвячений Миколі Лисенкові. К., 1930. С. 10–45.
93. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці музиканти на Україні. Київ: Музична Україна, 1980. 182 с.
94. Кияновська Л. О. Віденська музична українська творчість Андрія Гнатишина // Український Світ. 1999. С. 272. Мистецтвознавчі Записки: Зб. наук. праць. Вип. 15. Київ: Міленіум, 2009. С. 16–17.

95. Кияновська Л. О. Лицар бандури. До 80-ти річчя Василя Герасименка / Л. Кияновська. Львів : ТеРус, 2007. 60 с.
96. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
97. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
98. Колеса Ф. М. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907. 24 с. Записки наукового товариства ім. Шевченка; т. 76.
99. Колеса Ф. М. Мелодії українських народних дум; ред.-упоряд. С. Й. Грица. Київ:Наукова думка, 1969. 591 с.
100. Конькова Г. В. Некоторые тенденции развития советской музыки 60–70-х годов // Музыкальная культура братских республик СССР : [сб. статей]. Киев: Музична Україна, 1982. Вып. 1. С. 3–29.
101. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Москва: Музыка, 1979. 208 с.
102. Кочнев Ю. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации : автореф. дис... канд. искусствовед. : 17.00.02 . Львів, 1970. 28 с.
103. Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» 17.00.02 Музыковедение. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.
104. Куровська І. Р. Кобзарство як феномен української духовності (на матеріалі кримського регіону) : автореф. дис. . канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 19 с.
105. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво, 1955. 62 с.
106. Лисенко М. В. Про народну пісню і про народність в музиці. Київ: Мистецтво, 1955. 67 с.

107. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень виконуваних кобзарем Вересаєм / ред., передм. та прим. М. Гордійчука. Київ: Мистецтво, 1978. 95 с.
108. Литвиненко А. І. Володимир Кабачок: лабіринтами професійної долі // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. Зб. статей. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 213–223.
109. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. Москва; Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. 576 стб.
110. Лісняк І. М. В. Павліковський: композиторські пошуки новітньої звукової сфери у сучасному бандурному мистецтві // Сучасні наукові дослідження матеріали II міжнар наук.-практичної конф. Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2006. Т. 44. С. 14–16.
111. Лісняк І. М. Жанрово-стилістичні особливості музики для бандури 50–80-х років XX століття (дискурс-аналіз) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв наук, журнал. Київ: Міленіум, 2007. Випуск XIX. С. 204–211.
112. Лісняк І. М. Композиторська творчість для бандури межі XX–XXI ст.: стильовий аспект // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Наук. журнал. Київ: Міленіум, 2014. № 2. 326 с.
113. Лісняк І. М. Репрезентування бандурного мистецтва в умовах сучасної культурологічної ситуації (на прикладі творчості О. Герасименко та Р. Гриньківа) // Музичне мистецтво: зб. наук. праць. Донецьк: Юго-Восток, 2007. Вип. 7. С. 40–51.
114. Лісняк І. М. Сучасний вимір бандурного мистецтва. Орієнтири ансамблевої творчості // Музична україністика : сучасний вимір : [зб. наук. ст. на пошану А. Терешенко ред.-упоряд. М. Ржевська]. Київ; Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 329–335.

115. Лісняк І. М. Твори для бандури сучасних українських композиторів (жанрово-стильові аспекти) // Бандурне мистецтво ХХІ століття : тенденції та перспективи розвитку: матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції 12–13 жовтня 2006 р. Київ: ДАКККиМ. С. 101–104.
116. Лісняк І. М. Трансформації виконавської творчості кобзарів-бандуристів на межі ХІХ–ХХ століття // Українське мистецтвознавство : зб. наук. ст. Київ, 2009. Вип. 7. С. 131–135.
117. Лісняк І. М. Функції бандури у камерних ансамблях мішаного складу (культурознавчий аспект) // Наукові записки Тернопільського Нац. пед. унів. ім. В. Гнатюка та Нац. муз. академії Укр. ім. П. Чайковського. № 1(16). 2006. С. 49–55.
118. Людкевич С. П. Відродження бандури // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2. Львів: Дивосвіт, 2000. С. 182–184.
119. Ляшенко І. Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи // Українська художня культура за ред. І. Ф. Ляшенка. Київ: Либідь, 1996. С. 235–258.
120. Мандзюк Л. С. Актуальність і практичність методологічних основ, поданих Г. М. Хоткевичем в його «Підручнику гри на бандурі» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 8. Київ, 2002. С. 60–65.
121. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис... канд. мистецтвознав. Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 18 с.
122. Мандзюк Л. С. Вплив емоційного фактора на психофізіологічну сутність виконавського апарата бандуриста // Професійна та моральна культура в педагогічній системі. Зб. наук. праць. Луганськ — Харків, 2004. С. 194–203.

123. Мандзюк Л. С. Інтелектуально творчий аспект предмету «Ансамбль» в класі бандури // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. 1(16). 2006. С. 80–84.
124. Мандзюк Л. С. Історичні основи виникнення та ствердження ансамблевого виконавства на бандурі // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка / Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах. Зб. наук. праць. Ч. 1. Луганськ, 2003. С. 138–147.
125. Мандзюк Л. С. Про виконавські проблеми лівої руки бандуриста в контексті художньо виразної гри // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 6. Харків, 2001. С. 175–183.
126. Мандзюк Л. С. Психологічний погляд на розвиток творчої особистості бандуриста // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 11. Харків, 2003. С. 182–189.
127. Матвіїв Г. В. Ігрові прийоми сучасного бандурного інструменталізму // Розвиток та популяризація бандурного мистецтва: матеріали наук.-практ. конф., 1 квіт. 2012 р. / Національна спілка кобзарів України, Головне упр. культури, туризму і охорони культур. Спадщини Черніг. обл держ. адміністрації [та ін.]. Чернігів: Чернігівська міська школа мистецтв, 2012. С. 62–67.
128. Мимрик М. Р. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці / М. Р. Мимрик, І. Б. Савчук // Мистецтвознавство України. 2017. Вип. 17. С. 159–179. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2017_17_12 (дата звернення 03.04.2020)
129. Мимрик М. Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ — початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2013. 244 арк.

130. Михайличенко О. В. Кобзарство та побутове музикування на українських землях кінця XVIII — початку XX століття. Вип. 163. С. 20–24. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2018_163 (дата звернення 01.02.2020).
131. Мішалов В. Ю. Берегти свою спадщину // «Українська культура». № 9/10. 1994. С. 34–35.
132. Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : автореф. дис. . канд. мистецтвознавства : 26.00.01; Харків. держ. акад. культури. Харків, 2008. 20 с.
133. Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : Дис... канд. мист. : 26.00.01. Харків, 2009. 181 арк.
134. Мокрогуз І. М. Теорія аплікатури в сучасному бандурному виконавстві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляреського. Харків, 2011. 16 с.
135. Морозевич Н. В. Бандурна творчість В. Власова в сучасній музичній культурі України // Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку : Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції 12–13 жовтня 2006 р. / ДАКККіМ. К. 2006. С. 104–109.
136. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності [Текст] : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 207 арк.
137. Морозевич Н. В. Виразальний потенціал бандури у мистецтві кануну XXI століття // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Кн. шоста. Вип. 14. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С. 50–58.
138. Морозевич Н. В. Ідейно-сміслові та стильові засади сучасних інструментальних творів для бандури на прикладі “Концертного триптиху” В. Зубицького // Музичне мистецтво і культура. Науковий

- вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. Вип. 2. Одеса: Астропринт, 2001. С. 152–160.
139. Морозевич Н. В. Народно-професійний синтез у сучасному бандурному мистецтві (на прикладі Першої сонати М. Дремлюги) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського., 2000. Вип. 14. Музичне виконавство. Кн. 6. С. 70–83.
140. Морозевич Н. В. Специфіка нотного тексту твору В.Зубицького для бандури “Концертний Триптих” // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Вип. 7. Київ, 2001. С. 252–259.
141. Морозевич Н. В. Сучасне бандурне мистецтво: ідейно-художні та музично-виражальні засади // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть (23–28 березня 2003 р.). Київ, 2003. С. 75-79.
142. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев, 2012. 272 с.
143. Муха А. І. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ: Муз. Україна, 2004. 352 с.
144. Муха А. И. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) Київ: Муз. Україна, 1979. – 269 с.
145. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1987. 241 с.
146. Ніколенко О. Сюїта у бандурному доробку композиторів сучасності // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Вип. 5. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. С. 89–100.
147. Олексієнко О. В. Бандура у музиці сучасних українських композиторів як чинник збагачення вітчизняної духовної культури // Духовна культура як домінанта українського життєтворення : Матеріали Всеукр. наук.-пр. конф. Київ, 2005. С. 57–62.

148. Олексієнко О. В. Твори М. Дремлюги у формуванні школи академічного бандурного виконавства // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Кн. п'ята. Вип. 8. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С. 146–153.
149. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 183 арк.
150. Олійник Ю. Передмова // Концерт для двох бандур і симфонічного оркестру «Антифонний». Клавір. Са: YVO Productions, 2012. 29 с.
151. Омельченко А. Ф. Развитие кобзарского искусства на Украине : автореф. дис. ... канд. искусствовед. наук : 821 ; АН УССР, Отд-ние лит., яз. и искусств. Киев, 1968. 25 с.
152. Омельченко А. Ф. Мистецтво бандуристів на піднесенні // Народна творчість та етнографія. 1967. № 6. С. 33–35.
153. Панасюк І. В. Аспекти еволюції бандурного виконавства (на прикладі жанру сонати) // Вип. 40. Музичне виконавство. Кн. 10. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. С. 57–65.
154. Панасюк І. В. Дві тенденції сольної-інструментальної бандурної виконавства в контексті становлення і розвитку сонатного жанру // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського: збірка наукових праць. Луцьк: РВВ «Вежа», 2007. Вип. 1. С. 181–196.
155. Панасюк І. В. Кобзарство і бандурництво – ретроспектива традицій функціонування // Науковий вісник. Вип. 64. Кн. 1. Музичне мистецтво: проблеми сучасності. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 167–175.
156. Панасюк І. В. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ століть”. 23–28 березня 2003 р. С. 167–175.

157. Панасюк І. В. Переплелись роки й бандури струни. Монографія. Київ: Книга пам'яті України, 2002. 130 с.
158. Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення кийвської школи академічного бандурного виконавства : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.
159. Панасюк І. В. Творча постать С. Баштана в контексті еволюції кобзарства другої половини ХХ ст. (до питання про становлення Київської бандурної школи) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Київ, 2003. Вип. 26. Кн. 9. С. 45–57.
160. Підгорбунський М. А. Кобзарський рух в Україні: (ХVI–ХІХ ст.) автореф. дис ... канд. історичних наук: спец 17.00.01 ; теорія та історія культури. Київ, 2004. 15 с.
161. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 ; Національна музична академія України ім. Петра Чайковського. Київ, 2005. 461 арк.
162. Рігельман О. І. Літописна оповідь про Малу Росію та її народ і козаків узагалі. Київ: Либідь, 1994 (1894). 768 с.
163. Роман Н. М. До історії збереження та розвитку мистецтва бандуристів в умовах глобалізації // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. 27–28 серп. 2008 р. Харків, 2008. С. 32.
164. Роман Н. М. Формування музичної культури молоді в творчій і педагогічній діяльності Г. Хоткевича на Слобожанщині : автореф. дис. . канд. пед. наук : 13.00.01 ; Харків. держ. пед. унт ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2000. 20 с.
165. Романко В. І. Джаз і академічна музика: шляхами синтезу // Музика. 1998. № 3. С. 3–4.

166. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль. Ленинград: ЛОЛГК, 1990. Ч. II. С. 129–174.
167. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. Ленинград: Музыка, 1968. 108 с.
168. Симонова Е. Бандурное творчество В. Зубицкого: к проблеме стиля. URL: [http://prokofiev-academy.ru/images/pdf/musart_17/7_%20 Simonova-E_M.pdf](http://prokofiev-academy.ru/images/pdf/musart_17/7_%20Simonova-E_M.pdf) (дата звернення 02.11.2019).
169. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури : Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2016. 209 арк.
170. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 20 с.
171. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. . канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 20 с.
172. Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці. Ч. I. Київ: Музична Україна, 1960. 180 с.
173. Супрун Н. О. Гнат Хоткевич — музикант. Рівне: Ліста, 1997. 280 с.
174. Супрун Н. О. Музично-організаторська діяльність Гната Хоткевича в Харкові // Музична Харківщина : зб. наук. пр. Харків, 1992. С. 124–138.
175. Сюта Б. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму // Студії мистецтвознавчі. Число 2. Театр. Музика. Кіно. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2003. С. 13–19.
176. Сюта Б. О. Деякі аспекти організації художньої цілісності у композиторській творчості останньої третини ХХ ст. // Питання організації художньої цілісності музичного твору: Науковий вісник

- Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 51. Київ, 2005. С. 24–31.
177. Сюта Б. О. Музична творчість 1970-х — 1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 255 с.
178. Сюта Б. О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ, НАН України, 2004. 120 с.
179. Ткаченко Г. Основи гри на бандурі // Родовід. 1995. № 11. С. 112–114.
180. Фаминцын А. С. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент // Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. Серия: Славянские древности. Санкт-Петербург: Алетейя, 1995 а. С. 177–314.
181. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара) // Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. Серия: Славянские древности. Санкт-Петербург: Алетейя, 1995 б. С. 315–535.
182. Хоткевич Г. М. Бандура и её место среди современных музыкальных инструментов // Украинская жизнь. 1914. № 5–6. С. 39–58.
183. Хоткевич Г. М. Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва // Музика масам. 1928. № 10–11. С. 24–29.
184. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ. 1930. 255 с. (репринтне видання, Харків, 2002).
185. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі: у 2 ч. Ч. I (Теоретична). Харків: ДВУ, 1930. 464 с.
186. Хоткевич Г. М. Про кобзу та бандуру // Музика масам. 1928. № 5. С. 21–22. № 10–11. С. 21–23.
187. Хоткевич Г. М. Слідам за пам'яттю. Спогада в листах. Київ: Кобза, 1993. 123 с.
188. Храмова В. До проблеми української ментальності // Українська душа. Київ: Фенікс, 1992. С. 3–35.

189. Черемський К. П. Історичний діалог кобзарства і бандурництва як джерело виконавства на автентичних співоцьких інструментах. URL: <https://ukrlit.net/article/1231.html> (дата звернення 23.01.2021).
190. Черемський К. П. Повернення традиції. З історії нищення кобзарства. Харків: Центр Леся Курбаса, 1999. 288 с.
191. Черемський К. П. Повернення традицій в історії нищення кобзарства. Харків : Центр Леся Курбаса, 1999. С. 18.
192. Черемський К. П. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків: Атос, 2008. 248 с.
193. Черемський К. П. Шлях звичаю [Текст]. Харків : Глас, 2002. 446 с.
194. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка, 2003. 246 с.
195. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ — початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 — Теорія та історія культури. КНУКіМ. Київ. 2012. 20 с.
196. Штелин Я. фон. Известия о музыке в России // Музыкальное наследство. Сб. ст. и мат. Москва: Огиз, Музгиз, 1935. Вып. 1. С. 94–198.
197. Якуб'як Я. Про сучасну українську музику // Мистецтвознавство України. Київ: Спалах, 2000. Вип. 1: 1909. С. 190–198.
198. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 18 с.
199. Яремко Б. Традиційні музичні інструменти у дослідженнях філарета Колесси // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ — ХХ століття. Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2005. С. 199–207.
200. Kononenko N. Ukrainian minstrels and the Blind Shall Sing, - New York, London, Endington: M.E. Sharpe, 1998.

201. Mizynec V. Folk Instruments of Ukraine. Melbourne : Bayda Books, 1987.
48 c.

ДОДАТКИ

Додаток А.

Марина Денисенко «Серпень-серп». Частина 1 «Маковія»

I. «Маковія»

Allegretto moderato assai

Violoncello (C.B.)
Violini I (V-ni I)
Violini II (V-ni II)
Viola (Viole)
Violoncello (C.B.)

Violini I and II parts are marked *arco* and *pizz.* with dynamics *mp* and *p*. The C.B. part is marked *p*. The Violoncello part is marked *arco*.

Violoncello (C.B.)
Violini I (V-ni I)
Violini II (V-ni II)
Viola (Viole)
Violoncello (C.B.)

Violini I and II parts are marked *arco* and *pizz.* with dynamics *mf* and *p*. The C.B. part is marked *pizz.* and *arco*. The Violoncello part is marked *arco*. There is a handwritten note "muta in Viola III" near the C.B. part.

Марина Денисенко «Серпень-серп». Частина 2 «Попівна Килина»

♩ = Moderato = 80 II. "Попівна Килина..."

1. (c. soop. simile)

Vni I
Viole V.c.
C-ne
temp. ll
Δ

b-ra
Vni I div. a 3
Vni II
V-le div.
V.c.
C-ne

b-ra
Vni I div. a 4
Vni II
C-ne
Δ

The score is divided into three systems. The first system includes Violin I, Viola, Cello, and Timpani. The second system includes Bassoon, Violin I (div. a 3), Violin II, Oboe (div.), Viola, and Cello. The third system includes Bassoon, Violin I (div. a 4), Violin II, and Cello. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance instructions such as 'div.' (divisi), 'sim.' (simile), and 'con soop.' (con sordina) are present. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Марина Денисенко «Серпень-серп». Частина 3 «Літа за водою»

3. "Літа за водою..."

4/4 Moderato

The score is written in 4/4 time with a tempo marking of Moderato. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for:

- b-ra** (trumpets): Solo and tutti parts.
- U-ni I** (violins I): Solo and tutti parts.
- U-ni II** (violins II): Tutti part.
- V-le** (violas): Tutti part.
- V-c.** (violoncello): Tutti part.
- C-b.** (contrabass): Tutti part.
- C-lli** (cello): Tutti part.
- C-ne** (clarinet): Tutti part.
- b-ra** (trumpets): Tutti part.
- solo I** (trumpets): Solo part.
- altri** (trumpets): Tutti part.
- U-ni I** (violins I): Tutti part.
- V-le** (violas): Tutti part.
- V-c.** (violoncello): Tutti part.
- C-b.** (contrabass): Tutti part.
- C-lli** (cello): Tutti part.

The second system includes parts for:

- b-ra** (trumpets): Tutti part.
- Uno solo** (trumpets): Solo part.
- O-ni I div. a 3** (violins I): Tutti part, marked *senza sord.*
- U-ni II div. a 3** (violins II): Tutti part, marked *senza sord.*
- V-le** (violas): Tutti part, marked *senza sord.*
- e-lli xil.** (xylophone): Tutti part.

Handwritten annotations include *arco* for the cello and contrabass, *a. c. sord.* (ad libitum mutes) for the trumpets, and *II c. sord.* for the second trumpet part. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Марина Денисенко «Сerpень-сerp». Частина 4 «Канів»

Allegro 4/4 4. «Канів»

b-ra
V.c. div.
C.b. div.
Tom-toms

b-ra
V.c.
c.b.
T-toms

b-ra
V-I
V-II
V.c.
c.b.
T-toms
legno

Марина Денисенко Серпень-серп». Частина 5 «Серпень-Серп»

5. «Серпень-серп»

Presto

fl.
V-no I solo
V-no II solo
Cyl.
tempo-blocks

fl.
V-no I
V-no II
Cyl.
tempo-bl.

fl.
V-no I
V-no II
Cyl.
tempo-bl.

Додаток Б.

Георгій Матвіїв «Взяв би я бандуру»

Measures 127-131. Treble clef, 3/4 time. Features triplets and a *mp* dynamic marking.

Measures 132-137. Treble clef, 3/4 time. Features triplets and a *ff* dynamic marking. A *sub p cresc.* marking appears in measure 136.

Measures 138-143. Treble clef, 3/4 time. Features triplets and a *fff* dynamic marking.

Measures 144-152. Treble clef, 2/4 time. Features triplets, a *pp cresc.* marking, and a *glissando* marking. Fingerings 1) and 2) are indicated.

Measures 153-162. Treble clef, 3/4 time. Features triplets and a *ff* dynamic marking.

Measures 163-172. Treble clef, 3/4 time. Features triplets and a *mp cresc.* marking.

- 1) - удари по грифу
- 2) - удари по задній част. грифу
- 3) - *gliss.* пучкою мизинця

Георгій Матвіїв «Блюз нічного причалу»

♩ = 58

First system of the musical score, measures 1-2. The piece is in 12/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 58. The dynamic is *mf*. The right hand features a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Second system of the musical score, measures 3-4. Measure 3 is marked with a '3' above the staff. The right hand continues its melodic development with a slur over measures 3 and 4. The left hand maintains the bass line with some grace notes.

Third system of the musical score, measures 5-6. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The right hand has a more active melodic line. The left hand continues the bass accompaniment.

Fourth system of the musical score, measures 7-8. Measure 7 is marked with a '7' above the staff. The dynamic is *p*. A wavy line labeled *Glissando* is written over the right hand in measure 8. There are asterisks in the right hand (***) and the left hand (***) in measure 8.

Fifth system of the musical score, measures 9-10. Measure 9 is marked with a '9' above the staff. The dynamic is *mf*. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues the bass accompaniment.

*) Під час звуковидобування лівою рукою прикрити бас мізинцем правої руки таким чином, щоб звучав звук на октаву+квінту вище основного тону.

***) Глісандо вверх ребром долоні.

****) Під час звуковидобування лівою рукою прикрити бас мізинцем правої руки таким чином, щоб звучав звук на октаву вище основного тону.

Додаток В.

ІванТараненко Симфонія «І запало сім'я в тіло з душею»

♩ = 80

Piccolo *sfz*

2nd Flute *f*

Batt.1 Timpani *mf* *gliss.* *ff* *sfz*

Batt.2 C.bell *f*

Batt.2 Sn.drums *sfz*

Batt.4
Batt.4 Susp.cymb. *mf* *sfz* *f*

♩ = 80

Violin I 1 *f*

2 *f*

3 *f*

4 *f*

5 *f*

6 *f*

7 *f*

8 *f*

9 *f*

10 *f*

This musical score page covers measures 38 to 43. It features a variety of instruments and complex rhythmic patterns. The instruments listed on the left are:

- Batt.1 .Timp.
- Bandura
- Vln I 1-8
- Vln II 1-10
- Vla 1-6
- Vc. 1-4
- Db.
- 2nd Fl.
- 1st Ob.
- B. Cl.
- 1st Hn.
- Batt.1 .Timp.
- Batt.2 T. Bl.
- Batt.2 Cow bell
- Batt.3 Sn. drum.
- Batt.4 T.-t.
- Bandura
- Vla 1-6
- Vc. 1-4
- Db.

Key musical elements and markings include:

- Measures 38-43:** The score is divided into two systems. The first system (measures 38-43) features a prominent Bandura part with triplets and glissandi. The second system (measures 43-48) features a complex percussion arrangement with multiple snare drum and tom-tom parts, along with woodwind entries.
- Bandura (Measures 38-43):** Features triplets and glissandi. Dynamics include *p* and *gliss.*
- Bandura (Measures 43-48):** Features triplets and glissandi. Dynamics include *mp* and *p*.
- Percussion (Measures 43-48):** Includes parts for Batt.1 .Timp., Batt.2 T. Bl., Batt.2 Cow bell, Batt.3 Sn. drum., and Batt.4 T.-t. Dynamics include *ppp* and *mp*.
- Woodwinds (Measures 43-48):** Includes parts for 2nd Fl., 1st Ob., B. Cl., and 1st Hn. Dynamics include *mp*.
- Strings (Measures 43-48):** Includes parts for Vla 1-6, Vc. 1-4, and Db. Dynamics include *p* and *col legno*.

36

Picc.

2nd Fl.

1st Ob.

Batt.1 .Timp.

It.2 .Sn.drum

Cow bell

Batt.2 T. Bl.

Batt.3 Vib.

Batt.4 Mar.

Bandura

Vln I 1-10

Vln II 1-8

Vla 1-6

Vc. 1-4

Db.

f

38

Batt.1. Timp.

Bandura

Vln I
Vln II
1-8-1-10

Vla
1-6

Vc.
1-4

Db.

43

2nd Fl.

1st Ob.

B. Cl.

1st Hn.

Batt.1. Timp.

Batt.2 T. Bl.

tt.2 Cow bell

tt.3 Sn. drum.

Batt.4 T-t.

Bandura

Vla
1-6

Vc.
1-4

Db.

col legno

p col legno

p col legno

p col legno

p col legno

p col legno

col legno

This page of a musical score contains measures 66 through 73. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, measures 66-73.
- 2nd Fl.**: Second Flute, measures 66-73.
- 1st Ob.**: First Oboe, measures 66-73.
- 1st Cl.**: First Clarinet, measures 66-73.
- 1st Bsn.**: First Bassoon, measures 66-73.
- B. Tbn.**: Baritone Trombone, measures 66-73.
- Batt. 1. Timp.**: First Timpani, measures 66-73, including trills and glissandos.
- Batt. 3 Vib.**: Third Vibraphone, measures 66-73.
- Batt. 4 Mar.**: Fourth Mallet Percussion, measures 66-73.
- Bandura**: Ukulele, measures 66-73, with a large section of glissandos.
- Vln I 1-10**: Violin I, measures 66-73, with dynamics *mf* and *f*, and playing *col legno* and *pizz.*
- Vln II 1-8**: Violin II, measures 66-73, with dynamics *mf* and *f*, and playing *col legno* and *pizz.*
- Vla 1-6**: Viola, measures 66-73, with dynamics *ff* and *f*, and playing *gliss.*
- Vc. 1-4**: Violoncello, measures 66-73, with dynamics *mf* and *f*, and playing *pizz.*
- Db.**: Double Bass, measures 66-73, with dynamics *mf* and *f*, and playing *f arco* and *pizz.*

The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *f*, *ff*), articulations (*col legno*, *pizz.*, *f arco*), and performance techniques (*gliss.*, *tr.*). Measure numbers 66, 70, and 73 are clearly marked. A rehearsal mark '4' is placed above the Piccolo staff at measure 70.

196 **11 Senza metrum**

Picc. *ff*

2nd Fl. *ff*

1st Ob. *ff*

1st Cl. *ff*

1st Bsn. *ff*

1st Hn. *ff*

1st Tpt. *ff*

B. Tbn. *ff*

Batt.1 Timp. *ff*

Batt.2 T. Bl. *ff*

Batt.2 Tom-t. *ff*

Batt.4 Big drum

Batt.4 T.-t. *ff*

Batt.3 Vib. *ff*

Batt.4 Mar. *ff*

Bandura *ff*

11 Senza metrum

Vln I 1-10

Vln II 1-8

Vla 1-6

Vc. 1-4

Db.

Musical score for page 44, measures 197-200. The score is written in 2/4 time and includes the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo part, starting at measure 197.
- 2nd Fl.**: Second Flute part.
- 1st Ob.**: First Oboe part.
- 1st Cl.**: First Clarinet part.
- 1st Bsn.**: First Bassoon part.
- 1st Hn.**: First Horn part.
- 1st Tpt.**: First Trumpet part.
- B. Tbn.**: Baritone Trombone part.
- Batt. 1. Timp.**: First Timpani part.
- Batt. 2 T. Bl.**: Second Tom-tom part.
- Batt. 2 Tom-t.**: Second Tom-tom part.
- Batt. 3 Vib.**: Third Vibraphone part.
- Batt. 4 Mar.**: Fourth Maracas part.
- Bandura**: Bandura part, starting at measure 197.
- Vln I 1-10**: Violin I part, measures 1-10.
- Vln II 1-8**: Violin II part, measures 1-8.
- Vla 1-6**: Viola part, measures 1-6.
- Vc. 1-4**: Violoncello part, measures 1-4.
- Db.**: Double Bass part.

Key features of the score include:

- Measures 197-200 are marked with a **20"** rehearsal mark.
- Many parts feature **Grate vibrato** markings.
- Glissando (**gliss.**) markings are present in the strings and some woodwinds.
- Dynamic markings include **mp** (mezzo-piano).
- Tempo markings include **ff** (fortissimo) in the 1st Bsn. part.
- Some parts include specific fingering or bowing instructions like **1-3**, **4-6**, **7-9**, **10**, **1.2**, **3.4**, **5.6**, and **div.**

Додаток Д.

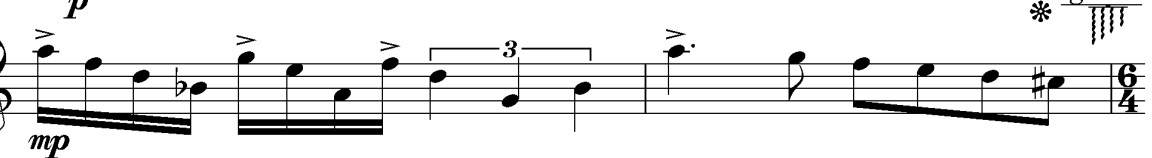
ІванТараненко «Веснянки на Великдень»

Бандура




Musical notation for Bandura part 1, measures 1-5. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs and accents.

Банд.



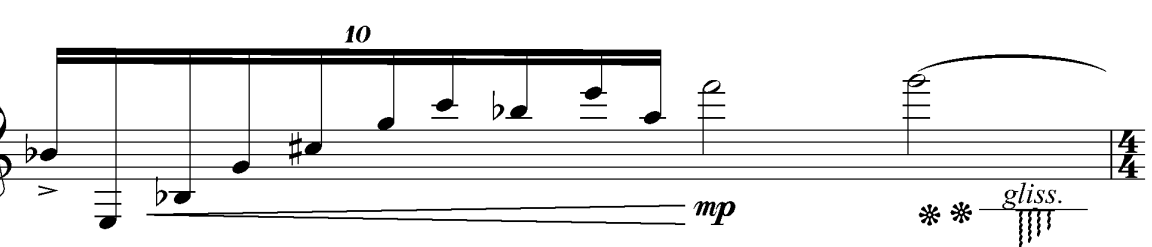
Musical notation for Bandura part 2, measures 6-7. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/4 time signature. It includes a *p* dynamic marking, a triplet of eighth notes, and a glissando marked with an asterisk.

Банд.



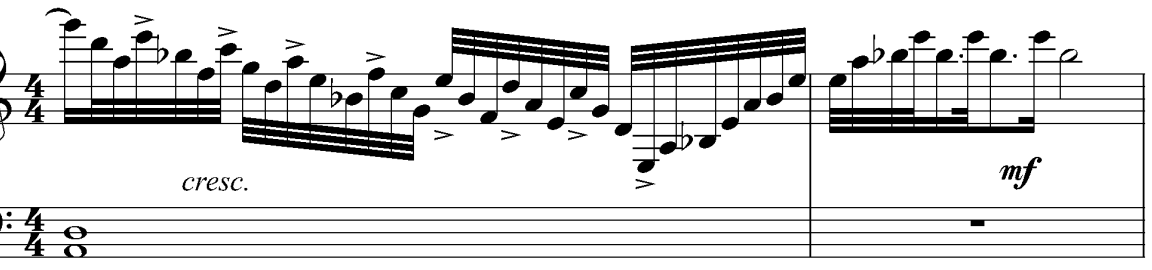
Musical notation for Bandura part 3, measures 8-9. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/4 time signature. It includes a *pp* dynamic marking, a triplet of eighth notes, and two quintuplets of eighth notes.

Банд.



Musical notation for Bandura part 4, measures 9-10. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It includes a *mp* dynamic marking, a glissando marked with two asterisks, and a fermata over the final note.

Банд.




Musical notation for Bandura part 5, measures 10-11. It features a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It includes a *cresc.* dynamic marking and a *mf* dynamic marking.

Банд.



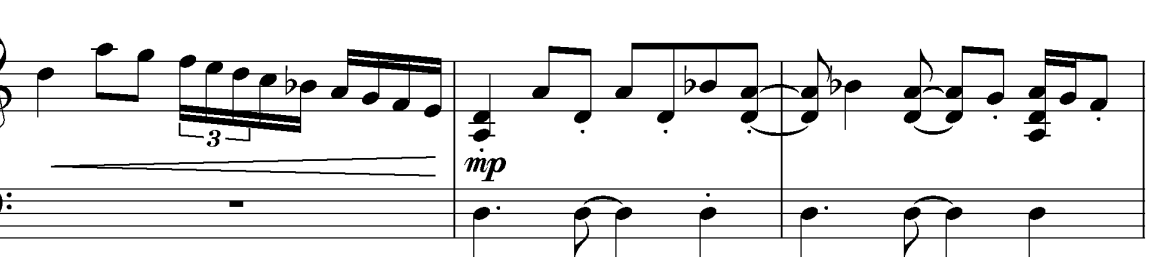
Musical notation for Bandura part 6, measures 12-14. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It includes a *p* dynamic marking and a tempo marking of quarter note = 160.

Банд.



Musical notation for Bandura part 7, measures 15-18. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It consists of eighth and quarter notes with slurs.

Банд.



Musical notation for Bandura part 8, measures 19-22. It features a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It includes a *mp* dynamic marking and a triplet of eighth notes.

73 5

Банд.

77

Банд.

80

Банд.

83

Банд.

86

Банд.

88

Банд.

91

Банд.

Додаток Є.

Іван Тараненко «А prima-vista»

41

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Sn. pic.

Timb.-s (2)

T-toms (3)

B. D.

B-gos (2)

Kong.dr. (2)

Darab.

Band. or chemb.

Pno.

mp *gliss.* *mf* 3

p

(8)

4'01.5"
46.2.3
Hit 02

46

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Sn. pic.

Timb.-s (2)

T-toms (3)

B. D.

B-gos (2)

Kong.dr. (2)

Darab.

Band.
or chemb.

mf

sul pont.

Pno.

74 **E**

Cab.

Bamb.

Band.
or chemb.

Pno.

(8)

75

Cab.

Bamb.

Band.
or chemb.

Pno.

(8)

Додаток Ж.

Публікації

1. Резник І. С. Виконавська діяльність бандуристів світової діаспори. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 103 : Музичне виконавство: історія, теорія, практика. 2012. С. 74–81.

2. Дружга (Резник) І. С. Бандурна творчість еміграційних композиторів. *Українська музика: наук. часопис / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2016. № 2 (20). С. 39–44.

3. Дружга І. С. Бандурне мистецтво в українсько-італійській культурній взаємодії». *Мистецтвознавство України: щорічний наук. журн. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва*. Київ, 2018. Вип. 18. С. 65–70.

4. Резник (Дружга) І. С. До проблем технологічного мислення бандуриста в контексті сучасної музичної педагогіки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені Чайковського*. Вип. 96 (110): Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості. 2011. С. 171–182.

5. Дружга І. С. «Свої» та «чужі» виражальні характеристики в сучасній бандурній творчості. *Obcy i swój we współczesne literaturze i kulturze Słowian. Najnowsza Słowiańska Literatura i Kultura Popularna / red. prof. Dejan Ajdacic, prof. Bogdan Trocha*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Filologii Polskiej, 2020. S. 53–64.

6. Дружга (Резник) І. С. Методические разработки бандуристов Зиновия Штокалко и Василия Емца. *Таврические студии*. Серия: Искусствоведение / Крымский ун-т культуры, искусств и туризма. Симферополь, 2014. № 5. С. 109–114.

Конференції

1. II Всеукраїнській науково-практичній конференції до 100-річчя Київської консерваторії «Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 28 жовтня 2013)

2. Всеукраїнській науково-практичній конференції до 80-річчя заснування кафедри народних інструментів Київської консерваторії «Академічне народно-інструментальне мистецтво: традиції і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 16 травня 2019);

3. «Мистецтво в епоху цифрових технологій» (Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 4-5 червня 2019);

4. «Культура. Мистецтво. Освіта. Актуальний полілог» (Київ, НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 1 листопада 2020);

5. «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» (Київ, НАМ України, 23 грудня 2020).