ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв імені Валентини Волошиної

Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки та

хореографії

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Бандурне академічне виконавство XX–XXI ст.: тенденції розвитку

Студента 2 курсу групи 2 ММЗ
Галузі знань 02 Культура і мистецтво
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Леус Софії Віталіївни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства Черкашина О. В.

Національна шкала_____
Кількість балів:_____Оцінка: ECTS_____
Голова комісії_____ _____
(підпис) (ініціали, прізвище)
Члени комісії_____
(підпис) (ініціали, прізвище)
_____
(підпис) (ініціали, прізвище)
_____
(підпис) (ініціали, прізвище)

Вінниця – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП..... 3

РОЗДІЛ І. ІСТОРИЧНО РЕТРОСПЕКТИВНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЗАСАД БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Науково-літературне осмислення діяльності народних співців (кобзарів) на зламі XIX-XX ст. 6

1.2. Мистецтвознавчі розвідки на сторінках журналу «Бандура» 13

1.3. Професіоналізація школи бандурного виконавства 19

РОЗДІЛ ІІ. БАНДУРНА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА УКРАЇНИ

2.1. Академічне бандурне виконавство в персоналістичному аспекті 28

2.2. Інструментальні твори для бандури соло..... 34

2.3. Ансамблеві твори для мішаних складів та бандури 39

ВИСНОВКИ……...……43

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ..... 43

ВСТУП

Бандурне виконавство як явище національної культури видається складним феноменом, що містить у собі, чуттєву, раціональну та інтуїтивну складові. Основою розвитку бандурного виконавства є кобзарське мистецтво, яке представляє етично-філософські та мистецькі надбання виконавців-кобзарів. Невід'ємною складовою національної культури є бандурне виконавство, формування та розвиток якого відбувається в нерозривній єдності з загальнокультурними процесами в Україні в різні історичні епохи. Бандурне виконавство виступає також невід'ємною частиною українського академічного народно-інструментального мистецтва.

Історично бандура посіла особливе місце серед українських народних інструментів. І хоча автентичне кобзарство втратило історичну перспективу подальшого існування, однак його надбання є вагомим підґрунтям для впровадження нових форм бандурного виконавства.

У бандурному мистецтві ХХ – ХХІ ст. чітко простежуються провідні тенденції виконавської культури бандуристів: традиційна, об'єднуюча та експериментальна. Традиційна тенденція характеризується домінуючим сприйняттям бандури (і виконавцями, і слухачами) як національного українського символу. Звідси і культивування традиційних кобзарських жанрів (думи, псальми, історичної пісні, побутові танці тощо), збереження виконавської стилістики, способів гри, характерних для окремих регіонів України. Синтезуюча (об'єднуюча) тенденція визначається поєднанням традицій кобзарського музикування з досягненнями сучасної музики, як української, так і світової.

Активізація інтересу науковців, зокрема музикознавців, теоретиків і практиків бандурного мистецтва, до вивчення та осмислення виконавства на бандурі як історично культурного надбання спостерігається саме на межі століть. Бандурне виконавство в академічно-виконавському аспекті розвитку бандурного мистецтва в різних регіонах України досліджували

Б. Жеплинський, О. Нирко, О. Ваврик, Т. Слюсаренко, Н. Супрун, Т. Чернета та ін. Особливості бандурного виконавства в історичному аспекті розглядали Л. Мандзюк, Т. Слюсаренко, І. Зінків та ін.; місце й роль оригінальної композиторської творчості для бандури в розвитку сучасного бандурного мистецтва Н. Морозевич, О. Ніколенко, І. Мокрогуз, О. Олексієнко та ін. Специфіку функціонування та динаміку розвитку бандурного мистецтва українського зарубіжжя XX – початку XXI ст. досліджувала у докторській дисертації «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі XX – початку XXI століть» В. Дутчак.

Мета роботи полягає у комплексному відтворенні особливостей розвитку бандурного виконавства України та осмисленні провідних тенденцій розвитку бандурного композиторського й виконавського мистецтва на межі XX–XXI ст.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення таких **завдань:**

- розглянути ретроспективні історичні передумови становлення кобзарського мистецтва;
- висвітлити маловідомі сторінки епістолярної спадщини фольклориста П. Мартиновича;
- окреслити основні етапи розвитку бандурного виконавства в Україні;
- охарактеризувати діяльність представників сучасної бандурної школи та визначити їх вклад у розвиток виконавського бандурного мистецтва;
- виявити динаміку формування жанрових різновидів сучасного репертуару бандуристів у контексті поєднання традиційних засад і новаторства;
- розкрити жанрово-стильові особливості сольних інструментальних творів для бандури;
- виявити специфічні для теперішнього часу жанрово-стильові риси інструментальних ансамблів за участю бандури.

Об'єкт дослідження – бандурне академічне виконавство як унікальне явище національної української культури XX – XXI століть.

Предмет дослідження – виконавська та академічна композиторська творчість для бандури кінця в аспекті провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури.

Для досягнення поставлених завдань використано наступні **методи**: пошуковий, ретроспективний – у відтворенні історичних подій; хронологічного аналізу – для визначення структурної побудови дослідження; оглядово-аналітичний аналіз наукової, методичної літератури у межах досліджуваної тематики; історичний аналіз; узагальнення.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання матеріалів у курсах з історії бандурного виконавства, при написанні рефератів, курсових та дипломних робіт.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні положення роботи оприлюднені:

1) у збірці Тез III Міжнародної науково-практичної конференції «Topical issues of the development of modern science» (November 13-15, 2019; Sofia, Bulgaria): *Науково-літературне осмислення діяльності народних співців (кобзарів) на зламі XIX-XX ст*.

2) у збірці Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю молодих учених та студентів «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку» (20-21 листопада, Вінниця): *Бандурне виконавство як явище національної культури*.

Структура дослідження. Дипломна робота містить вступ, два розділи, шість підрозділів, загальні висновки, список використаної літератури. Загальний обсяг роботи – 49 с.

РОЗДІЛ І. ІСТОРИЧНО РЕТРОСПЕКТИВНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЗАСАД БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Науково-літературне осмислення діяльності народних співців (кобзарів) на зламі XIX-XX ст.

Зберігаючи народні традиції, що передавались поколіннями, кобзарство стало одним з національних символів України та елементом виховання свідомості молодого покоління. Таке явище, як народні співці, немає у світі аналогів. Саме вони століттями виконували особливу духовну місію, створивши той пласт української культури, що і до сьогодні залишається невивченим. Історія української народної творчості знає багатьох талановитих співців, казкарів і оповідачів. Їх репертуар привертав увагу перших записувачів та видавців народних дум, як І. Срезневського, М. Цертелєва, П. Лукашевича; фольклористів – М. Максимовича, М. Драгоманова, Ф. Колесси, М. Грінченка та ін.; художників, композиторів тощо – Т. Шевченка. Л. Жемчужнікова, Лесі Українки, М. Лисенка та ін. Збирацько-дослідницька діяльність П. Куліша, М. Костомарова, М. Максимовича, С. Руданського та їх сучасників стала першим етапом становлення в Україні історичної школи фольклористики. Про українських фольклористів М. Грушевський писав: «Своєю безпосередньою ув'язкою з романтично-народницькою течією, з виродженським рухом, і надзвичайно багатою на свій час – першою збіркою народньої поезії в різних її проявах – вони вповні переконуюче для сучасників доводили як необхідність повороту від штучно-літературних канонів до безпосереднього джерела творчості – народнього, так і особливу цінність з погляду народності (української), вартої особливої уваги, дослідження і культивування. Вона була епохою!» [3, с. 50].

Історик і фольклорист М. Костомаров вперше розглядав народ як головну рушійну силу та творця історії. Зокрема, він зазначав, що історія – це

опис прагнень, дій та почуттів народу [16, с. 652]. Л. Пантелеєв[1], згадуючи про М. Костомарова, пише: «…историческое понимание Н. И. Костомарова нашего прошлого представляло крупный шаг вперед… Впервые в трудах и на лекциях Костомарова… послышался голос живого народа. И этот народ выступил не в одной роли лишь подчиненного материала, но как фактор, пытавшийся самостоятельно направлять исторический процесс, по меньшей мере выражавший свое отношение к тем или иным его сторонам» [27, с. 277].

Народна пісня стала наслідком історичного життя народу, тож розглядати її варто в історичному контексті, сприймаючи як найдоступнішу, найціннішу, найповнішу історико-культурну інформацію. Кобзарський репертуар, а саме, думи, пісні історичні, побутові та релігійні тощо, збирали та фіксували вчені-фольклористи. Перші спроби фіксації та систематизації були зроблені на початку XIX ст. (перші нотні записи віднайдено в кінці XVII – на початку XVIII ст.). У роботі «Об историческом значении русской народной поэзии» М. Костомаров наголошує на тому, що в піснях немає точності відображення історичних подій, які зазвичай шукають науковці. В них відображено події, що стосувалися життя самого народу, у яких беруть участь великі народні маси [15, с. 14].

М. Грінченко у книзі «Історія української музики» (1922 р.) визначає найважливіші жанри пісенної народної творчості, види пісенного фольклору, стилістичні ознаки тощо. Фактично, це була перша спроба систематизувати музичний матеріал і висвітлити творчі процеси в Україні. Як фольклорист, М. Грінченко великої уваги приділяв різноманітним жанрам народної творчості, розробляв особливості дум та історичних пісень, народної лірики, танцювальної та інструментальної музики. Особливої уваги науковець звертав на музичну форму дум, індивідуальні творчі, виконавські та стилістичні особливості кобзарів. Саме думи він вважав характерною

[1] Л. Пантелеєв – студент Петербузького університету, у 60-х рр. XIX ст. був членом організації «Земля і воля», арештований за підозрою у причетності до повстання 1863 р. в Польщі.

ознакою одного із своєрідних жанрів українського музичного фольклору, а також зазначав, що «створене в українській професіональній музиці протягом тривалого її розвитку, тісно пов'язане з життям народу, з його боротьбою за волю, з його пісенною культурою» [5, с. 9]. М. Дмитрієв (автор праці «Кобзарі минулого й будущини», 1907) був переконаний, що «Сліпі народні співці» мають дивовижну силу, вони спроможні викликати високі почуття навіть у людей, які упереджено ставляться до історії України, до її духовності, які не вірять у ренесанс українського духу» [31, с. 204]. Вивчаючи творчість кобзарів радянського періоду – Ф. Кушнерика, Є. Мовчана та ін., М. Грінченко довів, що кобзарське мистецтво не вироджується, а навпаки набуває колективних форм та стає академізованим [13, с. 79].

Історія української народної творчості знає багатьох талановитих співців, казкарів і оповідачів. Народ свято зберігає в пам'яті імена кобзарів Івана Стрічки, Андрія Шута, Остапа Вересая, Івана та Михайла Кравченків, Єгора Мовчана. Виступаючи виконавцями, а часто і творцями українського героїчного епосу, ці українські рапсоди уособлювали музичні і поетичні здібності народу, були виразниками його соціального протесту, а нерідко й активними учасниками історичних подій. Народні співці – кобзарі, їх репертуар, привертали увагу перших записувачів та видавців народних дум (М. Цертелєва, П. Лукашевича, І. Срезневського) і відомих фольклористів (М. Максимовича, М. Драгоманова, І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колесси, М. Грінченка), і поетів, художників, композиторів (Т. Шевченка. Л. Жемчужнікова, М. Лисенка, Лесі Українки, М. Рильського).

На ранніх етапах становлення фольклористика визначалася то як галузь етнографії, то як розділ літературознавства чи музикознавства. Її розглядали і як допоміжну дисципліну інших наук – історії культури та соціології. З часом фольклористика стає самостійною наукою, формується її структура, розробляються методи дослідження. У сучасному визначенні «фольклористика»:

- це наука, що вивчає закономірності та особливості розвитку фольклору, характер і природу, сутність, тематику народнопоетичної творчості, її специфіку та спільні риси з іншими видами мистецтва;
- особливості побутування та функціонування текстів усної словесності на різних етапах розвитку;
- жанрову систему і поетику.

Існує тісний зв'язок фольклористики з етнографією *як* наукою, що вивчає ранні форми матеріального життя (побуту) і соціальні організації народу. Етнографія є джерелом та базою вивченням народної творчості, особливо при аналізі розвитку окремих фольклор них явищ.

Прагнучи до наукової об'єктивності, М. Костомаров у статті про збірник П. Шейна «Русские народные песни» (1870) підкреслює, що при записуванні та вивченні народної поезії не слід керуватися тільки власними смаками й поглядами. Ми, писав він, дуже однобічні, надаючи значення тільки Давній усній словесності, тим часом життя народу становить інтерес протягом усього його існування. Сьогодні освіченим класам більше подобаються старовинні великоруські пісні, а нові нехтуються як явища пошлі, позбавлені естетичного смаку. Тим часом цінність пісні визначається не її давністю чи тільки естетичним достоїнством; важливі поширення її в побутуванні, рельєфність зображення народного світогляду. Тому в поле зору мають потрапити пісенні новотвори, треба записувати пісні з уст молоді, за роботою, «на перекрестках» і «на пирушках» [15, с. 14].

В другій половині XIX ст., коли фольклористи вперше почали збирати відомості про виконавців дум, кобзарі мало відрізнялися від лірників. Вони мали схожий репертуар (поєднання різних напрямків і традицій) і належали до одних церковних братств. Досліджуючи традиційний кобзарський репертуар, науковці дійшли висновку, що виконання дум, на відміну від історичних пісень, вимагало доброї підготовки. Історичні пісні та думи належали кобзарям, які співали для війська. Лірники ж краще знали псалми.

Щодо виконання, Б. Кирдан і А. Омельченко писали: «Оскільки ліра голосно «скиглила», то співак змушений був напружувати голос, від чого він часто ставав неприємним. Кобзарі цього не робили, їх спів був більш природним і сильніше впливав на людей. Тому радше слухали кобзарів, а не лірників [33, с. 39].

Виступаючи виконавцями, творцями українського героїчного епосу, кобзарі уособлювали музичні та поетичні здібності народу і водночас були виразниками його соціального протесту, а нерідко й активними учасниками історичних подій. Часто виникає питання, у чому ж відмінність понять «кобзар» і «бандурист»? П. Куліш неодноразово підкреслював, що вони відрізняються від інших людей «вищим складом розуму або рідкісною благородністю, або врешті-решт, здатністю до фантастичних уявлень». Отже, спробуємо диференціювати ці поняття.

Кобзарі – народні співці, покликані формувати високі національні ідеали, які з покоління в покоління передавали поетичні розповіді про добро і зло, народні думи та пісні історичні, а також були втіленням найкращих людських чеснот, життєвих принципів та ідеалів. На відміну від бандуристів, місце виконання побутових та соціально-історичних пісень, дум тощо – ярмарки, козацьке військо, вулиця; вони байдужі до всього корисливого, терплячі до матеріальних труднощів. Кобзарі відрізнялися і побутовою сферою свого виникнення, становлення та розвитку. За визначенням К. Черемського, кобзар це народний співець, виконавець на кобзі. Сучасне розуміння – це виконавець оригінальних світських творів у супроводі кобзи або бандури [36, с. 221]. Бандуристи – представники академічного мистецтва, які також зберігали і розвивали національні народні традиції. Щодо виконання дум, то можливості бандури (зокрема, використання гомофонно-гармонічної системи) мають привілеї над кобзою, яка за рівнем технічності поступається. Однак, для народних співців назва інструменту не мала значення, оскільки вони себе називали то бандуристами, то кобзарями. Для царського двору була цікава лише подібність кобзи-бандури до європейської

лютні та бандори і, зокрема, їхня пристосованість до європейської музики. Кобза і бандура тривалий час побутували в одному середовищі. Відмінність з'явилася після появи на кобзі додаткових приструнків, а згодом її стали називати «бандурою» [18, с. 68]. Причиною вдосконалення інструменту було бажання кобзарів розширити виражальні можливості кобзи, покращити звук тощо. Якщо раніше кобзарі притискали струни до грифу і звук не мав яскравості звучання, то з появою приструнків ця необхідність відпала.

На зламі XIX-XX ст. умови існування кобзарів були доволі складними. Їх безжалісно переслідували, забирали до в'язниць, нищили їхні інструменти тощо. Як наслідок, кобзарі приєдналися до лірників, ставали членами церковних братств та вводили до свого репертуару багато релігійних пісень і псалмів. Лірники ж засвоїли думи, виконувані кобзарями. Н. Кононенко висловлює думку, що думи були своєрідними поминальними молитвами або козацьким реквієм, що виправдовує музичний ряд, подібний за побудовою та змістом до плачу [14, с. 27-30]. Про переслідування кобзарів залишилися згадки О. Вересая, М. Кравченка, П. Древченка, С. Пасюги та ін. Намагаючись вижити, вони створювали кобзарські братства, цехи, що об'єднувало народних музикантів усього регіону. Перші згадки про діяльність таких цехів знаходимо у літературі кінця XIX – початку XX ст. (перші цехи виникли в Кам'янці-Подільському у 1578 р.). Існування братств в сільських місцевостях, на відміну від міських музичних цехів, для народних музикантів – кобзарів мали значення закритих об'єднань, що діяли при церквах і обмежувалися участю в церковних богослужіннях. У цих братствах підтримувалися більш родинні стосунки, на відміну від музичних цехів у містах. Братство, за словами М. Сперанського, мало спільну касу, що складалося із внесків членів братства; умовою для вступу було уміння грати на лірі або бандурі; членство у братстві давало право вчителювати і контролювало навчання (проводили «екзамени») та ін. Кожна кобзарсько-лірницька організація мала свою доволі складну ієрархію, кодекс правил, яких мали суворо дотримуватися. Всі члени братства мали знати т. зв.

«лебійську» («дідівську») мову, що складалася із загальновідомих слів (іменників, прикметників, дієслів; числівники і прислівники майже не вживалися), а також запозичених іншомовних слів. Саме знання цієї мови захищало й рятувало життя народних співців при появі жандармів. Цією мовою навіть складали пісні, як, наприклад: «Куби мені кумса сяна, а до кумси шатерини, ту тей було вовчано клео каравано», що означало: «Коли б мені шматочок хліба, а до хліба трошки сиру, а до сиру пляшка пива і дівчина чорнобрива» [20, с. 114].

За традиційними канонами, кобзарем могла стати людина чоловічої статі з вадами зору (сліпа частково або повністю), рідко з іншими вадами. У відомих кобзарів могло бути 3-5 учнів. Наприклад, у О. Вересая було 5 учнів (В. Бублик, Тарас з Никоновки, Ярохій з Березівки, Антін Негрій, Данило «Ангол»), у І. Кравченко-Крюковського декілька учнів, серед яких Микола Дубина з Решетилівки. Знання (без змін) в братських школах передавалися із покоління в покоління. Зокрема, навчали вмінню виживати, етики сліпих співців, традиціям кобзарських братств; вивчали різноманітні «жебранки» (це речитативний текст, в якому кобзар просив «шматок хліба») або «запрос» (прохання подати «шматок полотна»), «причити» (жебрацькі жалібні голосіння), «благодарствія» (подяка за подану милостиню) тощо. Теоретичні знання завжди підкріплювалися практикою (спочатку учень ходив просити самостійно словами, а згодом, з кобзою). Учнів, в залежності від місцевості, називали по-різному: «челяддю», іноді «підмайстрами», а вчителів «панотцем» (на Харківщині) або «дядьком» (на Поділлі). За виконанням правил братства стосовно репертуару, який учні вивчали дещо пізніше, суворо слідкувала панотча рада, яка не допускала вільного вибору творів. Після закінчення навчання та іспитів, випускники кобзарських братських шкіл отримували дозвіл кобзарської ради на педагогічну і виконавську роботу. Якщо учень не складав іспит, його переносили на рік пізніше, уже за рахунок учня-випускника. У випадку наступного провалу екзамену накладали штрафні санкції. Зрештою, панотча рада могла

позбавити підмайстра займатися практикою від року до двадцяти п’яти років або загалом заборонити займатися кобзарською практикою і мати учнів. Варто зазначити, що в різних регіонах (на Полтавщині, Харківщині, Чернігівщині) існували свої вимоги і до обрядів [2, с. 33-44].

1.2. Мистецтвознавчі розвідки на сторінках журналу «Бандура»

Музично-літературний журнал «Бандура», на сторінках якого висвітлювалися розвідки мистецтвознавців щодо історії кобзарського мистецтва, життя та побуту кобзарів і лірників, окремих постатей, концертів, ювілеїв (Канада, Америка, Україна та ін.), друкували інструментальні твори тощо, виходив два рази на рік у Америці та Канаді.

Цікава розвідка Ірини Сікорської була надрукована у журналі за 2002 р. (№ 78) під назвою «Повернення біблії бандуристів». Вона писала: «Справжнім подарунком до Нового року став вихід у світ перевидання книжки визначного українського мистецтвознавства, фольклориста, музичного діяча Дмитра Ревуцького *«Українські думи та пісні історичні»* (1919), здійснене видавничим центром «Асоціації етнологів» при Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім.. М.Т. Рильського НАН України». Дослідження, яке проводила співробітник відділу мистецтвознавства ІМФЕ В. Кузик, було пов’язано з ім’ям Ревуцьких[1]. Перша книжечка вийшла у 1989 р. під назвою «Л.Н. Ревуцький. Воспоминания», побудована на матеріалах архівних джерел, старих газет і журналів. І. Сікорська зазначає, що В. Кузик збираючи по крупицях матеріали про життя та трагічну загибель Д. Ревуцького, натрапила на невеличку книжечку, «яка ледве трималася купи, а титульна сторінка

[1] З’ясувалося, що у Дмитра Ревуцького був молодший брат Левко Миколайович (композитор).

«пееховувалась» за нейтральною обгорткою. Це і були «Українські думи та пісні історичні» Д. Ревуцького».

Дмитро Ревуцький – філолог, фольклорист, етнограф. У Музично-драматичному інституті ім.. М.В. Лисенка викладав орфоепіку, спеціальний курс «Історія всесвітньої пісні», розробив п'ятирічний художньо-ілюстративний курс «Вокальні демонстрації» (щотижня силами студентів і викладачів виконували українською мовою 15-20 пісень всесвітнього репертуару). У цей період з'являються його фундаментальні твори «Українські думи та пісні історичні», «Живе слово. Теорія виразного читання». До «Українські думи та пісні історичні» увійшли думи та історичні пісні, теоретичний розділ (увійшли відомості про походження), зміст і стиль, виконавців, характеристика інструментів і музики. Були і зразки з нотами на три голоси (переклад Левка Ревуцького). В кінці книги подана бібліографія на 400 позицій XVI-XX ст., українських (В. Антоновича, М. Драгоманова, М. Костомарова, М. Грушевського та ін.), польських, німецьких, італійських фольклористів, етнографів, істориків та ін. Переймаючись ідеєю культурного відродження, у 20-х рр.. Д. Ревуцький, разом із М. Зеровим, М. Рильським, Б. Тена, М. Вороним, П. Пилиповичем, українською мовою перекладає російський і західноєвропейський вокальний репертуар: романси (понад 200), пісні, оперні лібрето (11).

У 1939 р. Д. Ревуцький бере активну участь у підготовці Республіканської наради кобзарів (квітень, 1939), де окрім доповіді виконував думи і народні пісні. Це суперечило радянській ідеології. Восени того ж року у нього стався інсульт. Уже навесні 1941 р. він повертається до роботи над монографією про Лисенка (до 100-літнього ювілею). Однак, 29 грудня 1941 р. на квартиру Д. Ревуцького вчинили напад. Його та дружину було вбито ударами молотка по голові. Через пів року німці звинуватили у вбивстві підпільну групу В. Кудряшова. У радянських же документах було написано, що в листопаді 1942 р. було вбито зрадника Вітчизни професора Ревуцького, який перейшов на службу до німців

«выступавший в прессе с клеветой на Советский Союз». Книжки Д. Ревуцького вилучили із бібліотек до «спец-фондів», а у документах його називали українським буржуазним націоналістом. Згадувати його ім'я привселюдно було заборонено. Перші публікації почали з'являтися тільки у 1964 р. завдяки М. Рильському (газета «Вечірній Київ», «Огонек»), а у 90-х роках були надруковані відомості про життя та творчість М. Ревуцького.

Дослідниця життя і творчості Д. Ревуцького В. Кузик опублікувала понад 20 статей у періодичних та наукових виданнях. Серед її доробку два кінофільми, численні виступи на республіканських та міжнародних конференціях. За її участю була перевидана книга «Українські думи та пісні історичні», куди також увійшло: передмова, доповнення, передмова, список праць М. Дмитровича з нотними виданнями, які він редагував, коментував, перекладав тексти. В. Кузик досконало вивчила і родовід родини Ревуцьких і виявила зв'язок з родиною Б. Хмельницького: предок по материнській лінії І. Стороженко був одружений з донькою гетьмана Марією Богданівною [23, с. 50-54].

У статті «Порфирій Мартинович про текстологічні засади записуванні і публікації українських народних дум (за матеріалами епістолярної спадщини фольклориста)» дослідниця О. Боряк висвітлює цікаві сторінки життєвого шляху відомого кобзаря, фольклориста, маляра-етнографа (відомий як майстер портрету, перший ілюстратор «Енеїди» Котляревського, портрети лірників, дяків, зображення селянського та чумацького життя) П. Мартиновича. К. Грушевська про нього писала, що він найкращий знавець «нашого кобзарства і великого подвижника в збиранню нашої народної словесності». Зокрема, у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнографії зберігається архів П. Мартиновича: 1500 одиниць (фольклорні записи, щоденники, власні твори, вірші, листи). У листах, які зберігаються в фондах ІМФЕ (м. Київ), він згадує (лист до В. Білого, 1925 р.): «… коло 1866 р. … у Стрюківці вмер дід мій, отець Кирило Ольшанський, диякон стрюківської Констянтино-Оленинської

церкви. Мати моя Аграфена Кирилівна, уродженка Ольшанська…». У іншому листі (до Катерини Грушевської, 1927 р.) він пише: «… до мого отця з'їздилися кобзарі з усієї України. Це було через похрество кобзаря Вовка Гаврила…», (лист до Гната Хоткевича, 1932 р.) «… в хату приходили кобзарі, батько годував їх, розпитував «до кореня», плакав. Дід, материн отець, який дуже любив кобзарство, ставив їм барило пива (відер коло 20). Була закуска в ночвах, тараня. Була горілка. Паляниць було напечено й пирогів». Закінчивши навчання у Харкові (малярство, іконний живопис), став учнем кобзаря Федоренка і згодом здав іспит – обряд «визвілки». Кобзарство було його покликанням.

Від 1844 р. П. Мартинович займається фольклористикою, як він писав до Рєпіна, збирає народні пісні від «диктовників … давніх народних переказів малоросійських». Знаковою для фольклориста стала у 1876 р. зустріч з кобзарем Кравченком-Крюковським з м. Лохвиці (на Полтавщині)[1]. Від кобзаря Мартинович записав козацькі пісні, 12 дум (загальна кількість записаних дум –17), чотири псалми. Приїхавши до Києва, віддав зібраний матеріал Д. Антоновичу для друку[2], який, в свою чергу, передав їх М. Драгоманову. Однак, згодом виявилося, що останній виїхав закордон, забравши усі матеріали. В журналі «Киевская старина» П. Мартинович побачив пісню «Про Самійла Кішку» (ним зафіксовану). Написав Антоновичу, щоб той попросив М. Драгоманова повернути фольклорні зразки. «Щодо пісень він мені відповів: Від того часу, як виявилася літературна діяльність Драгоманова, я з ним не маю нічого спільного, … дуже шкода, що не можу задовольнити Ваше прохання». Зошити до П. Мартиновича повернулися, тільки через 11 років. Існує й факт, що думи кобзаря Кравченка-Крюковського (уже вдруге) записав і Горленко. П. Мартинович у листі до В. Білого написав: «Пішов би я до Горленка

[1] Серед кобзарів П. Мартинович мав статус панотця.

[2] До цього часу було видано два томи українських історичних пісень. Третій том відкладали з огляду на заборону друкування українською мовою.

попередити його, що Крюковський уже записаний мною, так не міг себе заставить… через те, що одежі на мені не було… Тоді я скривавсь через те не тільки від людей незнайомих, а часом і від товаришів» [23, с. 60-61]. Після виходу дум, які було надруковано, Мартинович відіслав схвильованого листа з признанням. Від часу між фольклористами зав'язалися дружні відносини, які тривали 21 рік.

Листи, як зазначає О. Боряк, повернулися до кобзаря-фольклориста у 1887 р. Проте, як виявилося, зникло три аркуші з рідкісним варіантом псалмів і пісень, а також списком кобзарів (живих і уже померлих, відомих Крюковському), зокрема розповідь про кобзарів та лірників і чого між ними вийшла ворожнеча; переказ про Страшний Суд, «… де при всім страхові було багато гумору, а також словник шаповальської секретної мови». Ці три вирвані аркуші П. Мартинович згадував до кінця життя [24, с. 57].

Відомим фактом є те, що кобзарі, маючи вади зору, мали чудово розвинутий слух і пам'ять. П. Мартинович знав досконало думовий репертуар, який завчав з дитинства. Він з семи років вчив те, що чув від старших кобзарів, а згодом все записував по пам'яті. У листі до Щербаківського (липень, 1908 р.) він пише: «… те все, що чув у я в дитячих малих і більших літах, писав уже тепер я по пам'яті цих 25 літ. Люди ті, від котрих чув я в дитинстві, або умерли, або заїхали дуже далеко…, щоб не пропало назавжди, що було дуже цікаве, писав я з пам'яті все чисто, щоб не лишилося останку ніякого… Н-ну як же трудно було згадувать у деяких місцях!» Можливо, зазначає О. Боряк, це були наслідки психічної хвороби [22, с. 29]. О. Вересай міг виконувати думу, почувши її лише два рази, насамперед, запам'ятовуючи його зміст і основний мотив. Це одна з характерних рис кобзарів та лірників як народних виконавців. Шут, наділений незвичайною пам'яттю, засвоював усі твори, що чув.

Виконання дум для народних співців було відтворенням оспіваних ними картин. Тобто, часто кобзарі «наслідували» у житті тому, про що співали у піснях і думах. Наприклад, Ф. Лавров розповідав, що вчені з

Болгарії, слухаючи «Невольницький плач», плакали, адже відчули в ньому подих драматичної історії й свого народу. Професор з Індії С.-К. Чаттерджі після прослуховування думи попросив подарувати для Академії наук Індії аудіо записи українських народних дум і пісень, які виконував бандурист Є. Мовчан [22, с. 63]. Кобзар Шут, виконуючи думи, не тільки емоційно переживав те, про що співав, але й малював в уяві картинки. О. Вересай при виконанні дум переживав долю героїв, часто переривав гру, коментуючи події, або мовчки перебирав струни, що справляло гнітюче враження на слухачів. Л. Жемчужніков зазначав, що у цей час уява малювала картинки, «усе ніби стояло перед очима… а струни тим часом розмовляли з серцем, доповняли словес… глибоко в душу входило кобзарське сумовите граннє» [23, с. 64].

Після слів:

Уже о Петрі, сестро, річкам не замер-зати,

Калині у лузі об Різдві не процвітати,

А об Василлі ягод не зрожати,

І жовтому піску на камені не сходжати,

Хрещатим барвінком камень не устілати…*

(кобзар робив паузу у виконанні)

Да так-то, мені, сестро, у вашому домі гостем не бувати…

Як-то трудно рибі на суходолі,

Звіру, птиці без поля і без діброви,

Да так-то трудно на чужій стороні

Без роду, без сердешної родиноньки помірати…

Потім він замовкав і довго перебирав струни. Наприкінці молитовним голосом закінчував:

Услиши, Господи, у просьбах й у молитвах,

Люду царському

І народу християнському

І усім головам слухаючим
На многі літа,
До кінця віка,
На многі літа,
До кінця віка …

Дійсно, таке виконання справляло враження на слухачів, які завмирали від почутого і пережитого, часто було чути тільки схлипування.

Отже, виконання дум кожного разу мало нову інтерпретацію, на відміну від академічного виконання, що викликало відповідні емоції та почуття у слухача. Бандура для кобзаря нерідко була розрадою. Микола Ригоренко (кобзар) писав, що коли запорожець продавав йому бандуру, оплакував її як померлу. Він говорив: «Ти ж була моєю втіхою, ти ж розважала мене в усякій пригоді… Чи раз ти мою голову із шинку визволяла? Чи раз же ти в заставі лежала, та й ніде ж ти не застряла! А тепер довелось мені розлучатись, за чотири карбованці рублі тебе в чужі руки віддавати» [23, с. 66].

1.3. Професіоналізація школи бандурного виконавства

Протягом тривалого відтинку часу поступово відбувалося формування бандурної культури, що в процесі історичної еволюції охоплювала нові території музично-культурного простору. На межі XIX–XX ст., коли Україна була ще під російською, вона (бандура) почала проникати до сфери української академічної музичної культури. Поступово відбуваються зміни у бандурному виконавстві – зближення традиційного виконавства (народної творчості) і напіваматорського міського музикування (форм академічної культури). Підвищується інтерес до українського фольклору, розвивається

збирацька фольклористична діяльність, кристалізується етноорганологія[1]. К. Черемський виокремлює два напрямки – кобзарське та бандурне мистецтво (донедавна кобза і бандура сприймалися як синонім одного і того ж інструменту), які мають відмінні особливості щодо зовнішнього вигляду інструменту і виконавства зокрема. Він наголошує на тому, що кобзар – це виконавець на народному інструменті – кобзі, який є носієм моральних і духовних цінностей [36, с. 6]. На початку XIX ст. Г. Хоткевич подає порівняльну характеристику відмінностей виконавства на бандурі в різних регіонах:

- на Чернігівщині – складної вокальної партії над інструментальною;
- на Харківщині – переваги інструментального супроводу над речитативним вокалом;
- на Полтавщині – поєднання виконавських особливостей Чернігівського і Харківського регіонів.

Він описав і традиційні способи гри на бандурі: «*Чернігівський*»… бандура держиться простокутньо тіла, стоїть між ногами на ослоні чи на чім там сидить; ліва рука бере тільки бунти, права приструнки, але лише двома пальцями – вказівним і середнім…. «*Полтавський*»… бандура тримається теж вертикально, але не цілком простокутньо щодо тіла. Ліва рука бере теж тільки бунти, але іноді і приструнки… Того ж способу додержувалася й так звана «Зінківська наука»… і нарешті «*Харківський*» тип гри – це коли рука може брати і приструнки і баси. Інструмент при тім тримається паралельно корпусу тіла, руки обидві свобідні й можуть брати бунти й приструнки…» [18, с. 66-67].

Уже у середині 20-х рр. вийшла постанова про боротьбу з традиційним музикуванням, один з пунктів якої стосувався жебрацтва (кобзарства). Згодом (у 1934 р.) радянська влада винайшла нові способи позбавитися кобзарів, які суперечили новій радянській ідеології. К. Черемський пише, що

[1] Наукова дисципліна про народні музичні інструменти та інструментальну музику.

скликали 400 кобзарів до Харкова на т.зв. «мистецький з'їзд», загнали у товарні вагони, вивезли з міста і знищили разом із дітьми, які були поводирями сліпих кобзарів, бандуристів і лірників. Виступи кобзарів, які уникнули репресій (Є. Мовчан, Ф. Кушнерик, Є. Адамцевич, П. Носач, П. Гузь), суворо контролювали, зокрема їхній репертуар (історична та національна тематика була під забороною). Дослідниця кобзарського мистецтва С. Чайка зазначає, що таким чином «знищувалось автентичне кобзарство як унікальний вид української народної творчості» [35 с. 79-81]. Одні вважали завданням кобзарства – бути своєрідними пропагандистами і підбурювачами народу, інші прагнули повернути кобзарсько-лірницькі традиції, академізувавши інструмент. Поштовхом для появи академічного спрямування став вихід музичних інструментів на концертну сцену (як, наприклад, домра, балалайка). М. Дмитрієв писав: «Ми певні, що українська молодь з великою охотою відгукнеться на ці бажання. Тоді по наших семінаріях, гімназіях, учительських інститутах незабаром почуємо не хори «мандаліністів» та «балалаєчніків», а чудові оркестри бандуристів» [7, с. 16]. І дійсно, уже в першій третині XX ст. закладаються підвалини музичної (фахової) освіти, навчання гри на бандурі стає на професійну основу. Зокрема, відкриваються мистецькі навчальні заклади (музичні школи, консерваторії, Музично-драматична школа М. Лисенка (два роки викладав бандуру І. Кучугура-Кучеренко); при Харківському Музично-драматичному інституті відкрили кафедру народних інструментів[1]. Активну позицію у створенні класів бандури в освітніх закладах приймають представники української інтелігенції. Таким чином кобза-бандура увійшла до числа народних інструментів, які було введено до навчальних спеціалізованих

[1] Для різних шкіл кобзарської гри видаються підручники, нотні видання, самовчителі. Перші спроби популяризації кобзарського мистецтва робили Г. Хоткевич (видав підручник гри на бандурі, 1909), В. Овчинников (видав «Самовчитель гри на бандурі»), В. Шевченко («Школа гри на бандурі» (1913-1914); він створив ансамбль і бандуристів при товаристві «Кобзар»), М. Домонтович («Самовчитель гри на кобзі або бандурі» (1913, Одеса).

музичних закладів, і міцно зайняла свої позиції серед таких інструментів як скрипка, фортепіано, баян, домра та ін.

Із поширенням мистецьких закладів освіти виникла потреба у нотній та методичній літературі. Для різних шкіл кобзарської гри видаються підручники, нотні видання, самовчителі. Перші спроби популяризації кобзарського мистецтва робили Г. Хоткевич, В. Овчинников, В. Шевченко (1913-1914 створив ансамбль бандуристів при товаристві «Кобзар»), М. Домонтович та ін. Протягом п'яти років було видано:

- підручники гри на бандурі Г. Хоткевича (1909) та В. Овчиннікова (Москва, 1913);
- «Школа гри на бандурі» В. Шевченка;
- «Самонавчитель гри на бандурі» В. Шевченка (у трьох частинах, І ч. Москва, 1913; ІІ-ІІІ ч. – 1914);
- «Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі» М. Домонтовича (у двох частинах, І ч. Одеса, 1913, ІІ ч. – 1914 рік);
- «Короткий курс гри на бандурі» Г. Хоткевича, надрукований у журналі «Музика масам» (1931);
- «Школа гри на бандурі» В. Кабачка (видана після смерті автора Є. Юцевичем,1958);
- «Школа гри на бандурі» М. Опришка (1967);
- «Школа гри на бандурі» (1984, для бандури київського типу)
- «Кобзарський підручник» З. Штокалка за редакцією А. Горняткевича (1992, Едмонтон-Київ: Видавництво Канадського інституту українських студій).

За кілька днів після виходу «Кобзарського підручника» З. Штокалка бандурист А. Бобир зазначив, що «хоч праця має багатющий педагогічний матеріял, виконавського репертуару в ній обмаль». Згодом була видана книга «Кобза» (нотні рукописи) З. Штокалка. Повертаючись до історії «Кобзи»,

З. Штокалко розповідав своєму учневі М. Дяковському, що рукопис книги він готував за наказом НК [Народного комісаріату] Освіти, оскільки його збиралися призначити викладачем гри на бандурі, а книга мала слугувати репертуарним збірником для навчання. Нотні фонди З. Штокалка складаються з двох рукописних збірників. Перший – «Кобза», де містяться обробки самого бандуриста. Другий збірник немає назви (записані власні обробки Штокалка, вокальні твори a cappella та інших композиторів.

Як і «Кобзарський підручник», рукописи передавалися із рук в руки. Примітним є те, що він почав записувати твори ще 20-ти літньому віці, коли він був студентом медичного університету (закінчив перший курс). Бандурист П. Китастий згадував про приїзд капели бандуристів ім. Т. Шевченка (керівник Г. Т. Китастий) до Львова у 1940 р., з якою познайомився З. Штокалко. Почувши його гру, капеляни були вражені його технічною майстерністю.

Збірка, що зберігаються в архіві Альбертського університету, у формі нотної книжки форматом 17#25,5 см. Шість нотних станів надруковано з обох сторін кожної картки, ноти написані від руки синьо-чорним чорнилом з деякими позначками олівцем: «Кобза. Збірка п’єс для бандури укладу З. Штокалка. Частина перша – голос у супроводі бандури». Варто відзначити, що пісні датовані в хронологічному порядку, самі ранні від 16 серпня 1940 р., останні – 29 січня 1942 р. Друга книжка (без назви) формату 35,3#26,2, на кожній сторінці 16 нотних станів, до якої увійшли вокальні хорові твори a cappella, вокальні твори у супроводі фортепіано. Деякі ноти було вписано іншими. Загалом пісні записано протягом кількох років (з 1 травня 1939 р. по 30 серпня 1943 р.).

Репертуар «Кобзи» вагомий і охоплює історичні, гайдамацькі, чумацькі, козацькі, кріпацькі, побутові, жартівливі, любовні, застільні, танцювальні пісні, думи, канти. З. Штокалко цікавився традиційним кобзарським репертуаром, який виконували майже виключно кобзарі або лірники. Щодо дум, які він намагався записувати точно як пісні, згодом

зрозумів, що «дума – імпровізаційний жанр, який не мусить підлягати точним записам, і виконував усяку думу по-інакшому кожен раз». Матеріали для обробок З. Штокалко брав з різних джерел, наприклад:

- зі збірника Д. Ревуцького «Золоті ключі» (1964 р. її перевидало київське видавництво «Мистецтво», К.: Книгоспілка, 1926-9). Оригінальні видання цих та інших джерел стали бібліографічними раритетами;
- Андрія Хвилі «Українська народна пісня» (з'явилась кількома виданнями у 1930-х рр.; К. : Державне літературне видавництво, 1931). Б. Тищенко передрукував її під заголовком «Ліра» (Відень: Українське музичне видавництво Бориса Тищенка, 1945, а у 1956 р. її знову видав Мирон Сурмач як «Ліра-Сурма»). Деякі відмінності все ж існують між діаспорним виданням і вітчизняним: радянські пісні замінено відповідними патріотичними);
- Хрестоматія за редакцією Філарета Колесси «Українська усна словесність» (у Канаді зробленофаксимільний передрук);
- Декілька пісень використано зі збірки Арсена Півня «Весела бандура» (Москва, 1907).

Хвиля національного відродження сприяла професіоналізації бандури в 20-х рр. XX ст. Кобзарський репертуар увійшов в середовище представників прогресивної інтелігенції, які фіксували народнопісенні зразки від носіїв усної народної творчості, а кобзарі, в свою чергу, від інтелігенції (з писемних джерел), зберігаючи кобзарську імпровізацію. Так, наприклад, П. Братиця розучив три думи від А. Бешка (свого вчителя) і сім дум він взяв із досліджень А. Метлицького А. Русова і П. Куліша [30, с. 125]; І. Кучугура вивчав думи із книжок (наприклад, «Думи кобзарські» за ред. Б. Грінченка) [28, с. 45]. О. Кошиць зазначав, що кобзарю І. Кучугурі «інтелігентські впливи» додали артистичної свідомості [17, с. 285]. С. Грица зауважувала: «Словесно-музичний стиль українських дум, монументальних епічних творів, які виконуються у формі імпровізаційної мелодекламації в супроводі

кобзи-бандури, або ліри – це стиль цілої епохи в українському мистецтві, в якому закодовані найпритаманніші риси національної музично-поетичної творчості, і який суттєво впливав на розвиток інших жанрів фольклору та професійної творчості не тільки в Україні, але й за її межами» [4, с. 105]. Науковці відзначають вплив кобзарських рецитацій, інтонування тощо на стиль композиторів, зокрема М. Лисенка, «що стала для Лисенка своєрідним еталоном оригінальності та національної самотужності у звукореалізації» [12, с. 94].

Із соціально-промисловим і культурно-освітнім розвитком в країні, що відбувся в першій половині XX ст., змінювалися і смаки слухача. На перший план виходять сатиричні та розважальні пісні (на злобу дня), а також твори нової радянської ідеології, як-от «Дума про Червоне військо, про Леніна», (автори: І. Запорожченко, Є. Мовчан, П. Ткаченко-Галашко, М. Кравченко), а епічний жанр поступово зникає з репертуару кобзарів-бандуристів, як і з навчання учнів (оскільки, на їхню думку, це стало непотрібним)[1]. Отже, з'являється новий тип виконавців. О. Нирко писав, що на Кубані «...формується новий тип сучасного кобзаря, який володіє нотною грамотою, прогресивними засобами звуковидобування, висококультурним академічним співом; здатний до індивідуального професійного виконання і, водночас, до керування новоствореними колективами (ансамблями бандуристів)» [25, с. 20]. Водночас відсутність сучасних оригінальних творів для бандури породжувала низькоякісні переклади для інструменту, що було розраховано на поширення самодіяльних колективів (ансамблів, капел) для масового культурного виховання. Відповідно створювався і репертуар, спрямований на радянську, революційну тематику.

Виконавська автентичність кобзарської традиції зникала. Не сприяли розвитку бандурного виконавства і діатонічний стрій інструменту та чимала

[1] Цікавим є той факт, що композиторів нової української хвилі цікавило виконавство на бандурі як одного із самобутніх явищ національної культури. Сцени за участю кобзи й бандури композитори вводять в оперні твори.

його вартість. Отже, майстрами С. Снігірьовим та Г. Паліївець було відтворено в бандурі харківського типу (за кресленнями Г. Хоткевича, 1922) постійно рухомі важелі для пониження та підвищення приструнків на пів тона; інший варіант – вмонтували поодинокі перемикачі, які виводили струни-півтони внизу біля струнника. Були й інші варіанти конструкцій. Проте введення нових механічний пристроїв негативно впливала на загальну якість звучання. Г. Хоткевич навіть намагався запатентувати свої винаходи, подавши заявку на засідання VIII сесії Патентного відділу від 14.12.1822 р., де йому було відмовлено. Протягом десяти років Г. Хоткевич подавав документи і доводив необхідність модефікації. В квітні 1932 р. один із винаходів все ж було запатентовано і йому видали авторське свідоцтво.

Питанню модернізації інструменту Г. Хоткевич присвятив кілька досліджень: «Два поворотні пункти в історії бандурного мистецтва» (1928), «Про кобзу-бандуру» (1928), «Короткий курс гри на бандурі» (1931) та ін. Над вдосконаленням хроматичного звукоряду та інше працювали К. Німченко, С. Палівець (у 1930 р. виготовив кілька бандур харківського типу з демпфером), В. Тузіченко (бандура мала 25 основних приструнків, 16 півтонів, 4 хроматичні баси). У 1930 р. вийшла постанова НКО, у якій було рекомендовано організувати серійне виробництво бандур конструкції Г. Хоткевича (харківського типу[1]), яку він почав розробляти ще у 1894 р. Цю конструкцію вважали перспективною у виконавському відношенні з використання харківського типу гри [2, с. 126-132].

Активний розвиток професійного бандурного мистецтва в Україні припадає на другу половину ХХ ст. У повоєнні роки відкриваються класи бандури, що спонукало до формування нових виконавських шкіл гри на бандурі (найвизначнішими вважаються Київська і Львівська).

[1] Інструмент мав пропорційну форму і розширений діапазон приструнків (19 приструнків).

У 1954 р. відкривається фабрика з виготовлення бандур Чернігівського типу. За кресленнями І. Скляра[1] був розроблений проект т.зв. Чернігівської бандури, який давав можливість використовувати інструмент в капелах бандуристів, ансамблях, у симфонічному оркестрі, тобто в масових музичних жанрах. 1958 р. на фабриці було виготовлено партію бандур харківського типу. І. Скляр розробив ряд нововведень, зокрема: повний хроматичний звукоряд, механіку перемикання тональностей (в бандурі з'явилися дублюючі струни – e, h, що надало можливість зберегти енгармонічно однакові звуки, необхідні для перестроювання інструменту).

У Львові, продовжуючи традиції автентичного виконання на старосвітській бандурі та кобзі, В. Герасименко розробив бандуру «Львів'янка», яку він удосконалював протягом сорока років (інструмент мав об'ємну форму й акустичні недоліки). Звукоряд уніфікували, залишивши хроматизацію, що дало можливість виконання на бандурі транскрипцій, перекладень та інших творів національної та світової музичної культури (Й. Баха, А. Вівальді, Г. Генделя, Д. Віраччіні та ін.). В. Герасименко виховав плеяду відомих на весь світ бандуристів. Серед його вихованців заслужені артистки України Г. Менкуш та Л. Посікіра, сестри Ольга та Оксана Герасименки, Т. Лазуркевич, О. Созанський, Д. Губ'як та ін.

[1] 1958 р. на фабриці було виготовлено партію бандур харківського типу. І. Скляр розробив ряд нововведень, зокрема: повний хроматичний звукоряд, механіку перемикання тональностей (в бандурі з'явилися дублюючі струни – e, h, що надало можливість зберегти енгармонічно однакові звуки, необхідні для перестроювання інструменту).

РОЗДІЛ ІІ. БАНДУРНА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА УКРАЇНИ

2.1. Академічне бандурне виконавство в персоналістичному аспекті

Побутування бандури у другій половині ХХ ст. відзначено не тільки відновленням традицій, але й пошуками нових шляхів застосування інструменту, що постійно перебуває у процесі руху і змін. Одним з наслідків таких пошуків стало залучення бандури до сфери академічного музикування. Ще у 20-х роках ХХ ст. М. Скрипник пропонував ввести бандуру до складу симфонічного оркестру. На його думку, це сприяло би створенню української симфонічної музики, збагативши тим самим не тільки національну, але й світову музичну культуру. Зважаючи на події 20 – 30-х рр. здійснення цього експерименту було неможливим (його реалізацію було відкладено на кілька десятиліть).

Засновниками академічного бандурного виконавства другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. були С. Баштан і В. Герасименко, які водночас є представниками двох виконавських шкіл – Київської і Львівської. У бандурному виконавстві був започаткований новий інструментальний напрямок. Патріархами кобзарського мистецтва В. Кабачком, М. Опришком, А. Бобирем було закладено основи гри київського типу. Їх послідовниками стали А. Омельченко, С. Баштан, М. Гвоздь, які, разом із композиторами, плідно працювали над створенням нотної бібліотеки. Вагомий внесок у розвиток бандурного мистецтва зробив С. Баштан.

Сергій Баштан – бандурист-соліст, композитор, науковець, викладач, професор Національної музичної академії ім.. П. І. Чайковського, Народний артист України, зробив вагомий внесок у становлення бандурного мистецтва другої половини ХХ ст. Він започаткував новий напрям в бандурному мистецтві – сольне концертне інструментальне виконавство. У творчому доробку бандуриста-науковця: «Школа гри на бандурі» (1984), «Роздуми про долю сучасної бандури», «Українська бандура: історія і сучасність» та ін., а також нотні видання. Серед

відомих інструментальних творів Варіації на теми українських народних пісень «Пливе човен» (соло і для трьох бандур), «Йшли корови із діброви», «Концертні варіації», «Думка», обробки народних пісень та багато інших.

Василь Герасименко – засновник львівської школи гри на бандурі, професор, заслужений діяч мистецтв України, майстер-винахідник, композитор, автор транскрипцій. За довгі роки праці у Львівській консерваторії випустив понад 100 учнів, з яких 20 лауреатів конкурсів, діячі культури тощо. Серед його учнів Ніна і Даніїл Байко, Г. Менкуш, Л. Посікіра, Ольга і Оксана Герасименко, тріо Оксани, О. Войтович, О. Савицька, Т. Лазуркевич, О. Созанський, О. Притолюк, Д. Губ'як та багато інших. Великого значення В. Герасименко приділяв звуковидобуванню, постановці виконавського апарату, звувковеденню та ін. У його багатолітньому творчому доробку:

- транскрипції світової та національної класики, скрипкових концертів А. Вівальді, що значно збагатили бандурний репертуар і дали можливість отримати солідну виконавську школу гри на бандурі;
- перекладення для бандури творів композиторів-класиків та західноєвропейських митців;
- 75 перекладів та аранжувань для бандури та ансамблю бандуристів, що увійшли до трьох збірок, виданих у Києві «Музичною Україною»;
- два збірники етюдів К. Черні у перекладі для бандури;
- понад 350 перекладів та аранжувань музичних творів у рукописах;
- був редактором понад 500 музичних творів для бандури тощо;
- до числа його розробок належить понад сорок моделей інструменту нового зразка львівського та харківського типу різного призначення (серед них дитячі та підліткові), п'ть з яких прийнято у виробництво на Львівській фабриці музичних інструментів;
- винайшов штучні капронові нігті (аплікатори), що сприяло покращенню виконавсько-технічної майстерності бандуриста та художньо-виражальних засобів інструменту.

У поданні на вчене звання професора, В. Герасименко написав: «22 різні моделі бандур (5 з яких прийняті в промислове виробництво)… надруковано видавництвом «Музична Україна» три збірки музичних творів, перекладених для бандуристів, більш як 350 рукописних музичних творів постійно використовуються як навчальний та концертний репертуар, складаючи його основу. Учасник республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставок» [22, с. 44]. У своїх спогадах В. Герасименко пише: «Одного дня (ще навчаючись у Львівському музичному училищі) зустрів я дівчину, яка заходила в училище з бандурою в руках. … Виявилось, що з цього року при училищі відкрито клас бандури. Знайшов викладача, попросився в науку. Микола Григорович Грисенко люб'язно погодився. Фабрики в той час бандур ще не робили. Знайти і придбати у Львові будь-яку стареньку бандуру виявилось неможливим. Порадили звернутись до столяра, що працював в лялькovому театрі, п. Гнатовського М.М. той також нічим не міг зарадити. Хіба що дати відповідне дерево та в нічний час майстерню з інструментами. Єдиний вихід. Довелося погодитися. Досвіду жодного, практики ніякої. Лише гени. Батько робив усе, що було в домашньому вжитку: від стола до шафи, і т.п. до воза. Спробував – вийшло. Артисти державної капели бандуристів похвалили. І почалося.» [23, с. 44-45]. В. Герасименко відроджував те, що розпочав Г. Хоткевич. Після загибелі Хоткевича звучання бандури харківського зразка «завмерло» на півстоліття, тоді як бандура київського типу увійшла в інструментарій навчальних закладів. Отже, В. Герасименко зробив для бандури те, що для фортепіано італієць Бартоломео Крістофорі. Таким чином, бандура отримала чудові звукозображальні властивості, повнозвучну у колористичних відтінках.

Продовжувачами традицій Львівської виконавської бандурної школи, започаткованих В. Герасименко, є його дві доньки Оксана і Ольга Герасименко – представники сучасного бандурного мистецтва Західного регіону.

Оксана Герасименко – відома бандуристка, композиторка, виконавиця. Її репертуар нараховує понад 200 інструментальних творів. Композиторський доробок налічує понад 800 творів, серед яких твори для різних складів інструментів

(фортепіано, скрипка, флейта, челеста, труба та ін.) – численні перекладення, аранжування, вокальні твори (кубинські, бразильські, українські; часто у вокальних творах автор використовує різні склади інструментів), музика для театру, симфонічна поема «Victoria» для бандури та симфонічного оркестру, Камерна сюїта для бандури та фортепіано та багато інших [11, с. 275]. Серед навчально-методичного доробку методичні праці та наукові статті, навчально-методичний посібник «Україно, моя Україно», дві збірки «Етюдів для бандури на різні види техніки», хрестоматії «Чімароза Д. Сонати. Перекладення для бандури», «Українські колядки для ансамблів бандуристів», «Юним бандуристам», «Камерні твори для мелодичних інструментів та бандури» та ін. Творча діяльність Ок. Герасименко як композиторки і виконавиці продовжується в записах на радіо, телебаченні України та інших країн, де вона виступає як автор і виконавиця. Її твори виконуються у Канаді, Японії, США, Франції, Аргентині, Іспанії, Польщі та ін., звучать у програмах радіо і телебачення, використовуються для озвучення документальних фільмів, театральних вистав, серед яких «Жар-птиця» (студія «Кінематографіст», Київ), «Повернення» (Львів), «Солодка Даруся» (вистава Івано-Франківського драматичного театру) та ін.

Ольга Герасименко (Оліник) – яскрава представниця і послідовниця львівської інструментальної школи В. Герасименка (асистентуру пройшла у Київській консерваторії), проживає в Америці. Її грі притаманні чистота звучання, точність звуковидобування, віртуозність [8, с. 56]. Концертний репертуар бандуристки складають твори українських і зарубіжних композиторів-класиків, а також сучасних – різних національних шкіл і різних епох. Вона є першою бандуристкою, яка виступала як солістка у супроводі американських симфонічних оркестрів. Серед виконуваних нею творів – твори М. Скорика, концерти (№ 1 «Американський» для бандури з оркестром; № 2 «Романтичний» для бандури з симфонічним оркестром; № 4 «Трипільський» для бандури з оркестром Ю. Олійника; Концерт A-dur для чембало і струнного квартету К. Діттерсдорфа; Концерт D-dur для чембало та струнного оркестра Д. Бортнянського), твори різноманітних жанрів, написані для неї її чоловіком і композитором Юрієм

Олійником та ін. Її творча діяльність презентована великою кількістю компакт-дисків. З 2000 р. є головним редактором журналу «Бандура» (Нью- Йорк, США).

Одним із учнів В. Герасименка – Д. Губ'як, виконавець інструментальних та вокально-інструментальних творів на «Львівській» та «Харківській» бандурах конструкції В. Герасименка. Його виконавська майстерність вирізняється втіленням складних технічних елементів, чистотою звучання, чіткістю артикуляції, різноманітністю та продуманістю динаміки тощо. У його репертуарі різножанрова музика – оригінальні твори для бандури (Ок. Герасименко, К. Мясков, Ю. Олійник, Р. Гриньків, В. Зубицький та ін.), переклади творів барокового (Й.-С. Бах, А. Вівальді), романтичного (П. Чайковський, М. Лисенко) спрямування та ін.

Творчість Г. Менкуш, представниці львівської бандурної школи, заслуговує на особливу увагу, оскільки вона є засновницею жіночого виконання думного епосу. У репертуарі бандуристки «Дума про козака Голоту», «Буря на Чорному морі», стилізована дума «Плач Ярославни» та ін., які вона чула від бандуристів Є. Адамцевича та Є. Мовчана; оригінальні композиції (на музику Г. Менкуш) «Кругом неправда і неволя» обидві на сл. Т. Шевченка, драматична балада «Ворони» на сл. О. Олеся, поема «Євшан-зілля» на сл. М. Вороного та ін.). Г. Менкуш брала участь у моновиставі «Відьма» (за Т. Шевченком), в якій грала Л. Лимар [19, с. 140]. Її виконавська майстерність вирізняється довершеністю віртуозної гри на інструменті, володінням кантиленою, застосуванням усього спектру динамічної шкали тощо.

У репертуарі ще однієї представниці виконавиці думного епосу Л. Посікіри авторські думи – «Плач Ярославни» Ф. Кучеренка (сл. Т. Шевченка, обробка Г. Менкуш), «Дума про козацькі могили» (музика та слова А. Кос-Анатольського), «Дума невольника» з поеми Т. Шевченка «Сліпий» Ф. Глушка, обробки українських народних пісень «Ой ти дівчино, зарученая», «Залітай, залітай» С. Людкевича, «Така її доля» В. Заремби, «Ой мати, мати» Б. Яворського та ін., а також солоспіви українських композиторів М. Лисенка, Д. Січинського, К. Стеценка, Я. Степового, Б. Яновського та ін.

Представниками теоретичного (наукового) напрямку бандурного мистецтва є

відома випускниця класу В. Герасименка – В. Дутчак (бандуристка, виконавиця; 1996 р. захистила дисертацію, в якій бандурне мистецтво було визначене як невід'ємна складова української музичної культури., а 2014 р. – докторську дисертацію, в якій розглянуто специфіку функціонування та динаміку розвитку бандурного мистецтва українського зарубіжжя XX – початку XXI ст.); О. Ваврик – її наукова робота охоплює питання творчої діяльності відомих кобзарів та бандуристів, формування бандурного виконавства та освіти в Україні та ін.; 2002 р. захистила кандидатську дисертацію». З концертними програмами виступає в Україні, Болгарії, (1985), Литві (1991), Франції (1997). У репертуарі твори українських композиторів-класиків, сучасних композиторів, думи та народні пісні.

Продовжувачем виконавських традицій академічного напряму київської бандурної школи С. Баштана є Роман Гриньків – є бандурист-віртуоз (досконало володіє різноманітними музичними засобами та прийомами гри на інструменті – флажолетна техніка, глісандо, тремоляндо), композитор, член міжнародної Асоціації професіональних музикантів Ієгуді Менухіна, народний артист України Роман Гриньків. У його репертуарі перекладення та аранжування творів композиторів світової музичної класики (Й.-С. Баха, А. Ля Пена, Л. Дакена та ін.), джазові імпровізації, українська народна музика в обробці, класичні зразки концертного репертуару для бандури («Коломийка», «Сповідь чарівних струн», «Пісня вітру», «Передзвін» для двох бандур, «Сюїта» у 5-ти частинах для бандури з оркестром та ін. У власному творі «Веснянка» Р. Гриньків використовує календарно-обрядові пісні заклинального характеру. Для відтворення художнього образу автор використовує різноманітні бандурні прийоми та штрихи, як щипок, акордову техніку, арпеджіато, глісандо, флажолети та ін. Серед авторських (експериментальних) творів також музика для бандури соло та ансамблів різних інструментальних складів за участю бандури. Репертуар бандуриста складають найрізноманітніші твори – від бароко до модерну. Р. Гриньків співпрацює з відомими мистецькими колективами України, а також Франції, США, Канади, Німеччини та ін. [6, с. 58]. У його творчому доробку також численні концертні виступи, компакт-диски; записи на радіо тощо. Він перший створив

електробандуру.

Г. Топоровська – представниця київської бандурної школи (виконавиця епічних творів, композиторка). Її вокальна манера наближена до народної і «вражає дивовижним почуттям тієї міри у всьому, якої вдається досягти небагатьом артистам» [32, с. 45-48]: «Дума про трьох вітрів» (музика Л. Ревуцького, сл. П. Тичини); «Плач Ярослави» (музика Ф. Кучеренка, сл. Т. Шевченка); дума кобзаря «Кряче ворон» (з опери «Полонянка», музика К. Стеценка, сл. Є. Кротевича); «Кров людська не водиця» (музика П. Майбороди, сл. М. Стельмаха) та ін.

2.2. Інструментальні твори для бандури соло

Ідея поєднання старовинного народного інструменту та усталених для професійної музики жанрів (запропонована у 20-х роках М. Скрипником) знайшла втілення в другій половині ХХ ст. Академізація бандури поступово набирає обертів. Бандурне виконавство входить до інструментально-виконавської культури. З'являються переклади класичних творів, створюється високохудожній оригінальний концертний репертуар, що сприяло бурхливому розвитку виконавства на бандурі, відроджуються виконавські традиції носіїв епічного жанру. Співпраця бандуристів та композиторів розкрила нові грані та можливості для розвитку виконавської майстерності бандуристів і позитивно вплинула на рівень бандурного мистецтва зокрема. Поміж композиторів другої половини ХХ ст., які писали для бандури, М. Дремлюга, С. Баштан, К. Мясков, Г. Гембера, А. Бобирь, В. Кирейко, В. Філіпенко, Ю. Рожавська, В. Шумейко, Ю. Щуровський, Б. Фільц та ін.

У творчості композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається синтез фольклорних музичних зразків з академічними жанрами, коли бандура набувала популярності як сольний і ансамблевий інструмент.

Перший концерт для бандури створив Микола Дремлюга[1] (1917-1998) – один з видатних композиторів ХХ ст. Основним жанром творчості композитора була обробка народної пісні. Зокрема, він написав біля 100 обробок українських, російських, білоруських, чеських, угорських та ін. народних пісень для голосу з фортепіано. Його зацікавленість фольклором, що тривала протягом усього творчого життя, звела з засновником академічного напрямку бандурного виконавства С. Баштаном. Саме С. Баштан першим звернувся до М. Дремлюги щодо створення бандурного репертуару. Його співпраця над створенням сучасного репертуару для бандури була і з іншими композиторами як В. Кирейко, К. Мясковим, В. Зубицьким, А. Мухою та ін. [26, с. 272]. Твори М. Дремлюги охоплюють увесь жанровий діапазон. Він уперше ввів у бандурний репертуар жанр сюїти, сонати тощо. При написанні репертуару для бандури автор використовував усі можливості інструменту, враховуючи вже існуючі прийоми гри і розкриваючи можливість для нових. Принципово новий репертуар давав можливість бандуристам-інструменталістам розвивати та вдосконалювати технічну майстерність.

Перші інструментальні твори М. Дремлюги з'явилися на початку 60-х років, що мало велике значення для формування бандурної академічної школи другої половини ХХ ст. Його твори, які розкривають виразові та віртуозні можливості інструменту, стали базовими для педагогічного та концертного репертуару бандуристів нової формації. У доробку композитора різножанрові та різного ступеня складності твори для бандури. Навіть, технічно не складні, мініатюрні за розміром п'єси позначені пошуками виразових засобів. Наприклад, музика «Маршу» асоціюється з козацькими, маршовими піснями. На прикладі цього твору виконавець засвоює акордову фактуру з мелодичними та гармонічними конфігураціями, динамічну варіативність – від *p* до *ff*.

[1] Навчався в київській консерваторії в класі Л. Ревуцького (клас композиції). Про Л. Ревуцького він писав у своїй дисертації на тему «Українська фортепіанна музика і фортепіанна творчість композитора Л. М. Ревуцького»: «… його школи ґрунтувалися на уважному, підкреслено шанобливому ставленні до фольклорної традиції, народна пісня в усіх її проявах сприймалася як головне джерело, інтонаційний витік композиторської творчості». Серед учнів О. Білаш, В. Сільвестров, Є. Станкович, Л. Дичко, І. Карабиць, І. Поклад, В. Філіпенко, К. Мясков та ін. [22, с. 30].

Різні типи фактури автор використовує у «Танці» (Allegro) з ладо гармонічним, ритмічним та фактурним ускладненням. Складніший тип фактури продемонстровано у п'єсі «На Дніпрі» (Moderato con moto), де прослідковується поліфонічне ведення підголосків та складна інструментальна каденція. Найвищий рівень складності демонструє «Дума» (Andante moderato), де проявляються жанрові ознаки думи, повертаючи слухачів до витоків кобзи-бандури: речитативна мелодія розгортання, ритмічна перемінність, експресивність і, зрештою, з несподіваним переходом від *ff* до *p*, як відтворення драматизму усієї п'єси.

Деякі п'єси М. Дремлюги вимагають від виконавця віртуозної підготовки, наприклад Прелюдія B-dur (Moderato con moto) або Рондо fis-moll, що мають ознаки танцювальності. В Прелюдії A-dur (в тріо) композитор використовує народну мелодію, яка нагадує пісню «Пливе човен». Тут прослідковується співставлення двох тем (в рамках тричастинної форми). Для виконання твору від бандуриста вимагається володіння різноманітними технічними прийомами (фактурними і динамічними), спрямованими на розкриття образу. Фольклорні зразки М. Дремлюга залучає в Сюїті № 2 (тема з варіаціями – IV ч.; однією з частин є дума) або Сюїта № 3.

Показовим для розвитку академічного виконавства є жанр сонати, використання якого є ознакою зрілості композитора. У доробку композитора три сонати для бандури соло – № 1 (e-moll), № 2 (D-dur), № 3 (G-dur). Одним із найскладніших жанрів для виконання є жанр концерту. Одним з перших композиторів, хто використовував елементи сучасного музичного письма, є В. Зубицький – блискучий концертуючий виконавець. У музичних творах він використовує найрізноманітніші звукозображальні сонорічні прийоми: глісандо, тремоляндо, кластери, постукування по деку, плескання в долонні, прицмокування язиком і губами та ін. В музичних творах В. Зубицький акцентує увагу на темброво-акустичних та темброво-фактурних можливостях інструменту. Його найвідоміші твори «Роздум», «Концертний триптих», «Бурлеска», «Мадригал», «Серенада», «Соната пам'яті Костянтина М'яскова» та багато інших [1, с. 22-27]. Різноманітні прийоми гри на інструменті у своїх торах використовує і Р. Гриньків, що

спрямовано на максимальне розкриття акустичних можливостей бандури. У творі «Гусельки» він утворив власний стиль, де ефект досягається виконанням на спущених струнах бандури.

Серед професійних українських композиторів кінця XX – початку XXI ст. варто відзначити Ю. Олійника, О. Герасименко, В. Власова, М. Денисенко, Ю. Гомельську, Є. Станковича, І. Тараненко, Є. Мілку, В. Мартинюк, М. Корчинського, В. Пасічник, М. Долгіх, Р. Гриньківа, Я.Джуся та багатьох інших. До числа їх творів входять різножанрові композиції (соло, ансамблі різних інструментальних складів, для бандури з оркестром та ін.), де простежуються елементи неофольклоризму, неоромантизму, неокласицизму, джазу тощо, які спрямовані на розвиток технічних можливостей бандуристів та специфічних прийомів гри на бандурі.

Творчість Ок. Герасименко проникнута фольклоризмом з рисами романтизму. У своїх творах вона використовує елементи народного мелосу у фактурному розвитку, як, наприклад, у фантазії «Купало». До творів романтичного й неоромантичного спрямування можна віднести збірники інструментальних творів «Осінні сни» та «На крилах мрій». Її виконавську манеру у вокально-інструментальних творах відзначають як «естрадно-бардову»; у вокальній творчості відчувається поетичність, витончений смак композиторки і виконавиці, розкриваються ліричні настрої тощо. Інтонації буковинського фольклору відчуваються у творах Т. Лазуркевича. У п’єсі «Танок» В. Павліковського прослідковується колорит карпатського фольклору («троїстих музик») з властивими для нього самобутніми ладо інтонаційними та метроритмічними зворотами та ін. [21, с. 141–144].

За останні десятиліття сучасними українськими композиторами було створено чимало різножанрових та різностильових творів. До репертуару бандуристів, окрім романсів, обробок українських народних пісень, дум, арій тощо, долучаються оригінальні твори великої форми (концертино, вокальний цикл, балада), мелодекламація та ін. Зважаючи на розвиток способів гри на бандурі, фактурних прийомів, поряд з вокальною ускладнюється й інструментальна партія.

Наприклад, в жартівливій пісні «Не піду я за старого» (обробка Г. Топоровської) інструментальна партія ілюструє комічний сюжет пісні: дрібні тривалості та швидкий темп характеризують молодого парубка, а на противагу – старого діда (помірний темп) [29, с.95]. В творі В. Власова «Моя любове» (сл. Л. Костенко) кантиленна мелодія, «арфовий» акомпанемент, мажорний лад з перших тактів вводять в атмосферу високих і щирих почуттів. Водночас у схожому за змістом романсі Вона прийшла» (сл. В. Симоненка) композитор використовує ладо-гармонічні зміни, що підкреслюють схвильований емоційний стан, альтерації тощо.

Звертаючись до жанру мелодекламації, який є характерним для бандурної творчості, зазначимо, що ще на початку ХХ ст. писав у цьому жанрі Г. Хоткевич («Я знов один», «Рано спустились» та ін.). Жанр мелодекламацій є характерним бандурній творчості, що безпосередньо пов'язаний із думами. У доробку Г. Топоровської високохудожні зразки мелодекламацій, де вона розкрила поетичний зміст літературної основи. Мелодекламації Г. Топоровської вимагають окремого розучування інструментальної та вокальної партії (альтеровані звуки, складний ритмічний малюнок, як, наприклад, в мелодекламації «Перед іконою Божої матері», текст із Молитвослова).

У кобзарській традиції поширеним є ансамблевий вид виконавства, що було тісно переплетено з фольклорною традицією народних дум і пісень та багатоголосим співом. Г. Яківчук зазначає, що у фольклорній традиції бандура трактується, перш за все, як акомпануючий співу інструмент [37, с. 150]. Принципово новим у бандурному мистецтві ХХ ст. була поява ансамблю малих форм – тріо бандуристок (ця ідея була побудована на мистецько-педагогічному доробку Г. Хоткевича), оскільки на початку століття існувало табу на жіноче виконавство у кобзарсько-бандурному середовищі. Для малих форм ансамблів зроблені аранжування неофольклорного спрямування та обробки народних пісень, твори з неокласицистськими ознаками, позначені рисами романтизму тощо. У 1990-х роках, із загальним підвищенням фахового рівня бандурного мистецтва, відбувається укрупнення музичної форми. Приміром може слугувати вокально-інструментальна сюїта (IV ч.) В. Власова для тріо бандуристок «Нелюбимих жінок

не буває» (сл. Р. Бродавка), у якій автор використав принципи сонатно-симфонічного розвитку.

2.3. Ансамблеві твори для мішаних складів та бандури

Становлення та розвиток ансамблевих (малих та великих) форм в бандурному виконавстві України припадає на кінець 20-тих років XX ст., коли ансамблеві форми функціонують як на самодіяльному, так і на професійному рівнях у різних містах України. Завдяки мистецькій діяльності та ініціативі Г. Хоткевича були організовані квартет бандуристів (при 23 артилерійському полку) та капела бандуристів (при 25 стрілковій Чапаєвській дивізії), що є свідченням в цей період популярності ансамблевих форм в творчості самодіяльних колективів бандуристів.

Перший студентський квартет бандуристів на чолі з Г.Хоткевичем був створений на базі Харківського музично-драматичного інституту. У складі колективу були І.Олешко, П.Гаєвський, Л. Гайдамака та О. Геращенко. Незабаром починають виникати численні самодіяльні та професійні ансамблі, капели бандуристів, поштовхом для яких стало створення у 1919 р. Першої київської капели кобзарів. Діяльність ансамблів та капел бандуристів самодіяльного та професійного рівнів разом з іншими самодіяльними ансамблями різних складів (наприклад, сопілкарів та ін.), троїсті музики тощо сприяла організації як самодіяльних, так і професійних оркестрів українських народних інструментів, які набувають більш інтенсивного розвитку в повоєнні роки у складі державних народних хорів та ансамблів пісні і танцю [9, с. 56]. Таким чином, діяльність бандуристів стала поштовхом до створення більш великих форм інструментальних груп, а бандурна група – невід'ємною складовою оркестрів українських народних інструментів.

За визначенням П. Іванова, Гнат Хоткевич перший заклав основи для організації сучасного оркестру українських народних інструментів. Незважаючи на те, що провідною групою в цих оркестрах були смичкові інструменти троїстих

музик, бандурна група, завдяки своєрідному неповторному тембру, надавала звучанню глибоко національного колориту [9, с.20]. Один з перших мішаних складів створив В. Комаренко (у 1955 р., засновник харківської школи на народних інструментах), укомплектувавши колектив таким чином:

- група духових інструментів (дві сопілки, два кларнети, два баяни);
- група струнних інструментів (дві ліри – сопрано і баритон, скрипка, басоля, дев'ять бандур, двоє цимбалів – прима й альт, домра-контрабас);
- ударні (бубон, трикутник, великий барабан), а також
- співаків-бандуристів із дев'яти виконавців (два перших тенори, тенорів два других, два перших баси, три других баси).

Відповідно до складу, у репертуар оркестру були як інструментальні твори, так і народні пісні в обробці для хору, хорові твори українських і російських композиторів тощо. Цікавим був склад оркестру В. Комаренко, до якого увійшли цимбали, ліра, сопілки, кларнети, баяни, волинка, брьолка, цівниця, а також група духових (сопілки, кларнети) та бандури-прими з хроматичним звукорядом. Такий склад інструментів сприяв розширенню оркестрового діапазону, урівноваженню регістрів і створенню певного динамічного балансу [29, с. 160-162]

Традиційна функція бандури обмежувалася супроводом думового епосу, тобто була складовою синтетичного кобзарсько-виконавського жанру. Одні з перших ансамблів за участю бандури з іншими інструментами з'явились у творчості композиторів другої половини XX ст. О. Незовибатька, Д. Пшеничного, М. Корчинського, В. Польового, Л. Донник, Є. Бобровникова (в дуеті з сопілкою – В. Кабачок і Є Бобровников) та ін. Власне, сопілка і бандура є своєрідною паралеллю тембрового співставлення блокфлейти і клавесина, що відображено в класичній літературі Ж. Люллі, Г. Телемана, Г. Генделя, Й. Баха.

Акустичні особливості бандури відкривають перед композиторами великі можливості для експериментів, зокрема, для мішаних складів інструментів. На відміну від класичних камерно-інструментальних ансамблів, сучасні камерні жанри пов'язані з різноманітними за складом інструментальними ансамблями, які наприкінці XX ст. міцно закріпилися у виконавському репертуарі бандуристів. До

жанру концерту входить вокал, а саме, хор, солісти, а також поєднання з естрадними виконавцями (колективами).

Камерна музика Ок. Герасименко для мелодичних інструментів була створена упродовж 1987-2000 рр. До збірки увійшли «Соло для флейти», «Сонячний промінь», «Портрет Парижа», «Спогади» та інші твори, які стали популярними й увійшли до концертних програм багатьох колективів. Перший твір, який Ок. Герасименко зафіксувала на нотному папері, був твір «Соло для флейти». Наступними стали «Фантазія» та Прелюдія ля мінор, а також камерна музика для мелодичних інструментів. Спільними у цих творах є ліричний, мрійливий настрій, що передає прекрасні, щирі почуття.

Для складу за участю гітари, бандури (у початковому задумі), струнного квартету і труби було написано «Портрет Парижа», прем'єра якої відбулась на Кубі 1990 р. Оксана Герасименко зазначає, що неповторний тембр української флейти спонукав її до написання творів для бандури і ребра – «Сповідь» і «Таїна». Власне, «Сповідь» також видана в аранжуванні для вокального ансамблю у супроводі бандур, а «Таїна» – для флейти Пана, двох бандур та струнного квартету. Засобами тембрового ансамблю композиторка створює звукову палітру. Її камерні твори вирізняються поєднанням фольклору з оригінальною сучасною музичною мовою. Стилю Ок. Герасименко властиві відчуття форми, мелодична й гармонічна винахідливість, володіння засобами поліфонії і оркестрування, водночас присутність нових, сучасних елементів, що проявляється у синкопованому ритмі, поліметрії, квартових ходах, мажоро-мінорних контрастах та ін. Варто зазначити, що музиці Ок. Герасименко приписують психотерапевтичні властивості. Її музика поєднує елементи романтичного напрямку, поп-музики, традиційної класики та національного фольклору. Нагадаємо, що у ХХ ст., коли заспокійливі властивості музики отримали наукове обґрунтування, її стали використовувати в різних галузях медицини як заспокійливий і, навіть, знеболюючий засіб, де головну роль відіграє відповідний тембр.

Для відтворення драматургічної лінії в сюїті М. Денисенко «Серпень-серп» для бандури, струнних та ударних автор використовує персоніфікований підхід до

інструментів: струнні й ударні змальовують пейзаж, бандура, хоч і не має окремої сольної партії, однак включена в процес відтворення переживань героя – коментатора подій. Композиторка включає до партій інструментів різноманітні нетрадиційні прийоми гри (удари по корпусу, флажолети, pizzicato, глісандо, тремоляндо, трелі, sulponticello «на підставці»), ведення древ'яною частиною смичка по струнах та ін.), а також групу дерев'яних інструментів – ксилофон, трикутник, бубонці, флекстон, дерев'яна коробочка та ін. В творі «Зозуля часу» автор В. Мартинюк використовує інтонації п'єси «Зозуля» Л. Данкена, застосовуючи звучання бандури, як імітацію тембру клавесина.

Завдяки поєднанню бандури з віолончеллю, флейтою, ударними (дарбука) в сюїті («Легенда») К. Руснак, їх тембральному забарвленню, створюється картинка східних танців та імітація пересипання піску тощо. Цікавим є поєднання інструментів з голосом. Колорит китайської музики, барви природи і, водночас, відчуття болю й втрати відображено у поєднанні бандури та голосу, флейти, альта, ударних інструментів у вокальному циклі «Озеро білих лотосів» (вірші давньокитайського поета Бо Цзью І, 778–846, переклад Л. Ейдліна). Наразі, бандура імітує старовинний струнно-щипковий китайський арфоподібний інструмент – кунхоу (kunghou), альт — китайський чжен [19, с. 121]. Отже, діяльність сучасного концертного бандуриста, представляючи універсальний інструменталізм, є частиною національної культури. Сучасний репертуар збагачений обробками українських народних пісень українських сучасних композиторів, творами зарубіжних й вітчизняних композиторів-класиків. Збільшення уваги сучасних вітчизняних митців до бандурного виконавства відбивається у створенні оригінальних творів для бандури у найрізноманітніших складах.

ВИСНОВКИ

Розвиток бандурного виконавства у двох вимірах – традиційному та академічному – віддзеркалює глибинні історико-культурні процеси, пов'язані з національною самосвідомістю, з одного боку, та універсалізацією народного інструменту, входженням його в широкий простір інструментальної культури, з іншого. Еволюція бандури проявляється у змінах її конструкції, репертуару та стрижневих засадах виконавства. Діяльність сучасного концертного бандуриста, представляючи універсальний інструменталізм є частиною національної культури. Вона віддзеркалює українську «картину світу» і має глибинні історичні корені. Підтвердженням цього можна вважати зацікавленість бандурою відомих діячів української культури, серед яких П. Куліш, М. Лисенко, О. Кошиць, Г. Хоткевич та ін. Крім того, спостерігається єдність композиторської та етнографічної діяльності, що відбилося у фольклористичному стилі українських композиторів, які відтворювали у своїй творчості «звуковий образ» кобзи-бандури (М. Лисенко, Г. Хоткевич). В еволюції наукових досліджень бандурного мистецтва виділяється чотири періоди, що обумовлено розвитком музикознавчої думки у єдності зі становленням бандурного виконавства, поступовим переходом інструменту із фольклорної форми музикування в концертну. Відзначається поглиблення та розширення знань про бандуру, їх перехід з одної галузі науки в іншу. Так, можна відзначити переосмислення інформації, зібраної першими дослідниками-етнографами, у новій площині досліджень з історії української культури, історії української музики.

На основі комплексного аналізу бандурного виконавства умовно можна виділити основні етапи його розвитку: до XIX століть можна віднести діяльність кобзарів та бандуристів, пов'язану з наслідуванням співочих традицій, які зародилися в козацькому середовищі. Представники зазначених традиційних виконавських форм розглядаються в наукових розвідках переважно як носії давнього епічного жанру думи.

Мистецтво кобзарів-бандуристів розглядалося в науковій літературі у

декількох аспектах: соціальному, виконавському та репертуарному. Перша половина ХХ століття засвідчує нову хвилю зацікавленості бандурною творчістю після виступу кобзарів на XII Археологічному з'їзді в Харкові (1902 р.) та появою в виконавській практиці нового типу кобзаря-бандуриста як концертного виконавця, що відбилося в науковій літературі цього часу.

90-ті роки ХХ – перше десятиліття ХХІ століття в розвитку виконавської бандурної практики засвідчують упорядкування розгалуженої системи бандурної освіти, активізацію усіх бандурних шкіл в Україні (київської, львівської, одеської, харківської), урізноманітнення ансамблевих форм, розширення жанрового діапазону в репертуарі бандуристів (від релігійно-обрядового до естрадного), зростання уваги теоретиків та практиків бандурного мистецтва до широкого спектру функціонування бандурного мистецтва.

Висвітлення шляхів розвитку ансамблевого бандурного виконавства України другої половини ХХ – початку ХХІ століть засвідчило певні позитивні досягнення в розвитку сучасного бандурного мистецтва:

- інтенсивне розповсюдження вокально-інструментального різновиду в Україні (функціонування численних за формою і складом колективів) на професійному та самодіяльному рівнях в різних регіонах України;
- презентація та визнання ансамблевого бандурного виконавства в світовому музичному просторі;
- активна співпраця колективів бандуристів з вітчизняними сучасними композиторами з різних регіонів країни щодо пропагування їх творчості й української музичної спадщини в цілому.

До досягнень, які характеризують бандурне мистецтво на сучасному етапі відносимо:

- формування нового покоління здібних і талановитих виконавців;
- зростання виконавської майстерності не тільки бандуристів-студентів вищих музичних навчальних закладів, які переважно беруть участь у конкурсах, але й підвищення рівня майстерності студентів середніх та початкових музичних навчальних закладів; активна популяризація бандурного мистецтва в різних

регіонах України;

- активізація діяльності фахівців-бандуристів щодо пропагування й популяризації творів для бандури українських сучасних композиторів й ознайомлення бандуристів з творами композиторів різних регіонів України.

Завдяки цьому більш інтенсивною стає співпраця вітчизняних композиторів з виконавцями, розширення репертуару бандуристів творами зарубіжних й вітчизняних композиторів-класиків, обробками українських народних пісень українських сучасних композиторів тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕАРТУРИ

1. Губ’як, Д. (2014). До проблеми інтерпретації творів для бандури В. Зубицького Традиції та новації вищій архітектурно-художній освіті. Вип. 2. Харків. с. 22-27.
2. Ваврик, О. (2006). Кобзарські школи в Україні; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, АМУ. Тернопіль4: Збруч. 221 с.
3. Герасим, Я.І. (2009). Нариси до історії української фольклористики: Навч. посіб. К.: Знання. 301 с.
4. Грица, С. (2000). Фольклор у просторі та часі. Тернопіль: Астон.
5. Грінченко, М. О. (1959). Вибране [Упор. і ред. М. Гордійчука]. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 529 с.
6. Дедюх, Л. (2005). Роман Гриньків Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник М. А. Давидов. Київ. 284 с.
7. Дмитрієв, М. (1907). Кобзарі минулого й будущини Рідний край. Полтава. Число 16.
8. Дума, Л. (1996). Творчий вечір Ю. Олійника Бандура. № 55/56.
9. Іванов, П. Г. (1981). Оркестр українських народних інструментів Київ : Муз. Україна. 111 с.
10. Кияновська, Л. О. (2005). (Василь Герасименко – майстер). Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа) : підручник. Київ. 256 с.
11. Козаренко, О. (2000). Феномен української національної музичної мови. НТШ. Львів. 286 с. (Українознав. б-ка ; чис. 15).
12. Колесса, Ф.М. (1970). Музикознавчі праці [Ред кол. Л.М. Ревуцький, М.М. Гордійчук, О.І. Дей, К.Г. Гуслистий, В.Д. Довженко, М.Ф. Колесса, С.П. Людкевич]. К.: «Наукова думка».
13. Кононенко, Н. (1993). Епос та плач : про витоки української думи. Родовід. № 6. 70 с.
14. Костомаров, М.І. (1994). Слов’янська міфологія [Упоряд., приміт. І.П, Бетко, А.М. Полотай; вступна ст. М.Т. Яценка]. К.: Либідь. 384 с.
15. Костомаров, Н.И. (1990). Истоические произведения. Автобиография / Сост. ист.-биогр. Очерк В. А. Замлинского; Примеч. И.Л. Бутича [2-е издание]. К. : Из-во при Киев. ун-те, 1990. 736 с.
16. Кошиць, О. (1995). Спогади. К.: Рада. 387 с.

17. Кушпет, В. (2007). «Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч.. XX ст.). Наукове видання. К.: Темпора. 592 с.: іл..
18. Луговський, Б. (1993). Матеріяли до ярмаркового репертуару та побуту старцівства в Західній Чернігівщині. Родовід. № 6. 70 с.
19. Морозевич, Н. В. (2003). Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності (автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 «Музичне мистецтво»). Одеса. 177 с.
20. Музично-літературний журнал «Бандура» (2002). (№ 77. січень-червень). 77с.
21. Музично-літературний журнал «Бандура» (2002). (№ 78. – липень-грудень). 76 с.
22. Музично-літературний журнал «Бандура» (2002). (№ 80. – липень-грудень). 82 с.
23. Нирко, О. (1994). Кобзарство Кубані. Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток : Матеріали наук.-практичної конф. Київ. (с. 19-21). 223 с.
24. Панасюк, І. (2005). Професор С. В. Баштан – фундатор кобзарського академізму. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ. 272 с.
25. Пантелеев, Л.Ф. (1958). Воспоминания Пантелеев. вступ. ст. С.А. Рейсера. Государственное издательство художественной литературы. 848 с.
26. Ревуцький, Д. (2002). Українські думи та пісні історичні: [Перевид. 1919 р.] ; вступ. стаття і комент. В. Кузик. Київ: Асоціація етнологів, [2002]. 370 с.
27. Сперанский, М. (1904). Южно-Русская песня и современные ее носители (по поводу бандуриста Т. М. Пархоменка). Сборник Историко-филологического общества при Институте князя Безбородко в Нежине. Киев. Т. 5. с. 125.
28. Степаненко, Н. Духовні настанови Миколи Дмитрієва (виняткова актуальність праці «Кобзарі минулого й будущини»). Рідний край. 2018. (№1 38). с. 204.
29. Супрун, Н. (2000). Бандура в Україні. Спосіб життя – кобзарство. Бандура.
30. Хай, М. (1993). Лірницька традиція як феномен української духовност Родовід. (№ 6). 70 с.

31. Хоткевич, Г. М. (1903). Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках. Этнографическое обозрение. 1903. (№ 2).
32. Чайка, С.В. (2017). Кобзарство – унікальне явище світової та української музичної культури. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність: зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт.ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л.І. Горіна. – Рівне : Волин. обереги. 264 с.
33. Черемський, К. П. (2002). Шлях звичаю. Харків: Глас. 445 с.
34. Яківчук, Г.В.(2013). Організація роботи ансамблю бандуристів у педагогічних закладах. Актуальні питання мистецької педагогіки. 2013. Вип. 2.
35. Бушак, С. (2001). Народні музиканти вшановують пам‘ять Гната Хоткевича / С. Бушак. Народна творчість та етнографія. № 5/6.
36. Ваврик, О. (2006). Кобзарські школи в Україні. Тернопіль: Збруч. 221с.
37. Гаврюшенко, О. А. (2004). Історія культури: навч. посіб. [О. А. Гаврюшенко, В. М. Шейко, Л. Г. Тишевська]. Київ: Кондор. 763 с.
38. Грінченко, М. О. (1922). Історія української музики. Київ: Спілка. 278с.
39. Дивосвіт Гната Хоткевича: аспекти творчої спадщини (1998). Матеріали наук.-практ. конф. «Творча спадщина Г. Хоткевича», присвяч. 120річчю від дня народж. Г. Хоткевича, Харків, грудень 1997 р. / упоряд. і ред. М. Черемський. Харків: Форт. 160 с.
40. Дмитренко, М. (1991). Всеукраїнський фестиваль «Хортиця». Народна творчість та етнографія. № 6.
41. Колесса. Ф. М. (1969). Мелодії українських народних дум 2-е вид. Київ : Наук. думка. 598 с.
42. Колесса, Ф. М. (1907). Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907. 24 с. (Записки наукового товариства ім. Шевченка; т. 76).
43. Колесса, Ф. М. (1920). Українські народні думи. Т-во «Просвіта». – Львів : Друк. Ставропиг. ін.-ту. 368 с.
44. Кононова, О. В. (2004). Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX століття. Харків : Основа. 176 с.
45. Лисенко, М. В. (1955). Народні музичні інструменти на Україні Микола Лисенко. Київ: Мистецтво. 62 с.
46. Лисенко, М.В. (1978). Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ: Муз. Україна, 1978. 95 с.

47. Мандзюк. Л. С. (2010). Внесок харківських митців у розвиток виконавського репертуару бандуристів. Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: Зб. наук. праць. Вип. 14. Харків-Луганськ: СтильІздат. С. 176-186.
48. Мандзюк, Л. С. (2005). Сучасний стан розвитку бандурного мистецтва на Слобожанщині. Кобзарство в контексті становлення української професіональної музичної культури: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (14 жовт. 2005 р.). Київ. С. 222–226.
49. Мішалов, В. Ю. (2008). Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01. держ. акад.. культури). Харків. 20 с.
50. Науменко, В. (1883). Происхождение малороссийской думы о Самуиле Кошке. Киевская старина. 1883. Т. 6. июнь. С. 212-232.
51. Немирович, І. (1986). Взяв би я бандуру. Київ: Т-во «Україна». 94 с.
52. Nevermore (1927). З рук жебрака на послугу радянській культурі: (про кобзу й кобзар. мистецтво). Nevermore Музика. (№ 4).