

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ МИКОЛИ ВІТАЛІЙОВИЧА ЛИСЕНКА**

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

Созанська Оляна-Квітослава Олегівна

УДК: 78.482; 78.27

**ДИСЕРТАЦІЯ
КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ВИКОНАВЦІВ-БАНДУРИСТІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Созанська О.-К. О.

Науковий керівник –
Кияновська Любов Олександрівна
доктор мистецтвознавства, професор

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Созанська Оляна-Квітослава Олегівна. Композиторська творчість виконавців-бандуристів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. Львів, 2023.

Дисертація присвячена дослідженню феномену композиторської спадщини виконавців-бандуристів у період другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Праця ґрунтується на визначенні історичних, суспільно-політичних та особистісних обставинах впливу на виникнення та існування композиторського напрямку діяльності бандуристів-практиків.

Дотепер композиторські надбання виконавців-бандуристів розглядалися лише в контексті опрацювань окремих творчих персоналій, жанрів чи напрямів оригінальної бандурної творчості, однак самостійного дослідження, котре б цілісно охопило означений феномен, не було.

Насамперед охарактеризовано основні засади академічної бандурної традиції, що розпочала своє становлення ще на початку минулого століття з подвижницької діяльності Гната Хоткевича, його однодумців і послідовників. Виведення бандури з побутування лише в межах автентичної традиції кобзарів, відкриття класів бандури в закладах професійної музичної освіти різних рівнів, робота над модернізацією моделі інструмента — усе це рівним чином впливало на видозміну історико-суспільних функцій бандурного мистецтва того часу.

В аналізі історичного підґрунтя бандурної традиції ХХ-ХХІ століть особливу увагу зосереджено на виникненні явища симулякру бандурного мистецтва. У даному контексті філософське поняття симулякр, яке у 1980-х послідовно обґрунтував французький постмодерніст Жан Бодріяр, розуміємо як підміну глибинного змісту бандурної творчості й виконавства на соціалістичні

ідеологічні наративи та активне використання такого перекрученого бандурного мистецтва в пропагандистській діяльності. Описані в дослідженні факти та твердження однозначно стверджують свідоме створення симулякру бандури радянською владною верхівкою, його настійливе використання та, на жаль, безпосередній вплив на бандурне мистецтво сьогодення. Конкретні підтвердження такої політики щодо бандури і бандуристів знаходимо у відкритій українському мистецько-науковому загалу в рамках даного дослідження нецензурованій праці бандуриста, мистецько-громадського діяча та композитора Григорія Китастого «Some Aspects of Ukrainian Music Under the Soviets».

Також проаналізовано шлях становлення професійного репертуару для бандури, встановлено, що воно відбувалося в декілька етапів, які природнім чином виникали на межах зміни генерацій бандуристів та внаслідок потужних історичних й суспільно-політичних процесів, що відбувалися в Україні протягом останнього століття. Перший такий етап, звісно ж, пов'язаний із процесом самого зародження академічного напрямку бандури. Він характеризується створенням найбільш сутнісно зв'язаних із ще живою кобзарською традицією творів для вже модернізованого інструмента. Відбувається видання перших друкованих нотних матеріалів. Спершу — у вигляді розділів до навчально-методичних підручників, або етнографічних збірок фольклористів із записаним репертуаром кобзарів, а далі поява перших друкованих нотних видань. Наступний етап виникає під впливом важких репресій всієї української культури загалом та бандурного мистецтва зокрема, дещо пролонгуючи деякі надбання попереднього етапу, але й творячи в умовах гніту та обмежень тематично й змістовно інший матеріал. Відбувається поява явища перекладу для забезпечення активнішого поповнення бандурної нототеки, панування напрямку фольклоризму в композиторській творчості виконавців-бандуристів, різкий перехід від героїчно-патріотичної, ідейної тематики творчості до використання пісенного фольклору як головного прояву національного спрямування творчості. Умовно третій етап — це період розпаду Союзу та утвердження незалежності України, коли відбувається стрімкий вихід за рамки нав'язаного радянським

симулякром мистецтва та, певною мірою, й академізму старого зразка. Подвижники бандури отримують доступ не лише до нових надбань музичної культури світу, але й до вивезених до діаспори сутнісно змістовних напрацювань українських попередників. Активна комунікація та міжнародні співпраці стимулюють переосмислення усієї бандурної творчості. Як результат композиторська творчість виконавців отримує більш авторсько-ідентичне спрямування, відбувається активний пошук нових композиторських технік та стилів, розширення штрихової палітри через більшу увагу до можливостей своїх інструментів. І крайній етап, до якого входимо з початком нового тисячоліття і все ще триває. Він вирізняється не лише найбільшими нововведеннями в розрізі композиторських технік та виконавських штрихів, експериментами з самим інструментом (матеріали для їх виготовлення, вбудовані звукознімачі, електробандура та ін.), а й новими шляхами пропагування бандурної творчості завдяки інтернет-ресурсам. Що цікаво, паралельно з модернізацією процесів відбувається активне звернення до ідей, переслідуваних ще Хоткевичем, та зроблені вагомі кроки для відновлення традиції бандури харківського типу в Україні (діяльність В. Войта та Д. Губ'яка, відкриття класу харківської бандури в ОНМА імені А.В. Нежданової).

У рамках роботи вивчено різні аспекти й умови визначення рівня професійності діяльності митців загалом та бандуристів зокрема. Як доводять дослідження бандурної традиції провідних науковців, сама термінологія понять аматор та професіонал та, що цікаво, навіть Закон України — професійний рівень митця визначає перш за все висока якість та мистецька цінність його безпосередньої діяльності. Досліджуючи композиторський доробок виконавців-бандуристів розуміємо, що це справді унікальне та винятково-професійне явище, що підкріплене не лише багатовіковою традицією кобзарства, а й уже сучасними способами виховання митців у навчальних закладах професійного музичного спрямування. Тому можна однозначно ствердити, що композиторська творчість виконавців-бандуристів має абсолютно професійні якість та цінність, що

доведено багаторічною успішною її апробацією в концертній та навчальній практиці декількох поколінь бандуристів-практиків.

У дослідженні детально розглянуто та проаналізовано композиторську творчість виконавців-бандуристів. Виявлено, що якщо задати початкові параметри категоризації до розгляду виключно інструментальної оригінальної композиторської творчості виконавців для бандури концертного спрямування другої половини ХХ століття - початку ХХІ, отримуємо поділ на наступні основні категорії: великі циклічні форми (концерти, сонати, сюїті цикли, поеми), середні концертні форми (фантазії, варіації), мініатюри. Він більш узагальнений, але це дозволяє здійснити спробу категоризації творів митців новітнього періоду, котрі в своїх імпровізаційних та новаторських пошуках найчастіше виходять далеко за рамки класичної форми чи жанру.

До огляду першої групи — великі циклічні форми — додано музикознавчо-виконавські аналізи двох творів Анатолія Маціяки Концерту для бандури з оркестром та Сонати для бандури соло. Ці твори представлені вперше в українському музикознавстві, що підтверджує опрацювання для їх аналізу рукописів з архіву бандуриста-композитора та здійснення комп'ютерного набору нотного матеріалу Сонати для кращої якості нотних прикладів.

У ході дослідження другої групи — середні концертні форми — вибрано для аналізу твори трьох різнопланових за стилями композиторів-бандуристів: Галини Менкуш, Оксани Герасименко та Тараса Лазуркевича. Композиторська творчість мисткинь уже була раніше фундаментально опрацьована іншими дослідниками, однак не в рамках аспекту окремого дослідження творчості виконавців-бандуристів та характеристикації її унікального професійного підґрунтя завдяки створенню власне бандуристами-практиками, котрі якнайкраще розуміють усю тембрально-штрихову та виразову здатність інструмента. Окрім цього, для прикладу музичної творчості Оксани Герасименко обрано Концертну фантазію для бандури соло «Соняхи», котра написана у 2015 році, що фактично робить її найпізніше написаним твором в рамках даного дослідження, який, до того ж, ще не був виданим та раніше проаналізованим. Композиторську

творчість Тараса Лазуркевича досліджено вперше, а його фантазія на теми української народної пісні «Жалі мої, жалі», що навіть виконувалася досі лише автором та бандуристом-віртуозом Дмитром Губ'яком, була проаналізована з друкованого неопублікованого нотного матеріалу, люб'язно наданого для дослідження самим автором.

Здійснюючи огляд наймасштабнішої третьої групи — мініатюри — було обрано для детальнішого розгляду твори найбільш радикальних новаторів сучасного бандурного мистецтва: Романа Гриньківа, Володимира Войта та Георгія Матвіїва. Їх творчість вражає й захоплює кількістю нововведень, зверненням до різновекторних стилів, що далеко виходять за рамки традиційної академічної традиції компонування творів для бандури. «Веснянку» Р. Гриньківа та Імпровізацію на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» Г. Матвіїва вже опрацьовували в розрізі різних аспектів інші дослідники, однак врешті здійснено їх ретельний музикознавчо-виконавський аналіз, а «Сон Роксолани» Володимира Войта вперше розглядається в рамках наукового дослідження.

Підсумовуючи оглянуту композиторську творчість написану для бандури виконавцями-бандуристами, бачимо, що стимулом для розширення своєї діяльності у бік саме композиторських пошуків була переважно власна яскрава концертна виконавська діяльність. Більшість з них робили акцент саме на створення яскравого концертного репертуару, якого й досі бракує в бандурній нототечі. Хоча подекуди зустрічаємо і звернення до композиторського вектору діяльності, що виникає внаслідок природного кордоцентричного бажання виливу емоцій та переживань, що супроводжувалося бажанням створити для улюбленого інструмента твір у жанрах, котрих або узагалі ще не було, або котрих бракує. Також можна відзначити те, що у композиторській творчості бандуристів-практиків бандура виходить на зовсім інший рівень сприйняття, а музична мова творів вимагає від виконавців посиленних пошуків нових звучань та покращення розуміння власного інструмента. Усе це задає професійну планку для наступної генерації, що виховується вже зараз на творчості вищезгаданих

бандуристів, та певним чином не лише виводить бандуру зі спотвореного симулякром сприйняття, а й утверджує її новітній шлях розвитку.

Важливо також зрозуміти, що виконавці-бандуристи у своїх композиторських пошуках виходили далеко за рамки лише бандурної творчості. Цю тенденцію вміло задав ще Гнат Хоткевич, створивши численні зразки камерної, хорової та симфонічної музики. А його послідовники якісно й професійно продовжують цей шлях. Так ми знаходимо жанри різного масштабу для широкого різноманіття виконавських складів зокрема у творчостях Григорія Китастого, Віктора Мішалова, Оксани Герасименко та Анатолія Маціяки. Особливо вартісним є той факт, що зараз – посмертно – відкрито світу хорово-симфонічні сторінки творчості Анатолія Маціяки, та сподіваємося, що в найближчому майбутньому ці твори займуть гідне місце серед виконуваних шедеврів української музичної класики.

Найвагомішим для цього дослідження було довести не лише високу професійність композиторської творчості виконавців-бандуристів, котрі здебільшого не мають за плечима фахової композиторської освіти, а й продемонструвати як всупереч десятиліттям гніту й цензури бандуристи творили й творять глибоко змістовне, сповнене правдивої української традиції мистецтво.

Подальша праця в векторах, розкритих у цьому дослідженні, може провадитися в бік ґрунтового висвітлення не бандурної творчості композиторів-бандуристів, а також доповнення вже проаналізованого переліку новими чи нововідкритими іменами бандуристів, що провадять композиторську діяльність.

Ключові слова: бандура, бандурне мистецтво України та діаспори, кобзарство, симулякр, професійна спрямованість, виконавська діяльність, музична культура, соціокультурний простір, творчий універсалізм, вектори творчої діяльності, композиторська творчість, академізація, народно-пісенний тематизм, традиції і новаторство, соціокультурні запити, українська народна пісня, музичні жанри, драматургічна роль, індивідуально-авторська ідентичність.

ANNOTATION

Sozanska Olyana-Kvitoslava. Bandura players' composer creativity of the second half of the 20th – beginning of the 21st century. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The thesis for a scientific degree of the Doctor of Philosophy on a specialty 025 – musical art. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Lviv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the phenomenon of the composer's heritage of bandura players in the period of the second half of the 20th - beginning of the 21st century. The work is based on the determination of historical, socio-political and personal circumstances influencing the emergence and existence of the compositional direction of bandurists-practitioners.

Until now, the composer assets of bandura players were considered only in the context of studies of individual creative personalities, genres or directions of original bandura creativity, but there was no independent study that would comprehensively cover the specified phenomenon.

First of all, the main principles of the academic bandura tradition, which began its formation at the beginning of the last century with the ascetic activity of Hnat Hotkevych, his associates and followers, are characterized. Bringing the bandura out of existence only within the authentic tradition of kobzars, opening bandura classes in professional musical education institutions of various levels, working on the modernization of the instrument's— all this equally affected the change in the historical and social functions of the bandura art of that time.

In the analysis of the historical basis of the bandura tradition of the 20th-21st centuries, special attention is focused on the emergence of the simulacrum of bandura art. In this context, the philosophical concept of simulacrum, which was consistently substantiated by the French postmodernist Jean Baudrillard in the 1980s, is understood as the replacement of the deep content of bandura creativity and performance with socialist ideological narratives and the active use of such twisted bandura art in

propaganda activities. The facts and statements described in the study unequivocally confirm the deliberate creation of the bandura simulacrum by the Soviet ruling elite, its persistent use and, unfortunately, a direct impact on today's bandura art. Concrete confirmation of such a policy regarding bandura and bandura players can be found in the uncensored work of a bandura player, artistic and public figure and composer Hryhory Kytasty "Some Aspects of Ukrainian Music Under the Soviets", which is presented for Ukrainian artistic and scientific community within the framework of this thesis.

The path of formation of the professional repertoire for bandura was also analyzed, it was established that it took place in several stages, which naturally arose at the boundaries of the change of bandura players' generations and as a result of powerful historical and socio-political processes that took place in Ukraine during the last century. The first such stage is, of course, connected with the process of the emergence of the academic direction of bandura itself. It is characterized by the creation of works, essentially connected with the still living Kobzar tradition, for an already modernized instrument. The first printed musical materials are being published. First, in the form of sections for educational and methodical textbooks, or ethnographic collections of folklorists with a recorded repertoire of kobzars, and then the appearance of the first printed sheet music editions. The next stage arises under the influence of severe repression of the entire Ukrainian culture in general and bandura art in particular, somewhat prolonging some of the assets of the previous stage, but also creating a thematically and meaningfully different material in the conditions of oppression and restrictions. The emergence of the phenomenon of translation to ensure a more active replenishment of the bandura music library, the dominance of folklorism in the compositional work of bandura performers, a sharp transition from the heroic-patriotic, ideological theme of creativity to the use of song folklore as the main manifestation of the national direction of creativity is taking place. Conventionally, the third stage is the period of the collapse of the Union and the establishment of Ukraine's independence, when there is a rapid departure from the framework of art imposed by the Soviet simulacrum and, to some extent, old-style academicism. Bandura ascetics

gain access not only to new treasures of the world's musical culture, but also to the essentially meaningful works of Ukrainian predecessors exported to the diaspora. Active communication and international cooperation stimulate the rethinking of all bandura creativity. As a result, the compositional creativity of the performers receives a more author-identical direction, there is an active search for new compositional techniques and styles, expansion of the stroke palette due to greater attention to the capabilities of their instruments. And the last stage, which we enter with the beginning of the new millennium and is still ongoing. It is distinguished not only by the greatest innovations in terms of compositional techniques and performance touches, experiments with the instrument itself (materials for their manufacture, built-in pickups, electric bandura, etc.), but also by new ways of promoting bandura creativity thanks to Internet resources. Interestingly, in parallel with the modernization of processes, there is an active appeal to the ideas still pursued by Khotkevich, and significant steps have been taken to restore the tradition of Kharkiv-style bandura in Ukraine (the activities of V. Voyt and D. Gubyak, the opening of a class of Kharkiv-style bandura at the Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova).

As part of the work, various aspects and conditions for determining the level of professionalism of artists in general and bandurists in particular were studied. As the research of the bandura tradition by leading scientists, the very terminology of the concepts of amateur and professional and, interestingly, even the Law of Ukraine prove — the professional level of an artist determines first of all by the high quality and artistic value of his direct activity. Studying the compositional work of bandurists, we understand that this is a truly unique and exceptionally professional phenomenon, which is supported not only by the centuries-old tradition of kobzar music, but also by modern ways of educating artists in professional musical educational institutions. Therefore, it can be unequivocally stated that the composer's creativity of bandurists has absolutely professional quality and value, which is proven by the many years of its successful approbation in the concert and educational practice of several generations of bandurists-practitioners.

The research examines and analyzes the composer's work of bandurists in detail. It was found that if we set the initial categorization parameters for consideration of exclusively instrumental original compositional work by bandura players of the concert direction of the second half of the 20th century - the beginning of the 21st century, we get a division into the following main categories: large cyclical forms (concerts, sonatas, suite cycles, poems), medium concert forms (fantasies, variations), miniatures. It is more generalized, but it allows us to make an attempt to categorize the works of artists of the latest period, who in their improvisational and innovative searches often go far beyond the classical form or genre.

To the review of the first group — large cyclical forms — musicological and performance analyzes of two works by Anatolii Matsiyaka, Concert for bandura with orchestra and Sonata for bandura solo, were added. These works are presented for the first time in Ukrainian musicology, which confirms the processing for their analysis of manuscripts from the bandurist-composer's archive and the implementation of a computer set of the sheet music of the Sonata for the best quality of sheet music examples.

In the course of the second group's research — medium concert forms — the works of three bandurist-composers with diverse styles were selected for analysis: Halyna Menkush, Oksana Herasymenko, and Taras Lazurkevych. The compositional creativity of women-artists has already been fundamentally studied by other researchers, but not within the framework of a separate study of the creativity of bandurist-performers and the characterization of its unique professional background due to the creation by actual bandurists-practitioners who best understand the full timbre, stroke and expressive ability of the instrument. In addition, as an example of Oksana Herasymenko's musical work, the Concert Fantasia for solo bandura "Soniakhy" ("Sunflowers") was chosen, which was written in 2015, which actually makes it the latest piece written within the framework of this study, which, moreover, was not previously analyzed or published. The compositional work of Taras Lazurkevich was investigated for the first time, and his fantasy on the themes of the Ukrainian folk song "Zhali moï, zhali" ("My regrets"), which was even performed until

now only by the author and virtuoso bandurist Dmytro Gubyak, was analyzed from printed, unpublished sheet music, kindly provided for research by the author himself.

Carrying out an overview of the largest third group - miniatures - the works of the most radical innovators of modern bandura art: Roman Hrynkiv, Volodymyr Voyt and Georgiy Matviyiv were chosen for a more detailed examination. Their work amazes and fascinates with the number of innovations, the appeal to different vector styles, which go far beyond the traditional academic tradition of composing works for bandura. "Vesnianka" ("Spring song") by R. Hrynkiv and Improvisation on the theme of the Ukrainian folk song "Vziav by ya banduru" ("I'd take a bandura") by G. Matviyiv were already studied in terms of various aspects by other researchers, but finally a thorough musicological and performance analysis was carried out, and "Son Roksoliany" ("Roksolana's Dream") by Volodymyr Voyt is considered for the first time in the framework of a scientific research.

Summarizing the reviewed compositional works written for bandura by bandura players, we can see that the stimulus for expanding their creativities in the direction of compositional pursuits was mainly their own vivid concert performing activity. Most of them focused on the creation of a bright concert repertoire, which is still lacking in the bandura music library. Although sometimes we also find an appeal to the composer's vector of activity, which arises as a result of a natural cordocentric desire to pour out emotions and experiences, which was accompanied by a desire to create a work for a favorite instrument in genres that either did not exist yet, or that are lacking. It can also be noted that in the composer's work of practicing bandura players, the bandura reaches a completely different level of perception, and the musical language of the works requires the performers to search for new sounds and improve their understanding of their own instrument. All this sets the professional bar for the next generation, which is already being educated on the work of the above-mentioned bandura players, and in a certain way not only brings bandura out of the perception distorted by the simulacrum, but also confirms its newest path of development.

It is also important to understand that bandura players in their compositional pursuits went far beyond the scope of only bandura work. Hnat Hotkevych skillfully

set this trend, creating numerous samples of chamber, choral and symphonic music. And his followers qualitatively and professionally continue this path. This is how we find genres of different scales for a wide variety of performers, particularly in the works of Hryhory Kytasty, Viktor Mishalow, Oksana Herasymenko, and Anatolii Matsiyaka. The fact that the choral-symphonic pages of Anatolii Matsiyaka's work have been opened to the world now - posthumously - is especially valuable, and we hope that in the near future these works will take a worthy place among the performed masterpieces of Ukrainian musical classics.

The most important goal for this research was to prove not only the high professionalism of the compositional work of the bandurists, who mostly do not have a professional compositional education, but also to demonstrate how, despite decades of oppression and censorship, bandurists created and continue to create deeply meaningful art, full of true Ukrainian tradition.

Further work in the vectors revealed in this study can be carried out in the direction of thorough coverage of the non-bandura creativity of bandurists- composers, as well as supplementing the already analyzed list with new or newly discovered names of bandurists-composers.

Key words: *bandura, bandura art of Ukraine and the diaspora, kobzarstvo, simulacrum, professional orientation, performing activity, musical culture, socio-cultural space, creative universalism, vectors of creative activity, composer's creativity, academization, folk song thematics, traditions and innovation, socio-cultural inquiries, Ukrainian folk song, musical genres, dramatic role, individual-author identity.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ З ТЕМИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Созанська О.-К. Життєтворчість Анатолія Маціяки як феномен української бандурної традиції. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, Київ, 2022. № 47. С. 94-101.
<https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269593>
2. Созанська О.-К. Симулякр бандури в історичних реаліях становлення української незалежності. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, Видавничий дім «Гельветика», 2023. №1 (44). С. 65-72
<https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-1-44-7>
3. Созанська О.-К. Становлення професійного репертуару в контексті історико-суспільних функцій бандурної творчості. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 49. С. 52-59 <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-08>

ЗМІСТ

Вступ.....	15
Розділ 1 Бандурна традиція другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	
1.1. Історико-суспільні функції бандурної творчості і виконавства.....	23
1.2. Поняття симулякру в бандурному мистецтві.....	31
1.3. Становлення професійного репертуару для бандури.....	40
Розділ 2 Основні віхи розвитку композиторської творчості бандуристів-практиків	
2.1. Явище композиторського професіоналізму в контексті бандурної традиції.....	50
2.2. Вплив явищ академізації та симулякру на створення музики для бандури виконавцями-практиками.....	57
Розділ 3 Бандуристи-виконавці та різноманіття їх композиторської творчості	
3.1. Жанрові різновиди оригінальної творчості для бандури.....	74
3.1.1. Великі циклічні форми (А. Маціяка Концерт для бандури з оркестром та Соната для бандури соло).....	75
3.1.2. Середні концертні форми (Г. Менкуш «Весняна фантазія», О. Герасименко Концертна фантазія «Соняхи», Т. Лазуркевич Фантазія на тему укр. нар. пісні «Жалі мої, жалі»).....	112
3.1.3. Мініатюри (Р. Гриньків «Веснянка», В. Войт «Сон Роксолани», Г. Матвіїв Імпровізація на тему укр. нар. пісні «Взяв би я бандуру»).....	135
3.2. Камерна, хорова та симфонічна композиторська творчість бандуристів.....	160
Висновки.....	169
Список використаних джерел.....	178
Нотні видання.....	194
Додатки.....	197

ВСТУП

Актуальність теми. Становлення бандури як повноцінного академічного інструмента та утвердження її позицій у навчальних програмах професійних музичних закладів усіх рівнів інспірує діяльність виконавців, композиторів, педагогів та дослідників до створення науково-теоретичного й репертуарного підґрунтя для всеохопного вивчення академічної модерної бандури. Саме ХХ століття ознаменоване новим етапом розвитку бандурного мистецтва та появою ряду визначних постатей у фольклорно-академічному виконавстві і творчості. Парадоксальним чином, століття, в якому були фізично знищені численні носії автентичної кобзарської традиції та видатні особистості, пов'язані з давнім українським інструментом (йдеться про тотальні репресії кобзарів-бандуристів, «розстріляний з'їзд» і Гната Хоткевича), виникли перекручені форми сутнісного змісту творчості бандуристів (симулякр бандурного мистецтва), позначене появою перших дослідницьких наукових праць з історії бандури, підручників гри, навчальних посібників, репертуарних збірників тощо.

Серед найважливіших питань, що торкаються бандуриста-виконавця, так само, як і викладача, є питання репертуару. З набуттям професійної бази для виховання бандуристів проблема репертуару значно загострилась. Саме у другій половині ХХ ст. організовується система чіткої взаємодії між виконавцями й композиторами, які виступили авангардом у розвитку бандурного мистецтва, маючи на меті створення для вдосконаленого інструмента відповідного репертуару. Однак, у зв'язку з певними труднощами, зокрема – володіння інструментом та розуміння всіх його специфічних виразових та технічно-віртуозних можливостей, закріпилася традиція komponування творів для інструмента самими виконавцями, які добре володіють прийомами гри, органічно поєднують у своїй творчості як засади кобзарства, так і новітні прийоми й техніки. Зважаючи на цілковиту мовленнєву бандурність композиторської творчості виконавців, вона міцно утвердилася в оригінальній

нототечі бандуриста і за своїм професійним рівнем може впевнено конкурувати з доробком професійних композиторів.

За лише століття існування академічного напрямку бандурного мистецтва декілька разів відбулися разючі зміни в його презентації суспільному загалу. Бандура та її подвижники проходять довгий шлях від ідеї, що виникла на межі ХІХ та ХХ століть, через десятиліття гніту та загрози зникнення до нового світанку, що мимоволі збігається з утвердженням незалежності Батьківщини інструмента — України. Усі ці історико-політичні виклики кожен своїм чином впливали на підхід та сприйняття бандури, як давнього музичного українського артефакту, але бандура традиція не лише вистояла, а й впевнено розвивається далі, ввійшовши разом з новим тисячоліттям у новий виток свого становлення.

Безпосередня актуальність даної роботи зумовлена відсутністю окремих спеціальних досліджень оригінальної композиторської творчості виконавців-бандуристів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі історії музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Українська сучасна музика: явища, проблеми, перспективи, аспекти дослідження.» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи ЛНМА ім. М. В. Лисенка на 2020-2025 роки.

Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради роботи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 08 від 13.11.2020 р.)

Метою даного дослідження є комплексний аналіз композиторської творчості виконавців у контексті бандурної традиції другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Поставлена мета передбачає виконання таких **завдань**:

- висвітлити основні історико-суспільні функції бандурної творчості й виконавства;

- показати шляхи становлення професійного бандурного репертуару;
- довести рівень професійності композиторської творчості бандуристів-виконавців;
- дослідити вплив історичних та соціальних аспектів на життєтворчість виконавців-бандуристів у другій половині ХХ та початку ХХІ ст.;
- виявити тематичний, образні, стильові пріоритети, особливості виразових засобів та композиторських технік творчості виконавців-композиторів;
- здійснити музикознавчо-виконавський аналіз зразків провідних жанрів оригінальної композиторської творчості виконавців-бандуристів.

Об'єктом дослідження виступає бандурна традиція другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження: оригінальна композиторська творчість виконавців-бандуристів.

Джерельною базою дослідження послужили життєтворчості виконавців-бандуристів та їх інструментальні твори для бандури соло та бандури з оркестром (Г. Хоткевича, Г. Китастого, А. Маціяки, Г. Менкуш, В. Мішалова, О. Герасименко, Р. Гриньківа, В. Войта, Г. Матвіїва) праці з історії бандурного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст., а також публікації у мистецькій та масовій періодиці, особисті інтерв'ю.

Методологія дослідження полягає в комплексному застосуванні методів:

- історичного – при розкритті етапів процесу формування академічного бандурного мистецтва;
- джерелознавчого та ретроспективного – при аналізі джерел і документів для отримання обґрунтованої інформації;
- компаративістського – у вивченні концептуальних засад творчої діяльності представників декількох генерацій бандурного мистецтва у контексті їх практично-виконавської та композиторської діяльності;
- аналітичного – при вивченні наукової літератури та аналізі творів з композиторської спадщини виконавців-бандуристів;

- жанрово-стилістичного – спрямований на виявлення та розкриття характерних особливостей стилю композиторів та жанрових пріоритетів їх творчості;
- цілісного аналізу – для формування уяви про будову творів, структуру та засоби музичної виразності в системі художнього цілого;
- спеціальних методів, розроблених в культурології: інтертекстуального, феноменологічного та герменевтичного аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в роботі на сьогодні вперше:

- ґрунтовно розглянуто композиторський доробок виконавців-бандуристів, який складає вагомую частку оригінальної бандурної нототеки;
- проаналізовано життєтворчість та основні напрями композиторської творчості Анатолія Маціяки та Тараса Лазуркевича;
- встановлено нову дату написання першого концерту для бандури з оркестром;
- здійснено музикознавчо-виконавський аналіз ряду творів: Концерту для бандури з оркестром та Сонати для бандури соло Анатолія Маціяки, Концертної фантазії для бандури соло Оксани Герасименко, Фантазії на тему української народної пісні «Жалі мої, жалі» Тараса Лазуркевича та «Сну Роксолани» Володимира Войта;
- пов'язано філософське поняття симулякру з історико-політичними подіями ХХ століття та висвітлено їх вплив на становлення бандурного мистецтва протягом століття;
- охарактеризовано композиторську творчість бандуристів у камерних, хорових та симфонічних жанрах.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання його матеріалів у лекціях із фаху, українознавства, історії української музики, української народної музичної творчості, бандурного педагогічного репертуару, історії виконавства на народних інструментах, історії

народно-інструментального мистецтва, тематичних лекційних циклів, спецкурсів на музичних факультетах вищих навчальних закладів культури й мистецтва, курсах підвищення кваліфікації, а також при підготовці підручників, методичних рекомендацій до репертуарних збірників та іншої навчально-методичної літератури з музичного навчання та виховання, анотацій до аудіозаписів та при веденні концертних програм. Аналітичні розділи можуть послужити базою в роботі виконавців над інструментальними композиціями в підготовчий передконцертний період.

Особистий внесок здобувача:

- здійснено дослідження життєтворчості Анатолія Маціяки;
- введено до наукового обігу поняття симулякр бандурного мистецтва;
- відкрито українському мистецько-науковому загалу працю Григорія Китастого «Some Aspects of Ukrainian Music Under the Soviets» та деякі архівні документи Української капелі бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка;
- введено в науковий обіг аналіз низки новітніх бандурних композицій, що належать до досліджуваної жанрової групи, серед них – неопубліковані композиції, що пройшли успішну апробацію в концертній практиці.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданні кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка і на таких наукових конференціях:

1. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». (Львів, ЛНМА ім. М.В. Лисенка. 22.01.21–23.01.21). Тема доповіді: «Феномен композиторської творчості бандуриста Анатолія Маціяки».
2. Всеукраїнська наукова освітньо-практична конференція «Бандурне мистецтво у вітчизняному культурно-музичному та освітньому просторі» (Чернігів, 26.08.21). Тема доповіді: «Про роль бандуриництва

в Україні та за її межами, як мистецького чинника в минулому та теперішньому».

3. Наукова конференція «Динаміка розвитку музичного мистецтва в сучасних соціокультурних умовах» в рамках науково-творчої акції «Мистецтво молодих – 2021» (Київ-Львів, Національна академія мистецтв України, ЛНМА ім. М.В. Лисенка. 2.12.22). Тема доповіді: «Викорінення симулякру з реалій новочасного бандурного мистецтва».
4. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». (Львів, ЛНМА ім. М.В. Лисенка. 01.03.23). Тема доповіді: «Викорінення симулякру з реалій новочасного бандурного мистецтва».

Публікації. Результати дисертації опубліковано в 3 одноосібних публікаціях у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові:

1. Созанська О.-К. Життєтворчість Анатолія Маціяки як феномен української бандурної традиції. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, Київ, 2022. № 47. С. 94-101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269593>
2. Созанська О.-К. Симулякр бандури в історичних реаліях становлення української незалежності. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, Видавничий дім «Гельветика», 2023. №1 (44). С. 65-72 <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-1-44-7>
3. Созанська О.-К. Становлення професійного репертуару в контексті історико-суспільних функцій бандурної творчості. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 49. С. 52-59 <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-08>

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, переліку використаних

джерел, що містить 198 позицій (з них 4 – іноземними мовами), з яких 42 нотографії та додатків. Загальний обсяг дисертації – 217 с., з яких 177 с. основного тексту.

РОЗДІЛ 1

БАНДУРНА ТРАДИЦІЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ

1.1. Історико-суспільні функції бандурної творчості і виконавства

Традиція кобзарства, що сягає своїм корінням до періоду Київської Русі, була і залишається тією лінією національної ідентичності, яка зберігалася та розвивалася разом, а, як показує історія, часто і всупереч загальнонаціональній соціокультурній еволюції. Саме через переважне застосування кобзи-бандури у XV-XIX ст. у середовищі сліпців-кобзарів, сам інструмент не зазнав суттєвих змін у своїй конструкції й темброво-виразовій палітрі, а залишався незмінним протягом кількох століть. Ще на початку ХХ ст. величезна фольклорна традиція бандуристів, кобзарів, незрячих співців, абсолютно вільних від будь-яких суспільних умовностей, які зберігали колективну духовно-історичну пам'ять народу, залишалася вірною своїй унікальності та віками сформованим умовам поширення кобзарсько-бандурного мистецтва. На відміну від давно сформованих «класичних» інструментів бандура на той час лише починала історію свого становлення.

Розвиток бандурного мистецтва в Україні у ХХ ст. пов'язаний з рядом соціоісторичних складнощів, які значною мірою обумовили дещо несподіваний поворот трактування цього давнього українського інструмента в соціумі, і також появу деяких неочікуваних наслідків тих великих репресій, які зазнала бандура в 30-х рр. ХХ ст. від сталінського режиму. Уже на початку ХХ ст. відбулися певні інноваційні кроки у зміні статусу бандури з суто старосвітського інструмента на сучасний академічний, який розширив репертуар і сферу виразових засобів. Зокрема вдосконалення бандури як інструмента відбувалося у площині його уніфікації (виборі єдиної форми та строю), хроматизації, збагаченні тембрової палітри та технічних можливостей [45, с. 33].

Саме у цей час у бандурному мистецтві з'явилась епохальна постать, від якої й починає своє літочислення бандура як академічний український народний інструмент. Гнат Мартинович Хоткевич (1877-1938) – ренесансна особистість, надзвичайно багатогранний і талановитий літератор, театральний діяч, інженер, педагог, виконавець, композитор і конструктор бандури, організатор першого відомого ансамблевого виступу кобзарів. Власне його модерне та професійне трактування бандури одразу дало поштовх до включення цього унікального струнно-щипкового інструмента до сучасної палітри тембрально-виразових засобів. Гнат Мартинович не відкидав, а навпаки опирався на багатовікову традицію інструмента й бачив шлях його академізації лише через професіоналізацію того, що вже було, шляхом мінімальних модернізацій. Своїми багаторічними пошуками та невтомною працею Гнат Хоткевич довів, що бандура «...заслуговує на увагу серйозного музиканта» [139, с. 22], одночасно з тим визнаючи, що у тогочасному, та, подекуди, й у теперішньому, суспільстві ще немає погляду на бандуру, як на інструмент рівноцінний будь-якому іншому. За своє життя Гнат Мартинович доклав чимало зусиль для реконструкції бандури й написав значну кількість праць, у яких висловив свої думки щодо розвитку тогочасного кобзарського мистецтва. Першочерговим питанням становлення бандури як академічного інструмента було створення універсальної моделі інструмента, який дозволяв би бандуристові застосовувати всю повноту можливостей гри різними прийомами. Основою для такого інструмента, на думку Гната Мартиновича, мав стати харківський тип, при якому для обох рук відкривалися однакові умови. Саме харківський спосіб гри Хоткевич вважав всеохопним, оскільки він передбачав можливості для гри також й іншими способами: полтавським і києво-чернігівським [53, с.10].

Результати праці, розпочатої Хоткевичем, дали можливість переоцінити культурне явище бандурництва та окреслити нові напрямки його розвитку, навіть попри часто упереджене ставлення до цього інструмента як до суто фольклорного, позбавленого академічних можливостей. Саме його творчий доробок для багатьох бандуристів став поштовхом для подальшого професійного

росту й популяризації музичного інструмента бандури. «Ані брак уніфікованих інструментів, ані відсутність необхідної літератури для бандури та відсутність відповідної фінансової підтримки від уряду не змогли загальмувати прагнення бандуристів до вдосконалення» [140, с. 22].

Історичні умови початку ХХ ст., зокрема проголошення незалежності України у 1918 р., сприяли бурхливому розвитку народного музичного мистецтва: виникали самодіяльні капели, ансамблі бандуристів, оркестри народних інструментів, до складу яких входили й бандури. За сприяння гетьмана П. Скоропадського відомий бандурист-віртуоз Василь Ємець організував у Києві в 1918 р. «Першу Капелю Кобзарів», у 1925 з'явилась ще одна – в Полтаві, керівником якої став Володимир Кабачок, якого консультував вже вище згаданий Гнат Хоткевич. У 1935 р. ці дві капели об'єднались у єдину зразкову капелю бандуристів України, якою в різні часи керували М. Полотай, С. Опришко, Б. Данилевський, М. Михайлов, Д. Балацький, Д. Піка¹. Паралельно зі створенням таких колективів особливо гостро постало питання професійного навчання на бандурі та введення цього інструмента до системи професійної музичної освіти.

Потрібно зазначити, що перша спроба відбулася ще у 1908 році, коли Микола Лисенко запросив Г. Хоткевича викладати до Київської музично-драматичної школи в бандурницькій студії. Через певні труднощі сам Г. Хоткевич відмовився від цієї посади та запропонував кандидатуру незрячого кобзаря Івана Кучугури-Кучеренка. Однак, це тривало лише два роки. Далі, за сприяння ректора С.П. Дрімцова (Дрімченка), який в 1913-14 рр. вивчав гру на бандурі у В. Ємця, було введення курсу бандури у Робітничій консерваторії (пізніше – Харківському музично-драматичному інституті)², де його викладав у 1926-32 рр. Г. Хоткевич, однак повністю завершили курс навчання лише четверо учнів. Гнат Мартинович вважав відкриття професійних курсів гри на бандурі «другим поворотним пунктом» в історії бандурного мистецтва: «...Це факт

¹ З 1997 р. — Національна заслужена капела бандуристів України імені Георгія Майбороди.

² З 2004 р. — Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.

великої ваги. Можна сказати, що відтепер бандура взяла інший курс — на інструмент, як такий, а не тільки, як на придатак до співу. Досі ні вчитися не було в кого, ні вчитися не було чого. Відкриття курсів усьому тому поклато край...» [141, с. 29].

З початком сталінських репресій бандура й бандуристи опинилися поміж перших у списках на знищення. Радянська верхівка однозначно усвідомлювала їх важливість у формуванні національного духу та ідентичності українців. Бандура, як національний символ була занадто унікальною та самобутньою, та й уся діяльність кобзарів-бандуристів пропагувала геть протилежні до політики партії цінності. З таких передумов було створену цілу програму спершу зі знищення, а згодом — «перепрошивання» суті бандури, як і всього правдиво національного українського. Гоніння та фізична розправа над кобзарями-бандуристами, знищення інструментів, винятково бандури харківського типу, яка була гарантом найбільш прогресивного шляху розвитку інструмента, у 1938 р. – розстріляно Г. Хоткевича, а вся його творчість та наукові праці були заборонені комуністичною ідеологією. Інші кобзарі-бандуристи, яким вдалося уникнути насильницької смерті та які й надалі залишалися вірними своїй справі, були змушені або співпрацювати з радянською владою, або ж емігрувати за межі України.

Отже, на перший погляд, здавалося, що цей інструмент закінчив своє існування в музичному просторі нації. Якщо ще додати до того страшне ідеологічне шельмування, якого зазнавала бандура навіть від представників української літератури й поезії, то може видатись, що бандура не мала жодних шансів для поширення в жорстко ідеологізованому суспільстві. Варто тут лише згадати жахливу поему Миколи Бажана «Сліпці», в якій він цілковито плюндрує традицію кобзарства, відмовляючи їй у праві існувати в новому соціалістичному суспільстві. Могло видаватися, що все це цілковито б мало перервати саме існування цього інструмента. Натомість так не сталося. І можемо говорити про кілька причин, з яких бандура залишилася актуальним інструментом, а, навіть, її поступово починають вводити в іншому форматі, аніж вона існувала до того

природнім історичним чином. Перш за все, бандура надто глибоко вкорінилася не тільки у свідомості, а й в ментальному кодї українства. Без неї було б важко уявити собі повноцінне мистецьке життя українців. Без цього інструмента ми себе просто не мислили. Ніякі репресії не могли зовсім забрати його з культурного обігу. «Будучи атрибутом як матеріальної, так і духовної культури, музичний інструмент водночас є своєрідним кодом, що несе інформацію про складні космогонічні, релігійні уявлення, багату міфологію, фольклор, рівень розвитку науково-технічного прогресу суспільности» [61, с. 292]. У зв'язку з цим був запропонований так званий симулякр бандурного мистецтва.³ Шляхом підміни правдивої суті бандури на транслювання за допомогою бандури ідеологічних гасел соціалістичної тематики, більшою мірою, тодішній владі вдалося знецінити роль бандури в українському суспільстві.

На щастя, справжній первинний сенс бандури, нехай і не повною мірою, був збережений окремими постатями й подвижниками за межами України у діаспорному середовищі. Бандуристи, які в силу своїх проукраїнських ідеалів та вірності справжній кобзарській традиції, змушені були втекти з Батьківщини, не лише зберігають засади бандурного мистецтва, запроваджені Хоткевичем, а й створюють усі умови для їх передачі наступним поколінням. Одними з найвидатніших подвижників бандурного мистецтва діаспори були Василь Ємець, Григорій Китасти́й та Зеновій Штокалко. Із середини минулого століття засновувалися бандурні студії, виготовлялися інструменти, зокрема заборонена й практично винищена в Україні бандура харківського типу, створювалися нові колективи та реорганізовувалися ті, які виїхали з Батьківщини у час війни (Українська капеля бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка⁴). На противагу бандурництву в Україні, яке, забороняючи увесь спадок Хоткевича, пропагує технічно обмежений києво-чернігівський тип гри, саме в діаспорних

³ Детальніше це поняття буде розглянуто в наступному підрозділі.

⁴ УКБ імені Т. Шевченка – чоловіча капеля бандуристів, формально заснована в 1941 р. у Києві з частини колишніх виконавців Державної зразкової капели бандуристів, заснованої в 1918 р. Від 1949 р. базується в Детройті, США. Перший керівник — Григорій Китасти́й.

колах не лише виживає, а й розвивається, передаючись наступним поколінням, харківський тип гри «двома руками й десятьма пальцями» [139, с. 22]. Особливістю навчання гри на бандурі в діаспорі Північної Америки є організація регулярних літніх бандурних таборів (Кобзарська Січ, Бобрівка, Літня Зустріч та багато інших). Спілкуючись зараз із бандуристами з діаспори у США та Канаді, можна спостерегти цікаву закономірність — чи найбільше цінують та підтримують народні автентичні речі, у цьому випадку українські, там, де їх немає у безпосередньому докільлі. І справді, представники надзвичайно тяжіють до всього українського — пісні, танцю, картин, прикрас, національного одягу та іншого — адже в такий спосіб вони бережуть свій український національний код, свою ідентичність. Щобільше — мистецькі одиниці, як от Українська капеля бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка — у своїх статутах та протоколах серед інших цілей понад усім вписує тези на зразок: «Продовжувати, відновлювати та розвивати старі українські кобзарські традиції в дусі любови до них, розуміючи їх велику культурну, історичну та національну вартість» (Додаток А. Приклади 1-3).

У той час в Україні на тлі спотворення первинної суті фольклорної традиції виступають деякі видатні музиканти. Вони повертають бандурному мистецтву якщо не повністю його питомий духовно-художній сенс, бо його вже немає і не можна відродити те, що було знищене, то своєрідним чином підхоплюють історичну традицію, і надають бандурі сучасного звучання, пристосовуючи її як академічний інструмент до потреб нового часу. «З 50-60-х років концертне виконавство бандуристів України отримує стимул для подальшого функціонування завдяки суттєвому вдосконаленню інструментарію, розгорнутій мережі навчання, створенню нового репертуару професійними композиторами та появі нових яскравих бандуристів-віртуозів.» [45, с. 39].

Основним стимулом стало все ж закріплення позицій бандури в галузі академічної освіти. Поступово у різних навчальних закладах професійної музичної освіти України були відкриті класи бандури. Зокрема, у 1938 р. в Києві Миколою Опришком започатковано клас бандури в музичному училищі.

Короткочасна педагогічна праця М. Опришка (перервана війною і його загибеллю у вересні 1941 р.) стала практичним підґрунтям для створення методичних засад початкового періоду навчання гри на бандурі, які є змістом написаної ним у 1940 р. «Школи гри на бандурі», виданої лише у 1968 р. стараннями й в редакції Андрія Омельченка. З 1950 р. клас бандури відкрито у Київській державній консерваторії⁵. Серед перших викладачів – М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир, М. Геліс, Я. Пухальський. У 1951 р. була відкрита аспірантура для виконавців на народних інструментах (вперше в колишній УРСР, як і кафедра народних інструментів у 1934 р.). Володимир Кабачок⁶ — один з перших українських професійних музикантів ХХ ст. Високої майстерності гри на бандурі досяг самотужки, разом з тим мав можливість отримати декілька уроків у І. Кучугури-Кучеренка та щільно співпрацював з бандуристом-віртуозом Г. Хоткевичем. Серед його учнів – В. Лапшин, А. Маціяка, А. Грицай, В. Кухта, В. Лобко, С. Баштан. «Він плідно працює над доповненням педагогічного репертуару – складає вправи, етюди, робить гармонізації народних пісень і перекладення творів сучасних композиторів, пише підручник гри на бандурі (про що давно мріяв)» [133, с. 29]. Більшість з вищезгаданих випускників класу В. Кабачка у різний спосіб сприяли подальшому розвитку бандурного мистецтва як і в плідному створенні оригінального репертуару (А. Маціяка, В. Кухта), так і в загальному укріпленні статусу академічної бандури у системі професійної мистецької освіти (С. Баштан).

У західному регіоні клас бандури з'явився у 1945 р. у Львівському музичному училищі⁷ (викладач М. Грисенко). Саме його учень Василь Герасименко надалі зумів розвинути професійне навчання на бандурі, утвердивши Львів, як один з центрів розвитку цього музичного інструменту. Підсумком його багаторічної подвижницької праці, стало запровадження класів

⁵ З 1995 р. – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.

⁶ Володимир Андрійович Кабачок (1892–1958) — видатний український бандурист, співак, диригент та педагог. Навчався в Полтавському музичному училищі (тромбон, ударні інструменти) та в Московській консерваторії (контрабас, вокал).

⁷ Сучасна назва – Львівський музичний фаховий коледж імені С.П. Людкевича.

бандури у Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка (1954 р.) та у Львівському державному музичному ліцеї імені Соломії Крушельницької (1957 р.), та повернення у 90-ті роки в музичний простір України бандури харківського типу, яку і розвивав впродовж усього життя Г. Хоткевич.

Сам факт існування бандури як академічного інструмента, закріпленого у рядах професійної музичної освіти, надзвичайно гостро поставив перед подвижниками тогочасного бандурництва питання вдосконалення інструментарію. «Значно розширили художньо-виражальні можливості інструмента майстри-винахідники: О. Корнієвський, С. Снігірьов, І. Скляр, В. Тузіченко, В. Герасименко та ін., завдяки чому бандура дедалі відчутніше утверджується як сольний інструмент, що сприяє зростанню виконавської майстерності гри на бандурі» [6, с. 44]. «...Слід відзначити, що пошуки шляхів удосконалення бандури велося переважно на основі київської школи й типу інструмента... З 1954 р., за кресленнями І. Скляра, Чернігівська фабрика музичних інструментів починає виготовляти модернізовані бандури... Окрім цього у 1953 р. викладач Львівської консерваторії В. Герасименко розробляє бандуру «Львів'янка» (підліткова та доросла)... У післявоєнні роки в Україні ще спостерігалися поодинокі спроби бандуриста П. Іванова пропагувати, вдосконалювати власне харківську бандуру, створювати для неї літературу, проте активного впровадження вони не мали...» [53, с. 12-13].

До розв'язання питання репертуару долучилися як композитори-професіонали, члени Спілки композиторів України, так і відомі виконавці й педагоги-бандуристи, добре обізнані зі специфікою інструмента. Виросла ціла плеяда педагогів-бандуристів, які навчають нове покоління зберігати та розвивати традиційне кобзарське мистецтво. Останні також заповнювали нішу методико-теоретичних праць щодо викладання та гри на бандурі.

У теперішньому суспільстві бандура як український історико-суспільний феномен викликає подекуди полярно різні думки. Хтось ставиться до неї з повагою та трепетом й всю свою діяльність присвячує розвитку академічного бандурництва, наповненого первинною суттю кобзарства, інші – уважають її

застарілим та «не модним» аспектом, який не може нічого дати нового й цікавого що б виходило за рамки автентики чи симулякру, а треті – шукають модерні шляхи застосування бандури у сучасних стилях естрадного мистецтва. Для професіоналів сучасного бандурного мистецтва постає питання самої суті сучасного кобзарства, адже очевидно, що «зараз склалися якісно нові соціальні умови і постать сучасного кобзаря, який закінчив школу, не може уподібнюватися до народного співця минулих часів» [5, с. 60]. Не може також не тішити той факт, що останнім часом помітно активізувався процес утвердження національної свідомості та відновлення цікавості сучасного свідомого суспільства до первинної суті тих питомих українських символів та процесів, які радянська влада знищила чи перетворила на симулякр.

1.2. Поняття симулякру в бандурному мистецтві

Винищення всього українського російською владою, спершу імперською, а згодом радянською та федеративною, було послідовним, спланованим та безжальним. Лінгвоцид української мови, Голодомор, численна кількість убитих та засланих на каторгу представників української інтелігенції, плюндрування українських національних символів — це далеко не повний список злочинів східного сусіда проти української культури. Однак, знищити — не означає стерти з культурної пам'яті народу. Не випадково у минулому ХХ столітті радянська верхівка декілька разів брала курс на так звану «українізацію», не випадково вона так активно втручалася в організаційний процес мистецьких установ та колективів, і вже зовсім не випадково пропагувався саме вигідний їй образ українства. «Комуністам необхідно було створити видимість існування «суверенної» України — хоча б для доволі чисельної української діаспори. Українська Радянська Соціалістична Республіка — це якраз і є великий симулякр. Симулякрами були і її інституції, і українська «соціалістична культура», котра, як відомо, вважалася національною за формою і соціалістичною за змістом.» [76].

Вимальовується доволі нетипова, на перший погляд, смислова побудова: репресії російської влади щодо України — феномен «симулякр», що його послідовно обґрунтував французький постмодерніст Жан Бодріяр у 1980-х — знецінення власної культури самими українцями. Аби досягнути глобальності проблематики останнього, варто лише нагадати про інформаційне «промивання» свідомості росіян, та прихильників російського чи радянського режимів, яким останнє століття насаджували лише конкретний наратив, що кардинально розходиться з реальністю. Однак, чи лише їм? «То що ж становить найбільшу загрозу для повноцінного функціонування національного мистецтва? Адже йдеться про його збереження і подальше наповнення не просто як скарбниці, котра зберігає все найвартісніше, що створив народ. І навіть не тільки як найдосконалішої форми історичної пам'яті, необхідної кожному народові для усвідомлення своєї ідентичності. Слід усвідомити культуру передусім як регулюючу основу самої екзистенції кожного національного суспільства незалежно від будь-яких економічних, політичних та інших обставин.» [71, с. 7-8].

Усвідомлення своєї ідентичності. Три слова, які червоною ниткою пронизують кількостолітню боротьбу України за власну незалежність та, навіть, уже понад тридцятирічну історію соборної держави. Пропагування національної культури, донесення історичної правди, репрезентація унікального українського мистецького багатства — це ті принципи, які споконвіку сповідували кобзарі. Історія кобзи-бандури перегукується з історією становлення української державности. Адже бандура, як один з унікальних музичних символів України, не вписувалася в шаблони «меншовартісної культури». Її не можна було привласнити, як багато інших сторінок культурної й історичної пам'яті українського народу, що були зухвало припасовані до надбання іншого. Бандура настільки глибоко вкоренилася в ментальному коді українства, що ніякі репресії не могли зовсім забрати її з культурного обігу. А спроб винищення бандури не лише як музичного інструмента, але і як історико-суспільного феномену, було

чимало, особливо за час сталінського режиму. Аби розв'язати кобзарську проблему, ще у 1920-х ЦК ВКП(б) видає чотири постанови:

- «Про заборону жебрацтва»;
- «Про обов'язкову реєстрацію музичних інструментів у відділах міліції та НКВС»;
- «Про затвердження репертуару в установах НКО»;
- «Положення про індивідуальну та колективну музико-виконавчу діяльність».

Проте навіть ці дії не дали бажаних результатів. Тоді кобзарів, як «невиправний націоналістичний елемент», почали нещадно ганити в пресі. Далі більше — «до цькування кобзарів підключають і українських письменників. Так, Юрій Смолич писав: «Кобза заховує в собі повну небезпеку, бо надто міцно зв'язана з націоналістичними елементами української культури, з романтикою козацькою й Січі Запорозької... На кобзу тисне середньовічний хлам жупана й шароварів». Микола Хвильовий закликав покласти край «закобзаренню України», «вибивати колом закобзарену психіку народу». Та всіх перевершив, либонь, Микола Бажан своєю поемою «Сліпці», в якій називає кобзарів «скигліями», «смердючими недоносками», а основу їхнього репертуару – наш тисячолітній героїчний епос – «сторотими проклятими піснями.» [84]. Коли ж і такі кроки не увінчалися успіхом, дії стали радикальнішими. У 1930-х (точної дати наразі встановити неможливо) в Харківському оперному театрі відбувся З'їзд народних співців радянської України, куди з різних областей було зведено понад 300 делегатів. Основним завданням З'їзду було питання активного залучення народних співців до соціалістичного будівництва, відходу від виконавських традицій і визначення нових ідеологічних пріоритетів. Тому, що відбулося далі, практично неможливо знайти офіційного підтвердження ані в тогочасній радянській пресі, ані в відкритих нині архівах колишнього НКВС-КДБ. З уривків спогадів різних людей, що почали поширюватися вже за часів незалежної України, стає точно зрозуміло одне – кобзарів й лірників, що були на з'їзді, знищили, інструменти

також. На подібні свідчення, правда без подання джерел інформації, можна натрапити також у книзі спогадів-свідчень відомого композитора Дмитра Шостаковича «Свідчення: спогади Шостаковича» (пов'язано та відредаговано Соломоном Волковим)⁸, що вийшла друком у Нью-Йорку у 1984 р., а також у книзі британського дипломата, історика, літератора, одного з найвідоміших авторів публікацій з історії Радянського Союзу, зокрема періоду сталінських репресій та Голодомору в Україні 1932-1933 Роберта Конквеста «Жнива скорботи: радянська колективізація і голодомор»⁹, український переклад якої побачив світ лише у 1993 році [84].

А втім, сьогодні доводить — знищили не всіх і не все. Звісно, були ті, кому вдалося уникнути розправи та вчасно втекти, залягти на дно тощо. Цікавішими є, радше, принцип, за яким обрали тих, кого свідомо залишили, хто раптом став вигідним, та мета, з якою робилися подібні рухи. Ще до «розстріляного з'їзду» провладна верхівка почала залучати народних співців, котрі не «заплямували» своєї селянсько-пролетарської біографії участю в національно-визвольній боротьбі», до новостворених мистецьких одиниць: капел та ансамблів, де «народний бард перетворився на політичного підбрехача комуністичної партії, а капели, куди силоміць заганяли співців, стали базою їхнього перевиховання» [84]. Й ось саме цей момент стає ключовою видозміною: за допомогою кобзарів-бандуристів, яким народ споконвіку звик довіряти, здійснювалося поширення та пропаганда ідеалів радянської верхівки. Відбулося перекручення самої суті бандурництва, як проукраїнського символу. Таким способом «відсіювали» світочів цього мистецтва, які вперто воскрешали народну історичну пам'ять й, відповідно, були загрозою владі, а натомість на загальний показ виставлялися особи, які не були ні добрими виконавцями, ні національними митцями, зате готовими продати себе за сумнівну славу, статус та фінансове забезпечення. Так народився симулякр бандурного мистецтва.

⁸ «Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich.» (as related and edited by Solomon Volkov). Книга, щоправда, доволі суперечлива. Навіть є цілі розслідування кому ж належить її авторство — С. Волкову, чи самому Д. Шостаковичу.

⁹ «The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine» Нью-Йорк, 1986 р.

За визначеннями Жана Бодріяра, котрий одним з перших звернув увагу на цей феномен: «Вже не йдеться ні про імітацію, ні про повторення, ані навіть про пародію. Мова йде про субституцію, заміну реального знаками реального...». [10, с. 7]. Бодріяр вважає симулякр суттю сучасної постмодерністичної культури, «що еволюціонує від парадигми «відображення реальності» до маскуванню її відсутності». [149, с. 255]. «Головна ознака симулякру в його інтерпретації – його несправжність, невідповідність до суті того, що він декларує.» [71, с. 8]. Й ось ця вигідна невідповідність та несправжність стає наративом радянської псевдоетнографічної програми, залученої передовсім щодо української культури. «Будучи, по суті, порожньою формою, знаком без змісту, симулякр проте вбудовується у структуру культури і починає здійснювати визначальний вплив на багато соціокультурних процесів» [36, с. 66].

Про парадокси з реальності існування українських музичних колективів радянської України можна прочитати в унікальній праці, написаній бандуристом, Героєм України та багаторічним мистецьким керівником Української капели бандуристів імені Т. Шевченка¹⁰ Григорієм Китастим та виданій у США в 1954 році. (Додаток Б. Приклад 1). Праця під назвою «Деякі аспекти української музики під совітами» під №65 увійшла до мімеографованої серії, що була випущена в рамках Дослідницької Програми по СРСР.¹¹ Її незаперечна унікальність полягає у друці повного тексту в його первинній формі без жодної цензури чи редакторської корективи, про що свідчить напис на форзаці (Додаток Б. Приклад 2). Ймовірно, саме цей факт пояснює і те, що праця написана російською, якою видано ще багато номерів із цієї серії, решта — англійською.¹² Уже поглянувши на зміст, розуміємо чому книга донедавна

¹⁰ УКБ імені Т. Шевченка - чоловіча капела бандуристів, формально заснована в 1941 р. у Києві з частини колишніх виконавців Державної зразкової капели бандуристів, заснованої в 1918 р. Від 1949 р. базується в Детройті, США.

¹¹ Оригінальна назва Research Program on the U.S.S.R. (East European Fund, Inc.), що провадилася у Нью-Йорку, США.

¹² Про це свідчить запис у кінці праці Г. Китастого, де поданий перелік інших праць серії.

залишалася невідомою українському мистецькому загалу (Додаток Б. Приклад 3).

Автор рішучо й живо оцінює постаті та події українського музичного простору та описує різноманітні аспекти партійного контролю над діяльністю радянських музичних колективів та структур. Бувши бандуристом, Китастий якнайбільше акцентує застосування капели бандуристів, як збірного образу, у партійній пропаганді. «Для пропаганди національної політики капела бандуристів була найбільш підхожою для використання порівняно зі всіма іншими ансамблями України. Це було тому, що бандуристи своїм мистецтвом були найбільш близькі до народного мистецтва і були найбільш характерним ансамблем для національної культури.»¹³ [155, с. 49]. Автор подає реальні приклади залучення капели для демонстрації «успішної національної політики» Кремля перед іноземними делегаціями та, навіть, перед мешканцями окупованих західноукраїнських земель 1939-40 рр. Чи не найбільше вражає опис концерту в щойно окупованому Тернополі, де непорушна тиша публіки супроводжувала вступне слово товариша Бермана (директора капели на той час) і сам вихід колективу на сцену. Ця тиша тривала аж до завершення першого номера, яким, як дозволений виняток з правила, замість звичної пісні про Сталіна були «Думи мої» на слова Т. Шевченка: «Ще не встигли вмовкнути звуки бандур, як неочікувано гучні оплески роздалися в залі. Після таємничої тиші, що панувала в театрі від самого початку, ця активна реакція публіки на пісню схвилювала нас. Виходить, що слухачі не вірили словам Бермана, як не вірили й нашим вишитим сорочкам і широким шароварам, а повірили рідному слову, пісні повірили й так щиро, як могли. Контакт з братами західноукраїнських земель був знайдений.» [155, с. 54].

Страшно подумати скільки ще подібних прикладів відвертого гвалтування української традиції загалом та бандурної зокрема було втілено як у той час, так і опісля. Вигода тримання національного мистецтва в рамках провінційності, аби

¹³ Тут і далі - переклад авторки дослідження.

вкотре підкреслити твердження, що «України немає, не було і не може бути».¹⁴ Щодо згаданої вище пісні про Сталіна, що була в репертуарі капели бандуристів у той час, то це далеко не поодиначний випадок. Уся бандура творчість настільки глибоко цензурувалася, що неможливо було навіть видати збірника творів для бандури, якщо не помістити на початку декілька «витворів», що прославляли партію. До прикладу в збірці «Українські народні пісні для голосу в супроводі бандури» в обробці Ф. Жарка (Київ, 1967) першим номером знаходимо «Думу про Леніна», у збірнику музики різних авторів для ансамблю бандуристів «Граю моя бандуро» (Київ, 1968) першими поставлені «З іменем Леніна» (сл. В. Бичка, муз. А. Філіпенко, інструментування О. Мінківського) та «Пісня про Партію» (сл. Д. Павличка, муз. О. Білаша, інструментування Б. Лаби), у «Збірнику пісень і танців» для бандури або ансамблю бандуристів, котрий склав і обробив бандурист А. Бобир (Київ, 1959) у змісті бачимо таке явище як українська радянська народна пісня «У Радянському Союзі», «Розляглося колгоспне поле», «Вітер віє, повіває», а далі ще декілька російських радянських народних пісень. Перші дві збірки це видавництво «Музична Україна», остання — Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. Це показує як ґрунтовно і ретельно від верхніх рівнів музичної сфери провадилися тотальна ідеологічна соціалістична політика та репертуарні чистки й обмеження.

І здебільшого таки вдалося знецінити роль бандури в українському суспільстві. Достатньо довго бандура й бандуристи асоціювалися у кращому випадку зі сліпцями-кобзарями, себто чимось цікавим, однак застарілим, у гіршому ж — з виконавцями у спотвореному цим же симулякром українському народному одязі, котрі граючи одну-дві ноти на інструменті співають жартівливих пісень.

Сьогодні, у час тотального загострення кількостолітньої української боротьби за свободу, соборність та національну ідентичність, наслідки цього

¹⁴ Натяк на відому цитату з Валуєвського циркуляра 1863 р., що разом з Емським указом 1876 р. фактично так ніколи й не були скасовані.

всеохопного симулякру нашої історії та культури чи не вперше можуть бути викорчовані до останнього. Митці сьогодення отримали унікальну увагу до нашої держави, аби презентувати світу всі багатства українського культурного фонду. Однак, саме в цей момент варто визначити передовсім для нас самих — що і як ми транслюємо. Чи справді щось неповторно українське, в якому є давній код нації, чи спотворену його версію, яка «завдяки» нашому сусіду так міцно вкорінилася. «Мені здається, події, які зараз відбуваються, є безпрецедентні. Люди більше цікавляться українською культурою як в Україні, так і за кордоном. Тому основним завданням є доносити знання в найкращій у професійному сенсі спосіб і найправильніший у комунікаційному, маркетинговому сенсі спосіб, аби людям було цікаво сприймати інформацію.» [78]. У цьому, власне і визначальний момент — перебороти власні історично нав'язані меншовартісні наративи та репрезентувати унікальне, якісне та правдиво українське.

На щастя, зараз, у час загальнонаціонального патріотичного піднесення, бандуру, серед числа інших унікальних українських музичних інструментів, усе частіше залучають у мистецьких подіях національного рівня та якісно репрезентують у міжнародних проєктах. Зростає і цікавість самих українців до цього інструмента. Саме тому важливо, аби бандуристи сучасності досягнули важливості своєї справи та були готові до відповідальності, яка історично є спадком важкої ноші сліпців-кобзарів та бандуристів минулого століття, що мужньо долали випробування доби. Модерний світ ставить нові виклики й перед самим інструментом, адже в реальному та мультимедійному просторах бандура все частіше порівнюється з всесвітньо поширеними класичними інструментами. Тому як ніколи гостро постає питання якнайвищої якості виконавства, а також ретельності й професійності у підборі репертуару. І саме репертуар може стати визначним чинником вибору шляху розвитку. На теперішній час існує два шляхи, якими слідує бандуристи в цілому світі: шляхом «переспівування» найвідоміших творів як класичного, так і популярного музичних напрямів та шляхом створення й поширення нового унікального, правдиво бандурного музичного продукту. Здавалося б, а яка різниця? Обидва ж шляхи пропагують

бандуру та розповсюджують її мистецтво. Вона ж у тому, чи матиме бандурне мистецтво майбутнє. Ще у далекому 1933 році у своїй праці «Бандура та її можливості» Гнат Хоткевич писав, «що право на існування інструмент має лише тоді, коли він дає щось своє, неповторне. Бо коли він нічого своєрідного не має, а дає лише те, що вже є на інших інструментах, то відпадає сама потреба його існування.» [139, с. 32]. Адже не достатньо, аби бандура просто вважалася запатентованим музичним символом України. Не достатньо лише використовувати її неповторний тембр та характерні мотиви. Аби забезпечити їй майбутнє потрібні бажання та вміння взяти відповідальність не лише за повтори та переклади, а за створення нового оригінального бандурного репертуару. Бандура здатна дивувати та презентувати будь-який музично-стильовий напрям на рівні з іншими музичними інструментами. Саме тому варто не лише повернути, а й вивести у пріоритет дещо втрачену співпрацю з композиторами, а особливо — з молодого покоління. Заохочувати бандуристів-виконавців, що як ніхто володіють розумінням усієї специфіки інструмента, не лише до пошуків нового якісного концертного репертуару, а й ба навіть до самостійного його створення. А ще — вводити бандуру до концертних програм не радше як виняток, для внесення українського колориту, а як постійну та невіддільну їх учасницю. Необхідно запустити процес розвитку давнього мистецтва бандури, аби врешті не прирівнювати її до червонокнижних видів, а мати певність у її прогресивному майбутньому. «Для збереження пам'яті потрібно не настільки багато. Потрібна, іноді одна чи дві людини, їхня хоробрість, їхня персональна відповідальність, і вдалий випадок.» [54, 17:20]. Так і сталося з бандурою та й не лише з нею в минулому столітті. А зараз, інструмент заслуговує на те, аби не залежати від завзятості окремих його подвижників, а бути частиною загальнонаціональної програми утвердження української ідентичності.

1.3. Становлення професійного репертуару для бандури.

Ставши на академічний шлях бандура та бандуристи стали потребувати зовсім іншого виконавського, дидактичного та теоретичного матеріалів. Дуже швидко стало зрозуміло, що найбільше бракує саме інструментального матеріалу, адже, згідно з народною традицією, раніше кобза-бандура виконувала переважно саме супровідну функцію вокалу виконавця. Як доречно зазначає дослідниця оригінального інструментального бандурного мистецтва Олена Ніколенко, якщо в розрізі кобзарської традиції суто інструментальне виконавство має порівняно малу питому вагу (різноманітні танцювальні мініатюри та інструментальні перегри в епічних вокально-інструментальних творах), то для бандурництва, як на пряму академічного, наявність інструментальних жанрів є значно важливішою з огляду на його ужиткові та концертні функції. [109, с. 8]. Тому створення саме інструментальної нототеки стало пріоритетним завданням для подвижників бандури у ХХ столітті.

Цікаво, що почавши свій новий виток як академічний інструмент, бандура не лише не відмовилася від фольклорного музикування, а навпаки залишила здатність до певної «двомовності» (термін М. Імханицького), «тобто здатності до реалізації принципів академічного і фольклорного музикування, пов'язаних з різними стилями, різною інтонаційною специфікою музичного висловлювання і т.п.» [96, с. 99]. Що у ХХ столітті, лише на початку свого академічного становлення, що зараз, уже будучи рівноправною професійною частиною класичного музичного світу, паралельно існують дві течії бандурництва: автентична та академічна. Ба більше — деколи вони навіть переплітаються (зокрема: використання в одній концертній програмі, чи навіть одним виконавцем, бандур «різного часу» — модернізованої академічної та старосвітської). Бандура таким чином дуже міцно утримує цю лінію збереження глибокої народної традиції, певний прояв української музичної ідентичності. Як вказує у своїй праці бандурист і дослідник бандурного мистецтва Григорій Матвій «традиційно протиставлений академічній музиці фольклор, в контексті

бандурної специфіки не може бути визначений на основі одних тільки музикознавчих і естетичних критеріїв, без урахування соціокультурних характеристик процесу функціонування цього інструмента, його включення в систему інтересів різних соціальних груп. Безсумнівно, що особливе місце бандурного виконавства в етнокультурному й національному контекстах, його швидка академізація «на очах покоління» робить органічною, тривалою і невід’ємною його опору на багатий етнографічний матеріал, стійке утримання фольклорного-неофольклорного стилістичного напрямку у розвитку репертуару.» [96, с. 100].

І справді, у перший час академізації серед новостворених інструментальних творів для модернізованих бандур постають саме переспіви ідейно й смислово близького фольклору. Аби глибше зрозуміти та вивчити нові хроматизовані академічні інструменти (бандури нового зразка), для початку й у виконавстві, і в композиторських пошуках масово використовують вже відомі стилістичні та штрихові можливості. Зважаючи на те, що ще у автентичній кобзарській традиції знаходимо яскраві приклади інструментальної гри, то варто розуміти, що й штрихова палітра ще старосвітської кобзи-бандури була доволі таки широкою. З листів поетеси та етнографині Лесі Українки до видатного фольклориста Ф. Колесси дізнаємося: “Приємно мені теж, що нам вдалося схопити на фонограф акомпанемент бандури до дум і чисто музикальні номери з його репертуару... Гончаренко грає ліпше, ніж співає” [82, с. 266]. У репертуарі кобзаря були й оригінальні інструментальні композиції, про які поетеса згадувала в іншому листі до корифея української фольклористики: “Посилаючи ті чисто музикальні (без слів) продукції, <...> ми думали тільки, що воно матиме для Вас інтерес тільки як зразок <...> віртуозної гри Гончаренка, якою, здається, він переважає всіх інших теперішніх кобзарів <...> Дуже часто у вільний час грає <...> свої музикальні п’єси без співу” [83, с. 445, 447; 109] Ці уривки з листів чітко зазначають, що і в часи традиційного кобзарства були виконавці, що уже тяжіли до більш розвиненого саме інструментального напрямку, чим і дивували дослідників. Також, це говорить про високий рівень технічного та виконавського

рівня ще у рамках давньої традиції. Тому, звісно, «історично, репертуар перших бандуристів концертного виконавського напрямку був щільно пов'язаним і невіддільним від традицій кобзарства минулого. Проте поступово формуються і новий, відповідно до вдосконаленого інструмента репертуар, що створювався як самими виконавцями, так і професійними композиторами.» [45, с. 33]. Саме бандуристи-виконавці: Г. Хоткевич, В. Ємець, М. Теліга, Л. Гайдамака, В. Кабачок та інші, першими формували вкрай необхідний музичний матеріал для професійного становлення молодих бандуристів.

Першими зразками друкованого репертуару ворів для бандури можна вважати розділи навчально-методичних підручників зокрема М. Домонтовича (1913 р.), В. Овчинникова (1913 р.), В. Шевченка (1914 р.). Однак, виданий у них репертуар — це обробки українських пісень та авторські твори, тобто винятково вокально-інструментальний. Щодо інструментальних творів, то варто відзначити, що чи не першим друкованим виданням з бандурними творами такого типу була книга «Кобзар Остап Вересай. Його музика та виконувані ним народні пісні» (Додаток В. Приклад 1), видана ще в далекому 1984 році у Києві. Збірник складається з рефератів, зачитаних О. Русовим та М. Лисенком на засіданні Південно-західного відділу Імператорського Руського Географічного товариства та надрукований за рішенням цього товариства. Крім двох рефератів до змісту збірника входять ще й тексти творів, співаних Остапом Вересаєм та записаних П. Чубинським та О. Русовим, а також нотний додаток з 22-ох творів, зафіксованих рукою М. В. Лисенка. І саме в цьому нотному додатку знаходимо розділ «Пісні танцювального характеру. Танці.», до якого входять зокрема шість інструментальних п'єс: «Дудочка», два «Козаки», «Ой, їхав не заїхав», «Козак-валець», «Циганочка» (Додаток В. Приклад 2). У 2016 році видавництво «Темпора» перевидало цей збірник, додавши ще два CD-диски із аудіозаписами всіх творів кобзаря Остапа Вересая, покладених на ноти Миколою Лисенком. З праць дослідниць Віолетти Дутчак та Оксани Мартиненко ми дізнаємося про перше повноцінне друковане нотне видання в історії бандурного мистецтва ХХ століття — «Наша пісня — збірник українських народних дум і пісень з

проводом бандури — Збірник перший — Видання товариства Кобзар — Прага», що вийшло у 1926 році, яке було не просто часоно першим, а ще й видання якого було спричинене великим зацікавленням до інструмента бандури. Відповідальним за це видання було громадське культурне товариство «Кобзар», до складу якого у той час входили зокрема видатний харківський бандурист Василь Ємець (1890-1982) та інженер за фахом, відомий виконавець та пропагандист бандури Михайло Теліга (1900-1942). У збірнику на 24 сторінках були надруковані 12 творів: 7 вокально-інструментальних та 5 інструментальних. «Композиції побудовані на українському фольклорному матеріалі, всі обробки підтверджувалися авторством (М. Теліги, К. Могили, П. Заворицького) учасників товариства Кобзар.» [45, с. 37]. Як доречно вказує В. Дутчак, чи не найбільше дивують у збірнику «Наша пісня» інструментальні твори. «Серед них у варіаційній формі написано «Виклик», у тричастині — «Запорожський марш», а у простій одночастинній — «І шумить, і гуде», «Кужель», «Козак».» [45, с. 37]. Цікаво, що автором чотирьох з п'яти інструментальних обробок, саме такий термін використовували упорядники збірника, є саме М. Теліга.

На межі 50-60 років організовується система чіткої взаємодії між виконавцями й композиторами, які виступили авангардом у розвитку бандурного мистецтва, маючи на меті створення для вдосконаленого інструмента відповідного репертуару. Авторами творів для бандури, поряд із композиторами-професіоналами, членами Спілки композиторів України: А. Коломійцем (автор першої сонати для бандури), К. Мясковим, М. Дремлюгою, В. Польовим, В. Кирейком, Є. Юцевичем, Д. Пшеничним, Ф. Надененком, Я. Лапинським, А. Мухом, І. Шамо, Б. Фільц та ін.), стають також відомі виконавці й педагоги-бандуристи, добре обізнані зі специфікою інструмента – А. Бобир, П. Іванов, М. Омельченко, С. Баштан, В. Герасименко, М. Гвоздь, В. Кухта, А. Маціяка (автор першого концерту для бандури з оркестром), В. Войт (батько), В. Петренко та ін. Оригінальний репертуар для бандури також поповнює творчість виконавців діаспори, серед інших: Г. Китастого, В. Ємця, З. Штокалка, В. Мішалова.

Однак у певний момент цього розвитку стає зрозуміло, що для професійного навчання молодих бандуристів не вистачає написаних вже на той час творів, а певні жанрові ніші практично взагалі не були заповнені. «Розвиток кобзарської справи значною мірою гальмується браком творів концертного і педагогічного характеру. Наші композитори дуже мало пишуть для сольного, ансамблевого і хорового виконання в супроводі бандур, не пишуть творів для повноцінного виховання бандуристів у музичних училищах і консерваторіях. Дуже мало творів друкується...» [24, с. 30]. Таку проблему бачив Василь Герасименко навіть у 1988 р. Саме тому створювалися переклади творів із композиторської спадщини для інших інструментів (скрипка, фортепіано, гітара, арфа та інші). Поповненням репертуару цим шляхом найактивніше, на той час, займався власне сам В. Герасименко. До цієї гілки поповнення нототеки бандуриста, звісно ж, долучаються й інші провідні педагоги (С. Баштан, Л. Посікіра, О. Герасименко, С. Овчарова, Л. Коханська та інші).

Такий інтенсивний та різновекторний розвиток бандурного мистецтва з середини минулого століття звісно ж є надзвичайно позитивним фактором. Однак, на кожному етапі професійно-академічного навчання бандуриста надзвичайно гостро постає питання браку яскравого, концертного оригінального сольного-інструментального репертуару. Адже, якщо порівняти нототеку бандуриста, з будь-якою зі вже створених для «класичних» інструментів – вагомий програш і відставання, на превеликий жаль, очевидні. Усе ще недостатньо заповненими залишаються ніші масштабних інструментальних та поліфонічних жанрів, адже, знову ж таки у порівнянні, цифра уже написаних у даних жанрах оригінальних творів є до болю малою. «Для бандури треба творити літературу – от основне завдання. Відмовлятися від світової літератури не приходиться, але й ставити її «во главу угла» теж не варто...» [140, с. 208-209].

Наступне покоління бандуристів, чия активна фаза творчості припала на час утвердження незалежності України, ще гостріше звертає увагу на цю проблематику. Ціла плеяда бандуристів-виконавців та композиторів невтомно долучається до справи попередників — створення оригінальної нототеки

бандуриста: Ю. Олійник, Г. Менкуш, Л. Посікіра, В. Єсіпок, В. Зубицький, О. Герасименко, Р. Гриньків, А. Гайдено та інші. Однак, властиво через негативні наслідки раніше зародженого симулякру бандури, інтерес професійних композиторів до роботи з цим інструментом почав різко спадати.

Зважаючи на це, надалі традиція створення репертуару для бандуристів найбільш активно підтримується виконавцями-бандуристами, котрі задля розвитку улюбленого інструмента відкрили у собі талант до композиції, та композиторами, що працюють у тісному тандемі з певними виконавцями. Цікаво, що ця ситуація забезпечила деякі позитивні зміни у стилістиці нотного тексту та появу значної кількості нових композиторських прийомів письма, що походять з пошуків самими виконавцями нових технічних прийомів гри. Так композиторська творчість виконавців-бандуристів нового тисячоліття вийшла на радикально новий виток своїх можливостей. Стався відхід від використання фольклорних цитат, або ж їх трансформація в значно складніші побудови, натомість — домінування авторського стилю. Навіть з першого погляду на нотний матеріал бандурних творів виконавців-композиторів нової доби — О. Герасименко, Р. Гриньківа, Г. Матвіїва, В. Войта (сина), Д. Губ'яка, М. Круть та багатьох інших — одразу помітні нові експериментальні способи гри, міксування жанрів, стилів та форм, значне розширення штрихової палітри. Стає зрозуміло, що основна мета цих митців — показати, що модерній бандурі підвладне усе, що її потенціал ніколи не обмежувався фольклорним епосом, що це повноцінний академічний та популярний музичний інструмент. Ці риси зароджувалися і раніше, згадати хоча б увесь творчий спадок бандуриста-композитора А. Маціяки, однак саме у новому тисячолітті цей шлях набув свого розквіту.

«І все ж настане час, коли бандурне мистецтво не буде залежати від осіб, а розвиватиметься звичайним історичним ходом, як і всяке інше. Але поки що такого періоду ще не настало, і причиною тому являються речі більшого масштабу, ніж впливи тої чи іншої індивідуальності. Я маю на меті загальне відношення.» [140, с. 208-209]. На щастя, час змінився. Бандура все частіше є

учасницею музичних програм, її почали залучати до проєктів не пов'язаних лише з українською музикою. Вона врешті виходить за нав'язані симулякром рамки «народності» та упевнено займає своє заслужене місце серед світових музичних інструментів. Для професіоналів сучасного бандурного мистецтва постає питання самої суті сучасного кобзарства, активізувався процес утвердження національної свідомості та відновлення цікавості сучасного свідомого суспільства до первинної суті тих питомо українських символів та процесів, які радянська влада знищила чи перетворила на симулякр. Бандура все ще видозмінюється, випробовуються нові будови її форми, шукаються нові покращені способи виготовлення механізмів перемикування тональностей та, навіть, експериментується з матеріалами для виготовлення інструментів. І на цьому шляху оновлень та модернізацій бандурне мистецтво як ніколи потребує підтримки, бандура заслуговує на те, щоб перестати покладатися лише на завзятість окремих її подвижників, а стати частиною національної програми з утвердження української ідентичності. Перед самими митцями-бандуристами стоїть зараз мета не схибити у виборі шляху розвитку бандури, гарантувати якомога вищу якість виконання, зацікавленість та професіоналізм у виборі репертуару. І саме репертуар може стати вирішальним фактором у визначенні майбутнього бандури. Аби пропагувати оригінальність, самовизначеність та унікальність потрібно врешті зійти зі шляху найменшого опору — масове створення переспівів та перекладів найвідомішого з творчих спадщин інших інструментів — та почати активну працю зі заохочення нового покоління виконавців та композиторів створювати для бандури власні нові професійні матеріали.

Висновки до 1 розділу

Шлях професіоналізації бандури, намічений Г. Хоткевичем, виводить інструмент на новий виток його розвитку. Відбувається активна поява можливостей навчання вже поза межами кобзарського цеху (братства) у нововідкритих класах бандури при навчальних закладах у центрально-східній частині України. Це своєю чергою активізувало процес модернізації та на загал

видозміни самого інструмента, а також появу перших теоретичних праць з дослідження бандури та, звісно ж, репертуарних напрацювань, створених наразі винятково самим бандуристами-виконавцями. Друга світова війна та репресії сталінського, й не лише, режимів радянської влади вносять свої корективи до вже наміченого курсу розвитку бандури. Внаслідок них відбувається вимушений виїзд багатьох провідних митців бандурного мистецтва за кордон, а в Україні заборона та часткове знищення праці Г. Хоткевича, перехід та утвердження києво-чернігівського способу гри як основного та запровадження норм та рамок «репертуарної політики» бандуристів.

Описані вище факти та твердження однозначно стверджують свідоме створення симулякру бандури, його настійливе використання та, на жаль, безпосередній вплив на бандурне мистецтво сучасності. Умисне згадувалися найболючіші сторінки бандурної історії, аби врешті досягнути всю проблематику та зробити висновки. Втім, усупереч усім розглянутим історичним викликам ХХ та ХХІ століть, бандура не лише не втратила свою унікальність, а й надалі продовжує вдосконалюватися, розвиватись та актуалізуватись. Та саме діяльність теперішнього покоління митців-бандуристів і є тією рушійною силою, котра визначить яким цей інструмент постане наступникам — подекуди спотвореною історичною ретроспективою чи сутнісно українським новітнім звучанням. Так, пропагування класичного бандурного мистецтва це щось наразі нове для широкого загалу. Але у цьому і цікавість бандури. Ця неповторна суміш народності, традиційності, та унікальності з новизною, універсальністю й широким спектром можливостей. І мета цієї напrawdę місії бандуристів не лише вміти гідно презентувати нашу традицію світу зараз, а й передати справжню українську ідентичність наступним поколінням.

Попри велику кількість перепон та спроб знищення, що супроводжували бандурне мистецтво загалом та бандуру, як академічний інструмент, зокрема, від моменту його становлення й досі, неможливо заперечити той факт, що воно розвивається. Бандура, поміж інших українських національних символів, врешті скидає із себе пута й обмеження, нав'язані симулякром. Не останнім чином це

все відбувається завдяки невтомній роботі попередників не лише зі створення класів бандури в навчальних закладів різного рівня, а й в якісному їх утриманні до сьогодні. Окрім цього, саме робота майстрів минулого століття (В. Герасименка, І. Скляра та інших) до сьогодні забезпечує всіх бандуристів інструментами різних типів («львів'янка», «чернігівка» та й експерименти з хроматичними харківськими бандурами) та з доданими новими можливостями. Тут говоримо не лише хроматизм, як передбачав Хоткевич, а про винайдення різних видів механізмів перемикання тональностей.

Разом з тим розвивається й нотна бібліотека бандуриста. Традиція компонування творів для інструмента, що закріпилася у другій половині ХХ ст., самими виконавцями, які добре володіють інструментом, органічно поєднують у своїй творчості як засади кобзарства, так і новітні прийоми й техніки є вмотивованою й органічною, однак поступово відновлюється і вартісна співпраця з композиторами. Звісно «...викликає подив те, що на сьогоднішній день немає загальнодержавної програми розвитку національної культури, де б народній музиці, пісням, народним інструментам приділялося належне їм місце. Адже відомо, що значна частина молоді відкидає народну музику, виявляє зневагу до власного коріння, хизується своєю музичною інфантильністю...» [45, с. 26]. Та часи змінюються. Бандура не лише як інструмент, а і як історико-суспільний феномен, своїм існуванням всупереч всьому, та питома українською суттю доводить те, що вона – своєрідний та неповторний музичний символ України. Що безумовно тішить — відповідальний підхід молодого покоління бандуристів, спрямований передусім на досягнення помилок минулого та створення нового, якісного та правдиво оригінального бандурного мистецтва. «На цьому закінчую свою книжечку. Це не все, про що треба би було сказати, але решту – нехай другим разом, як живі будем...» – писав найвидатніший подвижник бандурного мистецтва Гнат Хоткевич у висновках своєї праці «Бандура та її репертуар» [140, с. 269]. І справді, теперішня сторінка бандурного мистецтва, а, особливо, його невіддільної частини – бандурної нототеки, є лише

початком та тією базою, яка має стати основою й стимулом для невтомної праці сучасного та майбутніх поколінь композиторів та виконавців.

РОЗДІЛ 2

ОСНОВНІ ВІХИ РОЗВИТКУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ БАНДУРИСТІВ-ПРАКТИКІВ

2.1. Явище композиторського професіоналізму в контексті бандурної традиції

У ході роботи чомусь доволі часто виникала потреба пояснення доречності дослідження творів саме виконавців-бандуристів. Основною причиною сумніву постає те, що більшість з досліджуваних митців не мають за плечима завершеної професійної композиторської освіти і, зважаючи на це, їх творчість нібито не може вважатися однозначно професійною. Схожі сумніви і спонукають авторку даного дослідження підняти цю тему в його рамках та поговорити про проблематику визначення музичного професіоналізму загалом і професійності композиторської творчості для бандури зокрема. То що ж, однак, визначає поняття «професійність» — відповідний диплом (освіта), чи коли сама праця (творчість) відповідає цьому званню та рівню?

Видатна українська музикознавиця Софія Грица, детально досліджуючи різні течії, жанри та напрями українського та не лише фольклору, теж стикнулася з цією дилемою. У своїй статті «Народний професіоналізм» вона зокрема формулює, що будь яке полярне розмежування, у її випадку, народного та професійного є умовним та, навіть, хибним, адже «народне може бути професіональним, а професіональне — народним.» ...» [30, с. 7]. На підкріплення цієї тези дослідниця аналізує історичні засади зародження професійного та показує у який момент історії людської діяльності стався перехід від суто колективної творчості до поділу на колективно-індивідуальну та індивідуально-колективну. Цікаво, що, надаючи перелік творчих занять для кожної з систем діяльності, музику та гру на музичних інструментах дослідниця відносить до різних систем: першу до індивідуально-колективної, а другу до колективно-

індивідуальної. Якщо ж категоризація «музики» цілком логічна, то віднесення виконавства на музичних інструментах до творчості, яку радше визначає «імператив мас» [30, с. 8]. можливе лише в історичному аспекті, якщо, саме в рамках бандурної традиції, говорити про кобзарське мистецтво періоду кінця XVII - початку XX ст. та приналежність (навіть втаємничення) кожного кобзаря-бандуриста до гурту конкретного кобзарського цеху (гурту, братства). Так, у такому контексті й справді виконавське мистецтво, не лише бандуристів, має радше колективну спрямованість, адже діяльність кожного окремого музиканта залежить від уставу групи. Цікаво, що як висновок вище згаданої проблеми дослідниця закріплює термін «народний професіоналізм», обґрунтовуючи це тим, що «професіоналізація споконвічно притаманна народній культурі, згодом розвинулась у систему професій — гончарство, ковальство, ткацтво, народну архітектуру, піснярство, хореографію, гру на народних інструментах тощо, в кожній з яких рушійною пружиною була «акцентуйована» індивідуальність. Середовище «умільців» рельєфно виділялося на фоні загального колективного формуючи русло народного професіоналізму.» [30, с. 10]. «Народний професіоналізм є містком поміж сільською та міською культурою і реалізує себе у цеховій або індивідуальній формах діяльності» [30, с. 20]. Однак виглядає на те, що у сучасних реаліях уже не вдасться так однозначно розділити музику й виконавство за належністю до колективного чи індивідуального. Мистецтво та творчість, що своїми витокami сягає народного професіоналізму, ставши на шлях академічного, переходить у площину радше індивідуалізованого мистецтва. Та й на загал «у зв'язку із омасовленням різних сфер діяльності, демографічними проблемами центр уваги переміщується із розгляду мас в історичному процесі на розгляд індивіда у світі» [30, с. 14]. Тобто загальнокультурна спіраль епох новим витком знову повертає нас до звернення фокусу на індивідуума, на його особистісний та творчий потенціал як окремої одиниці, що матиме вплив на загал.

У сучасному музичному освітньому середовищі виявляється виражена тенденція до постійного вдосконалення навичок та здібностей, спрямованих на

досягнення високого рівня фаховости в конкретній галузі діяльності. Ця настанова обумовлена бажанням максимально приносити користь суспільству шляхом винятково вмілого володіння предметом професійної діяльності. Ключовими аспектами професіоналізму стають психологічна готовність до безперервного вдосконалення, а також активний пошук ефективних методів виконання творчих завдань з мінімальними зусиллями та затратами часу. У прискореному технологіями та загальним ритмом життя просторі немов складається так, що талант до оволодіння навичок подекуди ставиться вище за безпосередній талант до справи. Однак історія музичного мистецтва упевнено презентує зворотнє — справжній вартісний мистецький слід переважно залишають ті, хто порушував усталені норми та правила, ті, хто творив за межею доступного та відомого, саме творці, а не ремісники. «Суть професіоналізму зводиться не просто до оволодіння технікою свого ремесла, а до усвідомленого застосування цієї техніки, що означає можливість відмовитися від будь-яких її канонічних елементів заради досягнення потрібного ефекту». [11, с. 11].

Проблематика точного визначення професіоналізму виходить далеко за рамки безпосередньо мистецької творчості. Особливо цікавою для дослідників різних галузей є сама природа мотивації створення людиною, особистістю чогось нового, і не просто створення, а ще й на якнайкращому рівні. Для аналізу мотиваційної бази професіоналізму на межі психології та педагогіки ХХ – ХХІ століть зароджується наука акмеологія. «Акме» у перекладі з грецької має значення «вершина», «найвищий ступінь розквіту». «Акмеологія спрямована на послідовне дослідження проявів професійної особистості в усіх її особливостях. Наголошуються творчий підхід до набутих вмінь та навичок, здібності гнучко підходити до виконання обов'язків залежно від ситуації та навколишнього контексту... Особливо важливою ця якість є для музичного професіоналізму, динаміка якого розгортається у складній взаємодії традиційного та новаторського і залежно від культурно-історичного контексту.» [118, с. 3].

І знову стикаємося з протиставленням традиції та новаторства, народності чи аматорства та професійності, фольклорності та академізму. Але чому саме

протиставлення? Адже жодне з цих, здавалося б, полярних понять не може існувати без іншого. Вони залежать одне від одного, переймають традиції та діляться змістами. Вони немов продовження одне одного. Й історія української бандурної традиції дуже показово це доводить. З одного боку, кобза-бандура та кобзарі — це каталізатор традицій та національної народної пам'яті, але з іншого — саме ось це збереження пам'яті та своєї ідентичності стимулює нас до новаторства та нового погляду на давні поняття. Адже аби зберегти щось недостатньо це законсервувати та не використовувати. Навпаки — традиція та артефакт живі, поки їх активно актуалізують, переосмислюють та сприяють передачі наступним поколінням. Це й презентує собою бандура, не лише як інструмент, а як національний символ. Саме тому найбільше у даному контексті турбує момент доречності використання термінів «аматор» та «професіонал» щодо кобзарів-бандуристів та, відповідно — їхньої творчості.

Повертаючись до обговорення термінів аматор та професіонал варто зрозуміти безпосереднє тлумачення кожного з них. Аматор (лат. *amator* — любитель, від *amare* — любити, відчувати схильність) — людина, яка займається певним видом діяльності не як професіонал, а як любитель, за особистим покликанням, уподобаннями; хто кохається в чому-небудь [95; 123, с. 37]. Визначає діяльність аматорів у творчій сфері і Законодавство України. Згідно з Законом України «Про культуру» (2011): «Мистецьке аматорство — непрофесійна творча діяльність окремих осіб або колективів, що не є для них основним заняттям і не має на меті отримання доходів». [58, Стаття 1, п. 1]. Що ж до терміну професіонал, то маємо наступне: «Професіонал — той, хто зробив яке-небудь заняття предметом своєї постійної діяльності, своєю професією.» [124, с. 332]. І у вже попередньо згаданому Законі України далі у пункті 19 знаходимо таке твердження: «Професійний творчий працівник — особа, яка провадить творчу діяльність на професійній основі, результатом якої є створення або інтерпретація творів у сфері культури та мистецтва, публічно представляє такі твори на виставках, шляхом публікації, сценічного виконання, кіно-, теле-, відеопоказу тощо та/або є членом творчої спілки, та/або має державні нагороди

за діяльність у сфері культури та мистецтва» [58, Стаття 1, п. 19]. Читаючи далі, у Статті 17 натрапляємо на ще один цікавий пункт: «Статус професійного творчого працівника, правові засади професійної творчої діяльності визначаються цим Законом, іншими нормативно-правовими актами.» [58, Стаття 17, п. 3]. Підсумовуючи всі ці витяги з чинного закону «Про культуру» виходить, що на законодавчому рівні в Україні професійність митця перш за все визначається саме рівнем його професійної діяльності та, надалі, якісною й відповідною їй презентацією загалу.

«Збереження культурної пам'яті є ще однією важливою характеристикою професійного мистецтва. Опора на традиції музикування, створення музики виявляється у різних формах. У народному професійному мистецтві – творчості казахських жиршей, азербайджанських та вірменських ашугів і хананде, турецьких ашиків, українських кобзарів, віртуозів-скрипалів, лірників та торбаністів – прийоми гри на інструментах, репертуар, інші традиції музикування передавалися з уст в уста. Професійні спільноти, що утворювалися з представників окремих музичних професій (кобзарів) мали багаторівневу систему освіти. До досягнення традицій та оволодіння майстерністю допускалися вибрані музиканти. Прийоми музикування, а також засоби емоційного впливу на слухачів за допомогою музики були утаємничені та передавалися лише в межах вузькопрофесійного середовища» [118, с. 4]. То, підсумовуючи все вищезгадане, виходить, що бандурне мистецтво зароджується та протягом декількох століть широко побутує як один з найяскравіших прикладів музичного народного професіоналізму (традиція кобзарських цехів та братств), а далі, розширившись академічною гілкою (адже поряд з академічним бандурництвом і надалі існує лінія більш традиційного народного виконавства), входить та закріплюється в площині професійної (за сучасною термінологією) музичної освіти. Бандуристи-виконавці, навчаючись у закладах професійної музичної освіти, окрім вузькоспеціалізованих виконавських навичок, здобувають також і ґрунтовні музико-теоретичні знання. А деколи ще й справді щастить навчатися теоретичних дисциплін у метрів української музики: М. Колесси, А. Кос-

Анатольського, П. Майбороди та багатьох інших, котрі дуже часто цільово, або й мимохідь заохочували своїх студентів виконавських профілів до проб пера. До прикладу бандурист Анатолій Маціяка, чию композиторську творчість ми розглядатимемо у наступних розділах, під час інтерв'ю згадував, що одним із найперших стимулів до написання власної музики було спостереження за тим, як під час перерв між заняттями з сольфеджіо і гармонії в училищі відомий український композитор Платон Майборода постійно щось на ходу записував на нотному папері: «...Це мене здивувало. Майборода писав, і я собі пісеньки пробував писати» [62]. Таким чином, професійність та якість здобутих академічних знань, що підкріплені смисловим подовженням давньої народно-професійною традиції вже сучасними бандуристами-виконавцями під сумнів брати не доводиться.

Наступне питання, на яке варто звернути увагу, це проблематика написання творів для бандури безпосередньо композиторами. Ще починаючи з глибокої традиції кобзарських цехів, бандурні знання та вміння передавалися строго обраним учням від вже поважних майстрів-учителів. Відповідно й репертуар мав усну передачу, здебільшого без визначення конкретного автора. «Звичайно вчитель не передавав учневі всього свого репертуару, і той доучував пісні в процесі власної професійної практики» [30, с. 26]. Що цікаво, навіть у процесі запису дослідниками-фольклористами творчості деяких більш відомих (для нас зараз) кобзарів-бандуристів, ці твори подаються як «з репертуару» певного виконавця, а не як його власну композиторську творчість. Адже кобза-бандура дуже довго вважалася суто народним інструментом, то й створені для неї твори: думи, історичні пісні та інструментальні п'єси, автоматично зараховувалися до фольклору. Таким чином жоден з поза меж кобзарського кола, тобто не будучи виконавцем-кобзарем, і не міг творити для кобзи-бандури. Зважаючи на це, в українських професійних (за освітою) композиторів не було ні виклику, ні потреби, ані й можливості створювати репертуар для народного, фольклорного інструмента. Коли ж бандура вже увійшла до академічного кола та, відповідно, почала з'являтися у закладах професійної освіти, то теж починали

створювати тепер уже академічну нототеку бандуриста саме бандуристи-виконавці. Адже академічна бандура була чимось новим, маловідомим та зрозумілим. І аж ближче до середини ХХ ст. зароджується тісна співпраця композиторів та виконавців-бандуристів, котрі могли пояснити першим як же для цього інструмента писати. Тобто виходить, що якщо всю композиторську творчість виконавців-бандуристів, котрі не здобували окремої спеціальної композиторської освіти, віднести до рангу аматорства, то що ж лишається бандури? Декілька десятків творів різних жанрів, чого апріорі недостатньо для професійного виконавського зростання та концертної діяльності. Ще один цікавий аспект — якби не творчість та зусилля саме виконавців-бандуристів, то чи існувала б зараз усе ще академічна бандура? Чи пережила б вона усі репресії та загрози минулого століття? Думаю відповідь очевидна.

Невирішеності проблеми «сприяє» той факт, що сучасні українські композитори не бачать і, на жаль, дуже часто не бажають навчитися бачити бандуру на рівні з академічними визнаними інструментами. Їм значно вигідніше творити нові твори, для інших, інструментів та не зважати на такий необхідний для українського музичного мистецтва та загальнонаціональної свідомості професійний розвиток питомо українського інструмента. «Ще немає в суспільності погляду на бандуру, як на інструмент рівноцінний всякому іншому. Її люблять мало окремі музикальні одиниці, але в серйозних музичних колах про неї говорять в найліпшому разі з усмішечкою» [139, с. 88]. Ці колочі слова записані бандуристом Гнатом Хоткевичем ще на далекому початку ХХ століття чомусь все ще звучать до болю актуально.

Окрім цього меншовартісного ставлення, котре, на щастя, завдяки подвижникам сучасного бандурництва, по трохи нівелюється, існує проблема володіння інструментом. Адже, звісно, і надалі є митці, котрі готові створювати нові шедеври оригінального бандурного репертуару, однак вони не мають жодних умінь гри на бандурі. Зрозуміло, не можна вимагати від композиторів професійного володіння бандурою, проте митець, який створює музичний твір для конкретного інструмента, має хоча б розуміти специфічні аспекти виразності

та технічної віртуозності, притаманні даному інструменту. В іншому випадку, яким би приємним і значущим не було поповнення нотної бібліотеки новим твором, бандурист може зазнати труднощів у введенні його до свого репертуару через відсутність розуміння автором природи інструмента.

2.2. Вплив явищ академізації та симулякру на створення музики для бандури виконавцями

Соціокультурні умови становлення академічної бандури у першій половині ХХ століття були полярними. Спершу — повне сприяння розвитку всього українського, а далі — тотальне винищення та плондрування усього, що могло виказувати українську національну ідентичність. Це і задало тон розвитку зокрема й бандурного мистецтва від середини століття. Описане в попередньому розділі явище бандурного симулякру також ставило жорсткі рамки для подвижників бандури, котрі і надалі невпинно творили на благо інструмента. Тому перше століття в історії інтегрування бандури до загальної системи академічної музичної культури минуло далеко неоднорідно. Це, звісно ж, відобразалося і на створенні оригінального бандурного репертуару. Митці-бандуристи, що творили у той час мусили буквально творити з нуля. Усі вони бачили та розуміли, що для того, аби втримати бандуру в системі професійної освіти та буквально не втратити її на загал, потрібно невтомно та невпинно забезпечувати наповнення бандурної бібліотеки. І йдеться не лише про безпосередній репертуар, а й про теоретико-наукову та навчальну базу досліджень для бандури нового зразка.

Однак, варто розуміти в яких умовах працювали бандуристи у той час. Саме явище симулякру ми розглянули в попередньому розділі, проте реальні наслідки його запровадження можна спостерегти протягом усього століття. Уся творчість бандуристів найбільше підпадала під цензурування. Ця трагічна традиція тяжіла над кожним з подвижників бандури. Адже мимоволі кожен знав

про репресованих попередників, про тих, хто мусив писати як у воєнні, так і повоєнні часи щось партійно-ідеологічне. Зазвичай ці твори були дуже низькопробними, немов для галочки, але бандуристи були змушені це створювати, аби могли творити узагалі. Чи не єдиним, кого можна не включати до цього переліку — Гнат Хоткевич, котрий у результаті поплатився за свої погляди та діяльність життям. Цей трагічний момент як код прописаний до кінця існування радянського союзу.

Як певне випробування на виживання — чи ти ризикнеш не підкорятися, тим самим наразивши на великий ризик не лише своє життя, а й своєї родини, чи гратимеш більш-менш за правилами. І вся композиторська творчість бандуристів того часу в більшій чи меншій мірі підкорялася канонам вже симулякрової цензурованої традиції. Або ти просто береш народні мелодії, що дозволені, і пишеш обробки, або пишеш більш-менш авторську музику та все ж на їх базі. Відповідно творчість уже не мала, та й не могла мати того відвертого та радикального драматизму, спрямованого на боротьбу за національну незалежність та ідентичність, як у їхніх попередників. Найбільш проукраїнсько ідейними в цей період стають вокально-інструментальні твори на слова Т. Шевченка, але лише з дозволених опусів, та й вона виконувалася й видавалася або підпільно, або за дозволом зверху, коли це було вигідно.

Зокрема і це також стало певним «стимулом» до тотальної академічності, як головного вектора розвитку бандурного мистецтва. Але тут ми говоримо не про той вивід бандури в професійне русло, адептом якого був Гнат Хоткевич. Маємо на увазі інший аспект академізму, той, що якщо не повністю відштовхує традицію, то використовує саме сутнісно спотворену симулякром її версію. Але воно й не дивно. «Питання «академізації» народних музичних інструментів насильно нав'язувалося на всіх рівнях його функціонування, оскільки саме цим постулатом можна було виправдати безпрецедентне зросійщення і вихолощення національного інструментального звукового простору. І це можна підтвердити десятками, а то і сотнями беззаперечних фактів.» [153, с. 83]. Праці Хоткевича та його однодумців — поза доступом, як і творчість діаспори,

котра вивозить з України разом із собою ті культурні надбання бандури, що тут опинилися під загрозою винищення. «Бандура у контексті академізації протиставлялася цілому пласту національної музичної традиції, кореневої, первинної для цього інструмента, отже, вся кобзарська традиція витіснялася далеко на периферію. Тому розвиток українського народного інструменталізму в умовах насильно запровадженого чужого звукоідеалу та естетики має загалом досить складну історію, а також не менш складний і неоднозначний результат, який виявляється у сучасному стані цього мистецького явища.» [153, с. 84]. Виходить наступний дисонанс: з одного боку ця «академізація» плюндрувала й витісняла первинний глибокий смисл бандурного мистецтва, але з іншого боку — завдяки ній та праці правдивих подвижників бандури, котрі творили в цих умовах, певним чином відбулося збереження її в культурному обігу України. І саме останнє весь час було метою бандуристів.

Для цієї мети потрібно було забезпечувати умови, однією з яких було звісно ж швидке створення для бандури репертуарного масиву. Найшвидшим способом було спертися на здобутки вже давно утверджених академічних інструментів. Саме періоду від середини минулого століття належить найбільша кількість створених перекладів творів з репертуарних надбань інших інструментів для бандури. Візьмемо до прикладу діяльність Василя Герасименка у часи формування класів бандури у львівських освітніх закладах. Учні Герасименка згадують, як він неодноразово розповідав про те, як відпрацювавши робочий день, приходив додому, де мав розписані вечірні години на виготовлення інструментів у майстерні та на роботу із написання перекладень творів для бандури, що займали величезну частку його вечірньої діяльності. Він опрацьовував усе, що міг: від етюдів різного рівня складності (Черні, Бюргмюллера та ін.) до відповідних п'єс та масштабніших творів. Бандурист надавав перевагу надзвичайно відомим та, певною мірою, знаковим творам з нототек інших інструментів, як от «Елегія», чи «Хвилина розпачу» М. Лисенка. Переглядаючи укладений ним «Альбом бандуриста» розуміємо, що його цікавили високопрофесійні твори, які не завжди так легко давалися до виконання

на бандурі через, власне, специфіку їх створення для інших інструментів. Вражає ось це відчуття обов'язку — прийти додому та щось написати, перекласти. Так, він не творив нових творів як композитор, але кількість його перекладів величезна. І не лише сольного репертуару, а й ансамблевого, адже В. Герасименко був багаторічним керівником ансамблю бандуристів Львівської музичної академії. Багато було перекладів саме скрипкової та арфової музики (Г.Ф. Гендель, А. Вівальді, А. ля Пен та інші). Діяльність Василя Герасименка в даному випадку відображена як яскравий приклад загальної тенденції, адже практично усі бандуристи-педагоги того часу займалися перекладацькою діяльністю. Оригінальні твори для академічної бандури, якщо вже і з'являлися, то у надто малій кількості, що зовсім не відповідала запиту. Брак підручників відчувався настільки гостро, що кожен зі студентів-бандуристів не маючи можливості просто взяти в бібліотеці збірник чи окремі друковані ноти займався переписуванням вручну всієї програми. Отримавши програму від свого викладача він сидів кілька днів і переписував ці ноти з інших, часом теж уже переписаних нот. Але це зовсім не означало, що це, до прикладу, конкретний, унікальний, найвищої проби твір, який тяжко відшукати, або він свіжий і його ще не видали. Ні, це була проблема на загаль, бо система настільки повільно видавала твори для бандури і в таких мізерних кількостях, що, взявши будь-який збірник для бандури, ми бачимо тираж в кількості 300-1000 штук, чого критично замало.

Паралельно зі створенням величезного пласту перекладів, існувала й тенденція написання оригінального репертуару бандуристами-виконавцями. І саме вона у видозмінений спосіб, про який поговоримо далі, певним чином продовжує кобзарську традицію компонування репертуару кожним кобзарем-бандуристом під себе й можливості свого інструмента. Саме таку лінію розвитку та професіоналізації свого часу вважав найбільш доречною Г. Хоткевич, про що ми довідуємося з його теоретично-навчальних праць та чому бачимо підтвердження в безпосередній діяльності митця. Однак історичні умови диктували свої ідеали та бандурне мистецтво зокрема мусило адаптовуватися до

них. Саме тому й говоримо про певним чином видозмінений спосіб підходу до створення оригінального бандурного репертуару. Перш за все, стався дуже різкий перехід від ідейного смислу творчості кобзарів-бандуристів автентичної традиції, їхніх закликів до боротьби за незалежність, власну ідентичність, до бандурної творчості в умовах соцреалізму та тотального цензурування.

Це призвело відповідно до суттєвого зменшення, якщо не взагалі зникнення, історично закладеної тематики, з якою асоціювалась бандура, адже, як ми вже раніше згадували — це просто не було дозволено. Складається враження, що у цей час використання українського народного мелосу будь-якої тематики фактично прирівнювалося до виконання пісень національно-визвольного характеру. Звісно, це знову ж таки підміна понять, що певною мірою, на жаль, прижилася в бандурній творчості і до цього часу. Поза цим, бандуристи-виконавці масово віднаходять у собі композиторські навички та всіляко їх стимулюють, аби створити нові можливості для інструмента. Починаючи з банальних інструментальних обробок народних пісень, які з теперішнього погляду досить важко правильно жанрово класифікувати, поступово знаходять свою композиторську лінію. Деякі митці притримуються і надалі напряму фольклоризму, «музичний напрям, де відбувається звернення автора музики чи виконавця до рідного фольклору, його елементів з метою їх гармонізації або переінтоновування» [64, с. 107], створюючи авторські твори від мініатюрних до масштабних жанрів на основі оспівування народного тематизму. У такому руслі відбувалися композиторські пошуки А. Омельченка, А. Бобиря, С. Баштана, В. Кухти, В. Войта старшого та інших. Деяким митцям вдалося віднайти більш авторський стильовий підхід, розвиваючи радше більш пізньоромантичний тип мислення та висвітлюючи власну внутрішню боротьбу й переживання. До таких митців у ХХ столітті можемо віднести А. Маціяку, чия творчість власне і виділяється із загального числа яскравим авторським тематизмом, сформованим переважно різним слуховим досвідом і як хорово-симфонічного диригента зокрема. Але його твори, за винятком циклів мініатюр та обробок народних

пісень, донедавна практично не виконувалися, а більшість пролежала «у шухляді» автора аж до останніх років його життя.

Однак навіть активне створення репертуару не гарантує збереження бандурного напрямку співмірно до уявлень подвижників. На превеликий жаль саме це відбулося з харківською бандурою в Україні тих часів. Цей тип бандури, що об'єктивно надавав більших можливостей професійного розвитку бандуристів та міг би забезпечити сутнісно традиційнішу лінію бандурного виконавства, був зовсім не вигідний тогочасному режиму, котрий намагався все стандартизувати та тримати в рамках. І не зважаючи навіть на вперте пропагування послідовниками цього типу бандури та подальше створення репертуару для неї, це не допомогло втримати напрям харківської бандури в навчальній системі того часу. Активним пропагандистом бандури саме такого типу був, зокрема, Перекоп Іванов, що викладав у Харкові, а згодом і у Києві. Він не лише сам активно використовував харківську бандуру, як виконавець, а й створював для неї дидактичний матеріал — збірка з 35-ти етюдів для харківської бандури (1955). Окрім цього він ще й сам майстрував бандури, його хроматичний варіант харківської бандури зберігається в музеї музичних інструментів у Києво-Печерській лаврі. Але система навколо не пропускала далі розвиток цієї теми. Незважаючи на подвижників, традиція харківської бандури в Україні на довгий час завмерла.

Надалі бандура, попри сталі асоціації з фольклором, поступово все більше інтегрується в загальну систему академічної музичної культури. Цей інструмент охоплює всі щаблі професійної освіти, розширює репертуар, піднімає виконавську майстерність і сприяє розвитку науково-методичної думки. У сфері академічної музики бандура, завдяки своєму історичному та символічному значенню, викликає формування додаткових шарів у розкритті духовного змісту та стимулює бажання до індивідуалізації як ідеї, так і форм виразності. Це призводить до створення різноманітних композицій, що наповнені розвитком та трансформацією музичного матеріалу. Розробка тембрових можливостей бандури в академічній музиці межі XX і XXI століть є одним з головних

симптомів сучасних змін у музичній культурі. І справді, часи утвердження незалежності України привносять чимало змін у музичне мистецтво загалом, так і зокрема бандури як національного музичного символу. Цікавий аспект, на котрий ми звертали увагу і раніше, це якісніше збереження правдивої неспотвореної суті бандурництва далеко за географічними межами України. Фактично всі відомі для бандуристів твори відверто героїчного спрямування, котрі продовжували лінію традиції в умовах гніту, були написані в українській діаспорі США та Канади, адже саме туди вимушено виїхали митці-бандуристи в найважчі для України ХХ століття часи. Г. Китастиг, З. Штокалко, В. Ємець та усі молодші їх послідовники, мали змогу творити у кардинально інших умовах. У своїй творчості вона насамперед ставлять за мету зберегти та передати традицію. І це безпосереднім чином впливає на тематику їхньої творчості. Взяти хоча б глибоко-патріотичну вокально-інструментальну творчість на слова І. Багряного — вони вперто закликали на боротьбу за своє. Навіть інструментальні твори, до прикладу фантазія «Гомін степів» Г. Китастого, яскраво відображали це тематичне спрямування. Ми говоримо про кардинальний розрив свідомості та підходу до створення музики: у вільному світі діаспори заради збереження українського коду, і в Україні — зацикленість на академізмі. З іншого боку, діаспорна творчість не показує нам такої активної співпраці з композиторами на зразок тієї, що була у другій половині минулого століття в Україні. Вони не розцінювали бандуру як інструмент, якому потрібно доводити, що він на рівні з іншими класичними. Бандура у діаспорі демонструвала й надалі демонструється виключно як український народний інструмент і ця прив'язка до традиції їх цілком влаштовує. Відповідною була і все ще залишається тематика творів — у першу чергу патріотична, з глибоко прописаним національним кодом, що закликала до боротьби, або ж виражала найглибший сум за Батьківщиною. Звісно, ж були і відверто гумористичні та жартівливі твори, як і глибоко-ліричні.

Але саме та творчість, що мала в собі те правдиво українське національне начало превалювала як у вокально-інструментальних жанрах, так і в тематизмі суто інструментальних. Коли ж в Україні поступово зникає «залізна завіса» та

починає налагоджуватися комунікація зі світом, то саме ця національно забарвлена творчість представників діаспори починає поступово просочуватися в український музичний простір. І звісно ж, вона розриває усі шаблони свідомості бандуристів, що творили в умовах України того часу. Коли на початку 1990-х мінімальній кількості бандуристів стають доступні записи професійного лікаря та бандуриста за покликом душі Зіновія Штокалка, майстерність гри на бандурі якого вражає настільки, що бандурист-академіст, який пройшов усі рівні професійної бандурної освіти від музичної школи до академії, не може до кінця усвідомити як досягнути таких вмінь. Адже Штокалко грає на бандурі іншого, харківського, типу, грає зовсім не так як виховувала й здебільшого виховує освітня програма тут. Адже йдеться про виконавську майстерність та слуховий досвід зовсім іншого зразка, яка вихована на творах і Гната Хоткевича, і подальших самостійних творчих пошуків бандуристів діаспори. І зокрема саме такі все частіші контакти з бандуристами діаспори стимулюють подвижників бандури в Україні переосмислити систему координат розвитку інструмента надалі.

Настає умовно нова доба розвитку бандурного мистецтва України. Відбувається стрімкий вихід за рамки, нав'язаного радянським симулякром мистецтва та, певною мірою, й академізму старого зразка. Однак це все ще відбувається достатньо неоднорідно. Саме в часи становлення української незалежності здебільшого молоде покоління бандуристів почало пропагувати як і дещо нове звучання бандури, так і старатися відновлювати забуте старе. Завдяки отриманню доступу до матеріалів діаспори, деякі виконавці не лише відкривають її для себе, але й починають активно переймати знання.

Саме завдяки цьому обміну знаннями до України частково повертається харківська бандура, у 90-х нею успішно оволодівають учні В. Герасименка Т. Лазуркевич, О. Созанський, згодом також Д. Губ'як, вивчається нова, для бандуристів академічного напрямку, штрихова палітра, що безпосереднім чином впливає на музичну мову їх композиторської творчості (додавання багатьох, характерних саме для харківської бандури штрихів та технік). Адже бандуристи-

виконавці і надалі продовжують напрацьовувати оригінальний репертуар для бандури. У ці часи, коли припинилось диктування репресивних обмежень зверху, подвижники бандури отримали свободу пошуку нових джерел натхнення та способів вираження. Таким чином творчість кінця минулого століття і дотепер якісно відрізняється від попередньої. Це стосується й активізації роботи в розрізі розширення штрихової палітри, відновлення звернень до імпровізаційного начала, пошук нових жанрів, тематики, стилів та глибшого розуміння звуковидобування.

До яскравих зразків академічної бандурної творчості цього нового періоду відносимо зокрема твори О. Герасименко, Р. Гриньківа, Т. Лазуркевича, В. Войта (молодшого). Це нова генерація виконавців-композиторів, хто шукали спосіб вирватися з цензурованої зашореної бандурної традиції на вищий рівень. Але тематика й стилістика їхньої творчості наштовхує на певні роздуми. Якщо раніше весь репертуар бандури розглядався і створювався в напрямку відповідності потребам часу, які диктували політичні передумови, то зараз ми відійшли від такого типу формування репертуару. Ми перейшли до того, який передбачає радше становлення самого інструмента і всіх виконавських можливостей. Більш сучасні твори покликані переважно на те, щоб показати всі найяскравіші сторони виконавської майстерності бандуриста.

Такі тенденції бачимо як суто в інструментальній, так і вокально-інструментальній творчості. І справді, якщо розглянути детальніше тематику й стилістику композиторської творчості для бандури цього періоду, то здебільшого знаходимо лірично-споглядальні чи яскраво-танцювальні п'єси натхненні відповідним фольклорним тематизмом, або ж глибоко експериментальну сонористичну музику, спрямовану на віднайдення нових звуково-штрихових можливостей. Ось цієї правдиво героїчно-патріотичної, ідейної тематики зовсім не так і багато. Загальний характер творів бандуристів-композиторів цього часу позбавлений перебільшених ідейних значень, окрім звернення до старих текстів Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, чи сучасних українських письменників, що сповнені глибокої шани й любові до України, її

пісні, історії. Звісно ж, бандуристи сучасності активно реагують на події загально-національного значення, яких не бракує і в XXI столітті (до прикладу, симфонічна поема «Victoria» для бандури та симфонічного оркестру (2005), написана О. Герасименко під час Помаранчевої революції 2004 р., чи «Сюїта пам'яті Небесної сотні» Р. Гриньківа, тощо). Однак і вони радше романтично-модерного спрямування, аніж сповнені глибокого драматизму.

Однією з причин цієї тенденції, можна назвати ту, що за бандурою вже стало закріплений статус музичного символу України, особливо такої риторики побільшало за часів Незалежності. Якщо раніше бандура невпинно доводила й підтверджувала цей статус через виконання на ній відповідного репертуару, то на сьогодні ми бачимо, що, вже маючи його, вона немов «заспокоюється». Адже справді, у сучасних реаліях бандура вже не є під загрозою винищення, та практично нівелюється потреба доводити свою значимість. «Швидка еволюція бандурного мистецтва у XX столітті значною мірою спричинена вражаючим розвитком конструкції самого інструмента, а також розгортанням загальної тенденції модернізації народних інструментів слов'янських країн у цілому, розвитку репертуару та системи професійної освіти на них. Все це призвело до суттєвих позитивних змін у виконавській техніці, методиці, осмислення прийомів інструментальної гри, а також до переосмислення самої соціальної значущості інструмента.» [96, с. 71]. Мати зараз бандуру по всій вертикалі професійної музичної освіти — це унікальний здобуток для інструмента народного, що, раніше існуючи всупереч гніту, зараз впевнено укріплює свої позиції. Певним чином бандура настільки вже повноцінно вписується в академічне коло, що мимоволі стає академічним українським інструментом. Але й не лише академічним.

Нове тисячоліття привносить нові погляди, ідеали, що прямим чином впливає й на стилістику творчості для бандури. «Суспільно-культурні зміни, які відбуваються у XXI ст., породжують нову епоху, каталізатором виникнення якої, без сумніву, можна вважати глобальну діджиталізацію. Розвиток та впровадження високих технологій у повсякденне життя людини також

відбилися на сучасному світогляді та формуванні нового покоління. Сучасне бандурне мистецтво є своєрідною осмисленою реакцією на сьогодні, яка виражається у композиціях та власне позиціонуванні у соціумі його представників. Творчість сучасних бандуристів ілюструє новий образ бандури, яка водночас є цікавою молодій аудиторії та залишається символом культури українців. Сучасний напрям бандури відображений у переосмисленні старої традиції, поєднанні автентики та сучасного звучання, позиціонуванні та сприйнятті артиста-бандуриста у масовому популярному культурному просторі.» [116, с. 30]. Бандура сьогодні активно відзначається не лише у традиційних фольклорних чи академічних жанрах музики, а й в сфері так званої "третьої хвилі". Це означає, що бандура виявляється у нових, експериментальних напрямках музичної творчості, що сприяє розширенню її виразних можливостей та використанню у сучасних музичних експериментах.

Молоде покоління бандуристів сучасності здебільшого категорично не задовільняє творчість створена в рамках обмежень та заборон, вона їм ментально чужа, адже воно виховане вже у зовсім іншому світі та у вільній доступності до світових музичних надбань, що якісно впливають на їх слуховий досвід. Однак, повністю відмовитися від неї в рамках освітнього процесу не вдається, адже бандурна нототека все ще не має достатньо великих розмірів. Цей дисонанс і стимулює молодих бандуристів XXI століття почати масово шукати нові прояви бандури в площині популярної музики українського та світового шоу-бізнесу.

Цікавим чином використання найбільш радикального, як здавалося б, методу відштовхування та протиставлення себе репертуарному надбанню середини минулого століття, мимоволі скеровує їх тим же шляхом, що йшли попередники. Тільки вся різниця в тому, що у минулому столітті це було написання перекладів академічного репертуару інших інструментів, а на початку теперішнього — масове створення та виконання переспівів на найвідоміші музичні треки популярної музики різних стилів. «Бажання молодих бандуристів посісти своє місце серед інших естрадних виконавців країни, прагнення зробити автентичний інструмент цікавим та доступним для численної аудиторії,

популяризувати інструмент серед молоді та гідно представити закордонній публіці – це ті ідеї та цілі, які призвели до зародження «сучасної бандури» в Україні.» [116, с. 31]. Це сучасне скерування бандурної творчості в результаті породило декілька тенденцій, котрі несуть як позитивні, так і негативні наслідки. До негативних можемо віднести те, що в сучасному бандурному мистецтві виник нахил до надмірної естрадності.

Ще не усталивши та не нормалізувавши адекватної реакції соціуму на бандуру академічну, що досі подекуди викликає подив загалу та нерозуміння, такий напрям повертає нас до сплюндрованої симулякром бандурної творчості. Адже це знову показ «красивої картинки» з бандурою в руках, створення шоу просто заради розваги публіки, що сутнісно абсолютно не відповідає змісту, котрий історично закладений в інструмент його традицією. Наступний момент — це знову мимовільне бажання комусь довести, що бандура це не народний (у значенні призначений тільки для фольклорного репертуару) інструмент, вона є сучасною та на ній можна грати все. Однак тут виникають питання потреби, доцільності та, насамперед якості цієї презентації. Та все ж таки, як і згадувалося, це стремління до модерного звучання бандури дало свої позитивні плоди.

Починає виникати професійна творчість на межі академізму та інших стилів естрадного спрямування. «У подальші роки молода плеяда бандуристів працювала над розробленням сучасного репертуару для бандури, котрий містить у собі авторську музику, тексти і музичне оформлення якої відповідають вимогам сучасності і є цікавими молодій аудиторії (тематика композицій, гармонія, композиційна форма) <...> Характерним для багатьох композицій є поєднання української автентики, акустичної особливості інструменту із сучасним електронним звучанням і ритмами.» [116, с. 31]. Зокрема найяскравішими прикладами є авангардово-джазові інструментальні композиторські пошуки Г. Матвіїва, що все ж стоять трішки ближче до академічного напрямку, та унікальна й неординарна авторська творчість бандуристки Марини Круть, котра хоч і є представницею естрадної бандури, що поєднується з вокалом, але випускає надзвичайно якісний та високопрофесійний

продукт, котрий гідний наслідуванню. Окрім появи нових репертуарних стилів, виникають також зміни як наслідок розвитку новітніх технологій.

«У результаті експериментальних студійних робіт Р. Гриньківа щодо звукових можливостей бандури виникли інструментальні композиції «Спів старої дзвіниці» («зіткана з обертонів» і за допомогою сучасних технологічних засобів, скомпонована в суцільне художнє полотно) та «Гусельки» (за задумом автора, виконується на спущених струнах бандури) Найцікавіші експерименти виявляє творчість Д. Губ'яка – представника молодшої генерації українських бандуристів, створювача новітнього інструменту з вуглеволокна карбон, який за своїми фізичними та акустичними властивостями перевершує дерево щодо коливань температури та вологості, а також у кілька разів міцніший за сталь. Завдяки цьому його бандура звучить гучніше та краще тримає стрій.» [96, с. 111-112].

Продовжуючи тему змін, які вносить сучасність, маємо також і активну цікавість до автентики. Як вже згадувалося, з 90-х років почало відновлюватися в Україні мистецтво харківської бандури. Поступово, крок за кроком почали з'являтися інструменти — як привезені («повернені») з діаспори так виготовлені нові. Зокрема у Львові такі спроби робив у своїй майстерні ще В. Герасименко. Зараз цю справу продовжують Д. Губ'як, В. Рубай та інші. Почали створюватися умови для її опановування, адже репертуар є, інструменти теж вже можна знайти, залишається лише знайти вчителя, яких в Україні зовсім не багато. Зрештою у 2021 р. відбувається подвижницький крок найвищого рівня — в ОНМА ім. А.В. Нежданової відкривають клас харківської бандури, викладачем запрошують Д. Губ'яка. Щодо створення нового репертуару для бандури харківського типу — цим активно займаються В. Войт (молодший), Ю. Китастих, В. Мішалов та інші поціновувачі саме цього виду бандури. Окрім цього не забуваємо про не так давно нововідкриті загалу напрацювання Г. Хоткевича, З. Штокалка та інших представників української бандурної діаспори.

Висновки до 2 розділу

Минуло трохи більше століття з моменту початку активного процесу модернізації усього бандурного мистецтва. Утім деякі чинники залишаються незмінними, як от традиція komponування репертуару силами самих виконавців та педагогів бандуристів. Проте ставлення до таких зразків композиторської творчості для бандури доволі неоднозначне. З одного боку, це продовження глибокої кобзарської традиції передавання вмінь, знань та репертуару в межах замкнутого кола народних професійних митців — кобзарів, відповідно й написання творів кожним виконавцем під себе, власний інструмент та його можливості, а з іншого боку, чи достатньо композиторських вмінь та знань мають музиканти, що не здобували фахової композиторської освіти, проте отримали професійний виконавський вишкіл, для того, аби творити якісний мистецький продукт. Як доводять дослідження бандурної традиції провідних науковців, сама термінологія понять аматор та професіонал та, що цікаво, навіть Закон України — професійний рівень митця визначає перш за все висока якість та мистецька цінність його безпосередньої діяльності. Тому в даному випадку можна однозначно ствердити, що композиторська творчість виконавців-бандуристів має абсолютно професійні якість та цінність, що доведено багаторічною успішною її апробацією в концертній та навчальній практиці декількох поколінь бандуристів-практиків.

З висоти досвіду сьогодення можна концептуально оцінити вплив явищ академізму та симулякру, що виникли в минулому столітті, на творчість бандуристів. Десятиліття гніту та тотальної цензури не минули безслідно. Підсумовуючи період, що тривав умовно до розвалу союзу, бачимо домінування у композиторській творчості бандуристів-практиків засад традиціоналізму, у його перекрученому варіанті, використання цитування як панівного методу створення тематизму та значний нахил до перекладень та аранжувань творів, написаних для інших інструментів, що надзвичайно заохочувалося системою. Жанр перекладу, що на початках використовувався виключно з метою розширення бандурної нототеки, у якийсь момент розрісся до небувалих

розмірів та кількісно почав превалювати над оригінальною творчістю для бандури. І головна проблематика була не в якості перекладів чи їх існуванні, як таких, а в тому, що у таких спосіб не розвивалося компонування оригінальних творів. Бандура мимоволі ставала просто «переспівувачкою» творчості репертуару інших інструментів. Звісно ж, оригінальний репертуар теж створювався, однак кількісно його дуже бракувало. Проблематикою було також і видання творів для бандури. Музичні видавництва видавали їх досить повільно, через довгий час цензур та перевірок, та у далеко недостатньому тиражі. Викладачі-бандуристи, на відміну від педагогів інших музичних спеціальностей, на той час не могли просто прийти до бібліотеки навчального закладу та взяти необхідний матеріал. Вони були змушені створювати його самостійно. Зараз ми всі розуміємо, що виконувати, до прикладу, скрипкові концерти Вівальді в невідповідних темпах та невідповідними штрихами зовсім не сприяє професійності виконавця, адже можливості інструмента, з об'єктивних причин, органічно не пристосовані на виконання саме такого репертуару. При всій зрозумілості бажання поставити бандуру в ряд з іншими інструментами, сам обраний шлях не допомагає досягнути поставленої цілі.

Умовно з моменту здобуття Україною незалежності бандурне мистецтво зазнає позитивних та прогресивних змін. Подвижники бандури отримують доступ не лише до нових надбань музичної культури світу, але й до вивезених до діаспори сутнісно змістовних напрацювань українських попередників. Активна комунікація та міжнародні співпраці стимулюють переосмислення усієї бандурної творчості. Як результат композиторська творчість виконавців отримує більш авторсько-ідентичне спрямування, відбувається активний пошук нових композиторських технік та стилів, розширення штрихової палітри через більшу увагу до можливостей своїх інструментів. Складається враження, що з'явився запит на доведення, що на бандурі можливо якісно виконувати будь-який репертуар, незалежно від стилю.

Уже в XXI столітті запити суспільства нового часу та технологічний прогрес частково продовжують тенденцію задану попередниками. Змінився

орієнтир зі створення та виконання будь-якої творчості для бандури не залежно переклад чи ні, до акценту на оригінальній. Чи це означає, що явище перекладу зникає чи мінімізується — радше ні. Але змінюється його сприйняття та підхід до опрацювання матеріалу. Більше того, пошуки авторських стилів, технік та нових шляхів розвитку інструмента передусім породжує неординарні співпраці на межі академічної та естрадної музичної сфери. Усе більше представників молодії генерації звертаються до виконання музики різноманітних естрадних напрямів на бандурі, як от невинне та масове використання бандури у «переспівуванні» композицій українського та світового популярного мистецтва. Однак, на думку авторки дослідження, це шлях в небуття для інструмента з давньою традицією. Радує те, що є багато представників і естрадного бандурного мистецтва, і на межі двох сфер, хто творить справді якісно та професійно, цим самим задаючи планку та показуючи приклад наступникам.

Зараз чудовий час для становлення та розвитку самого інструмента. Науково-технологічний прогрес та діджиталізація надають неймовірні можливості як для створення й пропагування якісної бандурної творчості, так і для новітніх пошуків у модернізації бандури. Адже сучасна бандура, як доволі юний інструмент, ще не має до кінця усталеної форми та конфігурацій, як от скрипка, фортепіано, чи духові інструменти. Вона все ще розвивається та вдосконалюється. На щастя, не бракує й охочих розвивати цей важливий напрям. Щодо виконавства, то зараз ми почали говорити про певну вищість мистецтва, про пошук чогось глибшого. Штрихів не заради новизни, а смислове їх підкріплення. Про культуру звука, про вимогливість до себе як виконавців. І ця тенденція дає надію на майбутнє. «Змінився також спосіб популяризації та візуалізації мистецького продукту: поява на популярних телевізійних шоу, оригінальні відеороботи, які поширюють через соціальні мережі та YouTube, увага до концепції та подачі себе як артиста, що відображено в концертному костюмі, власному позиціонуванні. Поширення власної творчості через соціальні мережі дає змогу розширити коло поціновувачів бандури та української культури у світі.» [116, с. 31]. Якщо задати питання, яка вона

академічна бандура зразка ХХІ ст? На що вона може вийти при ідеальних умовах, зберігши та морнізувавши традицію, злегка відштовхнувшись від неї, творячи оригінальне мистецтво. Швидше за все — професійна академічна бандура незалежно від типу і способу гри. Дуже важливо зараз не тільки відроджувати традицію харківської бандури, але й через бандуру незалежно від її типу створювати цей нерозривний зв'язок з давньою традицією та її змістами. Бо слово «бандурист» сприймають одразу як код і надзвичайно важливо вкладати в цей код справді вартісний зміст. Варто продовжити шлях, котрий намітив ще Хоткевич, підхопили його послідовники та почали повертати митці генерації кінця ХХ - початку ХХІ ст., а саме перестати сприймати бандуру виключно як придатак, супровід для співу. За століття свого непростого існування в супереч всьому бандура і творчість для неї настійливо пропагують цю ідею. І справді, яскрава та високопрофесійна композиторська творчість саме інструментального бандурного спрямування демонструє надвисокі можливості професійного інструмента. Важливо вміло продовжувати цей шлях і надалі, пам'ятаючи фундаментальне напучування фундатора академічної бандури — при всіх модернізаціях, нововведеннях, пошуках нових змістів не загубити саму бандуру.

.

РОЗДІЛ 3

ЖАНРОВА СПРЯМОВАНІСТЬ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ВИКОНАВЦІВ-БАНДУРИСТІВ

3.1. Багатоманітність оригінальної бандурної творчості

Детально розглядаючи композиторську творчість виконавців-бандуристів створену для бандури, бачимо, що більшість з них робили акцент саме на створення яскравого концертного репертуару. Поміж це, вони звісно ж створювали й дидактичний матеріал, особливо ті митці, котрі творили ще в історико-суспільних реаліях ХХ століття. Як згадувалося в попередніх розділах, бандуристи мали і, певною мірою, мають зараз брак репертуару. Якщо титанічна праця як оригінальна композиторська, так і перекладацько-аранжувальна подвижників бандури минулого століття забезпечила значну кількість саме дидактичного матеріалу для здобуття студентами усіх рівнів ґрунтовної та різнопланової виконавської освіти, то кожен зрілий виконавець в певний момент упирається в відсутність нового яскравого оригінального концертного репертуару, а того, що є — справді не вистачає. Зважаючи на це, зовсім не дивно, що композиторські пошуки бандуристів-практиків у першу чергу пов'язані саме з наповненням останньої ніші. Так, сучасний бандурний репертуар включає практично всі жанрові та жанрово-синтетичні інструментальні форми, такі як мініатюри, концертні і програмні композиції, сонати, концерти, сонати-фантазії, варіації, фантазії, рапсодії, поеми-рапсодії, сюїтні цикли та інші твори. Ґрунтовне дослідження жанрово-стильової еволюції оригінальної інструментальної творчості для бандури у 2011 році здійснила бандуристка, кандидатка мистецтвознавства та доцентка кафедри народних інструментів ЛНМА імені М.В. Лисенка Олена Ніколенко. У своїй дисертації дослідниця дуже вміло типізує за жанрово-стильовими ознаками величезний пласт оригінальних інструментальних творів, створених для бандури соло та у складі ансамблів різного як самими бандуристами, так і фаховими композиторами та групує їх у 5

жанрових групи: мініатюри та концертні п'єси; варіації, фантазії та рапсодії; сюїті цикли; жанрові різновиди сонатності (соната, концерт, концертино, соната-поема), експериментальні жанрові різновиди для мішаних складів. [109]. Однак, звузивши початкові параметри категоризації до розгляду виключно інструментальної оригінальної композиторської творчості виконавців для бандури концертного спрямування другої половини ХХ століття - початку ХХІ, групування змінюється і виходять наступні основні категорії: великі циклічні форми (концерти, сонати, сюїті цикли, поеми), середні концертні форми (фантазії, варіації), мініатюри. Знову ж таки цей поділ доволі умовний, адже митці новітнього періоду в своїх імпровізаційних та новаторських пошуках найчастіше виходять далеко за рамки класичної форми чи жанру.

Надалі ми детальніше розглянемо кожен жанрову групу саме в композиторській творчості бандуристів-виконавців, паралельно знайомлячись ближче з авторами творів для бандури відповідних жанрів та стараючись зрозуміти що привело кожного з них до вияву своїх творчих пошуків саме в композиторському руслі. Для аналізу вибрано творчість деяких з тих митців, що якнайдалі відходять від спотвореної традиції симулякру, створюючи натомість винятково змістовну оригінальну музику. У такий спосіб вони за допомогою новітніх засобів та стилів продовжують традицію, започатковану ще Гнатом Хоткевичем на початку минулого століття.

3.1.1. Великі циклічні форми (А. Маціяка Концерт для бандури з оркестром та Соната для бандури соло)

Поява масштабних творів у репертуарі бандуристів засвідчила «зрілість» бандурного інструменталізму, досягнення найвищої «планки» в професійно-академічній музиці й зрівняння бандури з іншими, давно визнаними й утвердженими «класичними» інструментами. «Великі композиції, насамперед, соната і концерт, з-поміж інших жанрів є найскладнішими: багаточастинна циклічність, драматургічна насиченість, контрастна, а часто й конфліктна образність, розгорнуті тональні плани, різноманітні прийоми розвитку – всі ці

найсуттєвіші ознаки творів великої форми дають можливість молодому виконавцеві досягти достатньої професійної вартісності, технічної досконалості, усвідомлення поняття стилю (в його епохальних та індивідуальних параметрах), уміння музично мислити, розшифровувати авторський задум музичного твору і правильно його інтерпретувати» [111, с. 58]. І справді, отримавши до своєї нототеки твори великого масштабу, бандура й бандуристи отримали нові можливості перш за все розвитку технічного, а далі — виходу на професійну сцену як соліста в супроводі оркестрів різних форм і розмірів. До зразків масштабних жанрів у композиторській творчості виконавців-практиків відносимо Концерт для бандури з оркестром та Сонату для бандури соло А. Маціяки, Камерну сюїту для бандури і фортепіано (1991) (інструментована для бандури для бандури, флейти, ребра та струнного квартету чи камерного оркестру) та Симфонічну поему «Victoria» для бандури та симфонічного оркестру (2005) О. Герасименко, сюїту «Сповідь чарівних струн» та «Сюїту пам'яті Небесної сотні» Р. Гриньківа, Сонату для бандури і фортепіано Г. Матвіїва, сюїту «Шум моря» Д. Губ'яка. Завдяки появі цих творів відбувається перегляд виразового потенціалу бандури та формування нових фактурних особливостей. У цьому процесі виникають нові елементи виразовості бандурно-інструментальної музики. Відбувається освоєння нових принципів створення форми та стилістичних рис академічної інструментальної культури попередніх епох, а також музичного мистецтва сучасності.

Анатолій Маціяка (1934 (за паспортом, а насправді – 1932) - 2019) — бандурист, композитор, диригент та педагог. Випускник Київського державного музичного училища імені Р.М. Глієра¹⁵ (1952, дві спеціальності: хорове диригування – клас Г.Й. Ткаченко; бандура – клас В.А. Кабачка (по сольфеджіо та гармонії навчався у Платона Майбороди)), де згодом і викладав бандуру (1955-1959), та Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського¹⁶

¹⁵ Тепер Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра.

¹⁶ Тепер Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

(1957, дві спеціальності: диригент – клас М.А. Прокопенка; бандура – клас В.А. Кабачка, а згодом – А.М. Бобиря), багаторічний член Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. Майбороди (приб. 1957-1989) — диригент, концертмейстер, керівник оркестру капели та викладач бандури у Кобзарській студії при капелі. [57, с. 158; 152, с. 23]. Подальше життя та творчість митця склалися доволі складно: смерть дружини, втрата роботи, дуже важке матеріальне становище. Найбільш імовірно, що усі ці фактори рівною мірою вплинули на рішення Анатолія Дмитровича повністю ізолюватися від мистецького світу та припинити писати музику, однак достеменно відомо лише це: «Я вже більше 25-ти років нічим не займаюся. Сам собі так вирішив...» [62].

Аналізуючи композиторську творчість Анатолія Маціяки, можна визнати, що основним її стимулом був типовий для української ментальності кордоцентризм: «...я писав як серце каже, виливав емоції...» [62]. Про це свідчить й історія написання першого авторського твору: «Першим я написав «Експромт». Тоді, коли мене звільнили з училища, я пішов додому і взяв бандуру до рук... За 3 дні я закінчив» [62]. Про те, як почав писати твори композитор розповідав: «Усе почалося ще з училища, адже там треба було писати оркестровки та аранжування» [62]. Коли ж композитору ставили питання чому взагалі був написаний той, чи інший твір, Анатолій Дмитрович відповідав: «...знав, що інші композитори мають цикли для дітей, сонати, романси для голосу і фортепіано, то чому я не можу мати?...» [62]. У своїй бандурній творчості Анатолій Маціяка зміг охопити усі рівні володіння інструментом: «Дитячий альбом»¹⁷ – яскраві та різнохарактерні замальовки для зовсім юних, «Акварелі»¹⁸ – «вишукані й технічно складні п'єси для зрілих виконавців», Соната для бандури соло та Концерт для бандури з оркестром – «полотна, які по праву можна вважати одними з найскладніших для виконання на бандурі» для досвідчених професіоналів-бандуристів [125, с. 3]. Соната та Концерт – безсумнівно кульмінація всієї композиторської спадщини Анатолія Маціяки.

¹⁷ Виданий у Львові у 2017 році.

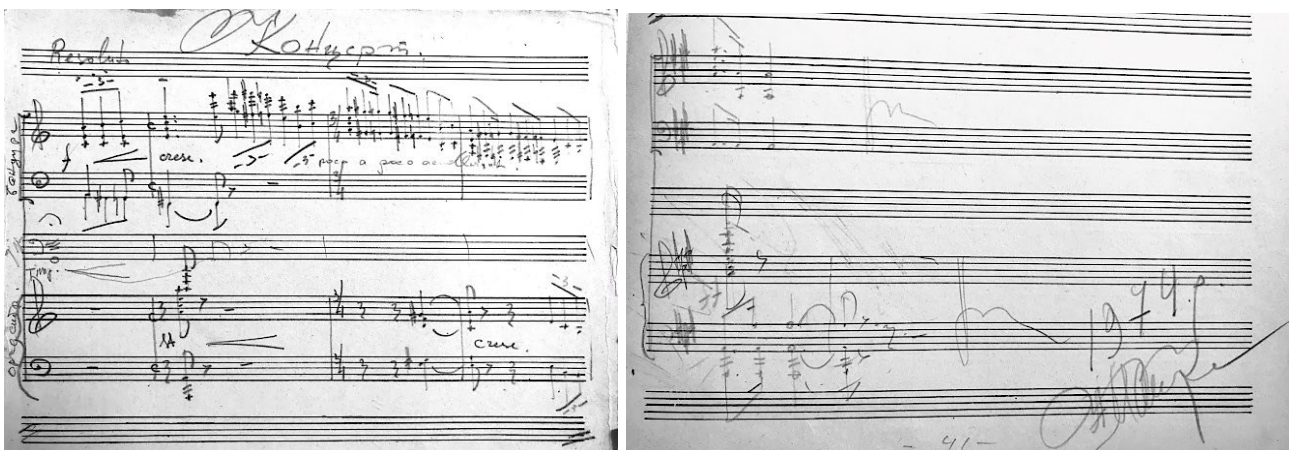
¹⁸ Виданий у Харкові у 2008 році.

Вони вражають гострими гармонічно-ладовими зіставленнями, значним ускладненням музичної мови, ще більшим нагромадження хроматизмів – відповідно активнішим використанням гри на верхньому ряді, набагато складнішою фактурою, загостреним «до межі» драматизмом, і це все разом узятє вимагає у виконавця «гри, на межі можливостей». Винятковою рисою усіх інструментальних творів Анатолія Маціяки для бандури є їх написання безпосередньо на бандурі, саме тому вони максимально підходять для демонстрування усіх тембрових та технічних можливостей інструмента. У творах Маціяки бандура звучить по особливому. Вона, у найбільш розгорнутих та драматичних творах, захоплює по справжньому оркестровим викладом та колористикою. Попри повну бандурність музичної мови, то тут, то там відчувається характерне звучання певних оркестрових груп (дерев'яних, струнних чи, навіть, ударних). Однак, це зовсім не використання інструмента в цілях звукозображальності. Навпаки, композитор доводить, що саме так різнобарвно може і має звучати бандура. Це її темброве багатство, яке, через обставини згадані вище, доволі часто залишається нерозкритим професійними композиторами.

Саме композиторська творчість бандуриста Анатолія Маціяки і наштовхнула авторку на поглиблене дослідження цього вектору творчості бандуристів-виконавців та саме опрацьовуючи архіви цього митця утвердилося переконання у можливості професійного й педантичного підходу до справи, незважаючи на певну відсутність фахової вузькоспрямованої композиторської освіти.

Концерт для бандури з оркестром. Історія написання Концерту для бандури з оркестром Анатолія Маціяки досить цікава, адже дотепер першим в історії української музики Концертом написаним для бандури та симфонічного оркестру вважався Концерт Миколи Дремлюги (1985 р.) На запитання звідки виникла ідея написати саме Концерт для бандури з оркестром Анатолій Маціяка в своєму інтерв'ю сказав: «Я бачив такі твори у репертуарі для інших інструментів, то й вирішив, що для бандури теж має бути написаний такий твір...

Про те, чи вже існують певні зразки цього жанру для бандури, я не знав...» [62]. У 1974 році композитором створено клавір першої частини Концерту в її початковій редакції. Про це свідчить запис зроблений рукою автора в рукописі твору. Саме цей варіант рукопису, фото якого і пропонуємо вашій увазі нижче, разом з архівом композитора, котрий після смерті Анатолія Маціяки у 2019 р. передала сім'я композитора, було перевезено бандуристом Олегом Созанським з Києва до Львова. Коли було написано II частину твору достеменно невідомо. III частина, на жаль, так і не була створена. Варіант Концерту у двох частинах з скороченою першою у вигляді ксерокопій рукопису був відомий малій кількості бандуристів ще з кінця ХХ ст. Саме на таку копію (з скороченою I ч.) натрапив у 2013 році Олег Созанський та одразу загорівся ідеєю щодо оркестрування твору, яку й висловив автору. Спершу Анатолій Дмитрович не давав на це згоду, та все ж у 2014 р. вдалось переконати композитора у необхідності такого кроку. У 2015 р. львівський музикознавець та композитор Роман Стельмащук створив оркестрування, і Концерт у повноцінному вигляді (бандура в супроводі симфонічного оркестру) прозвучав у березні 2016 р. у виконанні заслуженого артиста України Олега Созанського під батутуєю Вячеслава Реді в концертному залі імені М.І. Глінки Запорізької обласної філармонії. З поваги до покійного композитора, для детального аналізу Концерту, що далі, використовувався саме оригінальний клавір руки автора. Натомість нотні фрагменти, задля об'єктивно кращої їх якості, використані з уже пізніше оцифрованих нот в ході оркестрування та створення редакції партії бандури Олегом Созанським (2013-2015).



Перша частина концерту написана у сонатній формі із вступом та кодою. Її структура цілком відповідає канонам класичного сонатного алегро, на відміну від тонального плану: в репризі головна партія відтворюється у тональності фа#-мінор.

Відкриває концерт невеликий **вступ**, який відразу вводить в характер всієї композиції (*Risoluto*). Немає типового оркестрового вступу, котрий дає можливість солісту підготуватися. Навпаки — починає Концерт бандура та одразу вступає в діалог з фортепіано. Вступ будується на перекличках обох інструментів, котрі співпрацюють як партнери, а не соліст-супровід.

The image shows a musical score for the beginning of a concert. It consists of two systems of music. The first system is for the bandura and piano. The bandura part starts with a triplet of eighth notes, followed by a triplet of sixteenth notes, and then a triplet of eighth notes. The piano part starts with a triplet of eighth notes. The tempo is marked *Risoluto*. The dynamics include *f*, *cresc.*, and *poco a poco accelerando*. The second system shows the bandura part with a forte (*sf*) dynamic and a piano part with a forte (*sf*) dynamic. The tempo is marked *Risoluto*.

З перших же нот виконавець розуміє тип фактури, який його супроводжуватиме протягом усього твору. Це типові для бандурних творів Анатолія Маціяки акордово-октавні ходи з активним використанням хроматизмів. Вступ бандури відразу демонструє патетичний, закличний характер, а хроматичний хід ля-соль#-фа# ніби натякає на використання мелодичного виду мінору. Модулюючі секвенції приводять до короткотривалого відхилення у фа-мінор, до#-мінор, до-мінор (тт. 7-8) – як співставлення тональностей. Закінчується вступ половинною каденцією.

Експозиція (*Sostenuto*) починається із невеликого фортепіанного вступу – як основа, підготовка для головної партії, де вже народжуються її мотиви. Весь цей невеликий вступ звучить на домінантовому органному пункті. Патетичний

характер став більш м'яким та лагідним. Низхідні секундові інтонації нагадують зітхання. Бандура надалі виступає солуючим інструментом, а фортепіано відіграє роль акомпанементу (супроводу). Зі вступом бандури (*Allegro moderato*) починає свій виклад, власне, **головна партія**.

Вона витримана у основній тональності – ля-мінор, на фоні арпеджіато (розкладених акордів тоніки, згодом субдомінанти). Її мелодія дуже наспівна, плавна, написана в романтичному дусі. Партія бандури перебуває у постійному насиченні фактурою. У кращих традиціях характерної Маціяці музичної мови, одразу бачимо повне гармонічне наповнення мелодії та доповнення її пунктирними, схвильованими підголосками. Саму ж мелодію композитор виділяє, вимагаючи від виконавця і гри верхнього голосу невідривним ударом, і акцентування певних доль, і тенуто на особливо вагомих моментах. Написана головна партія у формі періоду, що складається з двох речень неповторної побудови, проте однакових за характером. Перше речення містить 4 такти та закінчується половинною каденцією. З точки зору гармонії – акордова вертикаль ґрунтується на тризвуках основних ступенів ладу – тоніки, субдомінанти та доміаннти. Друге речення розширене за рахунок хроматичних секвенцій до 13 тактів. В акомпанементі змінюється фактура – підтримується гармонічна основа, елементи мелодії основної теми вкраплюються в лінію акомпанементу, створюючи з бандурою одну лінію. За рахунок секвенцій присутні короткі відхилення у тональності I та II ступеню спорідненості – ре-мінор, До-мажор, соль-мінор. Друге речення є модулюючим – весь мелодичний рух приводить у паралельну тональність До-мажор, але з появою хроматизму ре-ре# розв'язання

відбувається у тональність натуральної домінанти (до основної тональності) – мі-мінор.

У партії фортепіано розпочинається виклад **зв’язуючої партії**. Модуляція у мі-мінор тривала недовго – повертається назад основна тональність ля-мінор. Загалом, сполучна партія будується на матеріалі головної, зберігаючи її характер. Партія бандури підхоплює рух у фортепіано та продовжує свій невинний рух насиченою мелодією. Яскрава мелодія у ля-мінорі з опорою на функції тоніки, субдомінанти та домінанти дуже органічно модулює за рахунок альтерованої DD та закріплюється у До-мажорі.

Як і головну партію, побічну теж готує невеликий вступ у партії фортепіано. В її основі гармонічний вид мажору та хід по звуках тонічного тризвуку та гармонічної субдомінанти.

Побічна партія (*Andante cantabile*) спочатку проводиться у партії фортепіано. Вона повністю контрастна до всього попереднього матеріалу, витримана у гармонічному виді До-мажор та сприймається як просвітлення. За характером вона лірична, спокійна, наспівна. Створюються алюзії до пасторальних картин природи. Сама ж мелодія народжується у середньому голосі фортепіано, обрамленого функцією тоніки та тризвуку VI ступеню. З точки зору форми – це 8-ми тактовий період, що складається з двох речень повторної побудови по 4 такти. Перше речення закінчується половинною каденцією, в ньому присутнє відхилення у мі-мінор та Ре-мажор; друге речення закінчується заключною каденцією та є тонально замкненим. Гостроти звучання додає вкраплення функції подвійної домінанти.

Зі вступом бандури побічна партія (ПП) відтворюється ще раз. Перше речення звучить у бандури-соло без змін, друге – підхоплює партія фортепіано. Воно розширене за рахунок повторення мелодичних зворотів з акцентом на тональність ре-мінор; та є модулюючим у основну тональність - ля-мінор. Нею ж і закріплюється. Фактура ПП більш прозора, але зовсім не облегшена. Порівняно з ГП зникли дрібні підголоскові фігурації, ПП більш насичено акордові та вимагає ретельного пошуку глибокого звуку як для самі теми, так і для її гармонічного наповнення. Незважаючи на всю ліричність та наспівність характеру, автор не дає забути головного настрою усього твору вказуючи *espressivo*.



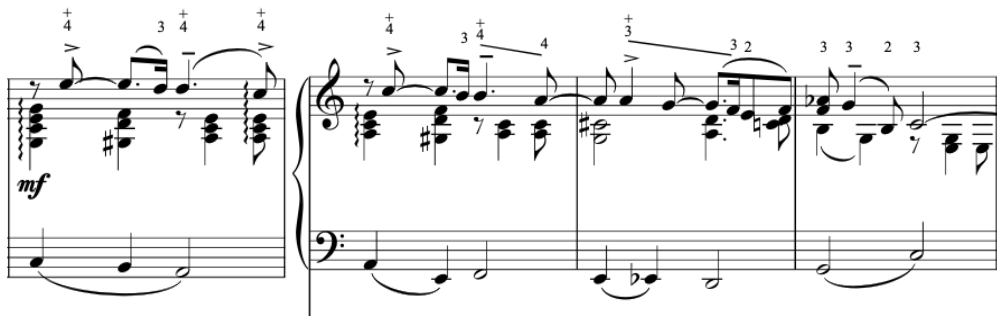
Заклучна партія (*più mosso, espressivo*) будується на близькому матеріалі до побічної партії, в основі якого три ланки хроматичної секвенції, що знову приводяться до тональності До-мажор у гармонічному виді. ЗП знову повертає в музичний матеріал соліста дрібну фактуру у середньому голосі. Тема проводиться наповнено, в октаву на *f* та *ff*.



Уся ця патетичність поступово розріджується до кінця ЗП, партія бандури теж заспокоюється, останні її 6 тактів звучать більш лірично, радше на мотивах попередньої теми, утворюючи своєрідну мелодію. Цікаво, що саме ці мотиви

автор згодом, майже через десятиліття, розвине до повноцінної красивої, надзвичайно ліричної та глибокої теми, яка стане побічною темою експозиції його Сонати для бандури соло.

Закінчується експозиція розкладеним тонічним тризвуком у партії бандури, та гармонічною послідовністю DDVII6 – K – t (фа-мінор). Це варто розглядати по горизонталі – у бандури закінчення у До-мажорі, в фортепіано модуляція і закріплення у фа-мінорі. Таким чином відбувається накладання двох тональностей – прийом політональності.

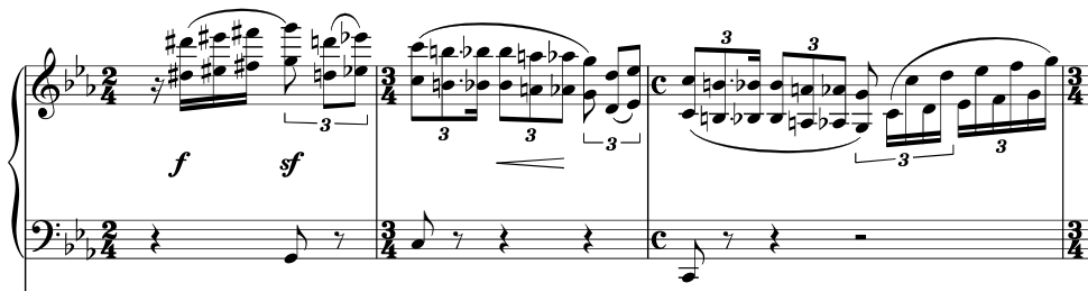


Тільки вгамувавши пристрасті (Meno mosso та *p* в кінці експозиції), вривається **розробка** (Allegro moderato) синтетична та тональна, будується на матеріалі головної партії. Розпочинається із невеликої оркестрової «підготовки» у початковому патетичному характері, що супроводжується хроматизмами, що лиш додає грізності. За рахунок хроматичних секвенцій, модуляція відбувається у тональність до-мінор.



Бандура підхоплює весь рух, звідки і проводиться матеріал головної партії у тональності до-мінор на фоні домінантового органного пункту у акомпанементі. Загалом, головна партія без змін, друге речення варіюється за рахунок переривання мотиву паузами. Повертається до початкового характеру і музична мова солюючої партії. Виконавець знову немов «виборює» мелодію в

нагромадженні дрібних фігурацій та акордового гармонічного наповнення теми. Але виклад більш фрагментарний, розробковий. Невеликий віртуозний бандурний речитативний пасаж, що викладається октавним рухом хроматичною низхідною та висхідною гамою, виписаний спершу вісімковими тріолями, а тоді шістнадцятими тривалостями. Права рука постійно «стрибає» між верхнім та основним рядом. Справжньої майстерності вимагає ретельне відпрацювання виконавцем комфортної позиції руки, яка б, окрім цього, забезпечувала мінімальні зміни позиції при переходах між рядами струн.



Це все приводить до ще одного проведення головної партії в головній тональності ля-мінор у партії фортепіано. Фактура насичується акордами, дублюванням тріольного метроритму та хроматизмами. Бандура підхоплює тріольний метроритм, де відбувається модуляція у До-мажор та проводиться перше речення побічної партії у зміненому інтонаційному та ритмічному варіанті.

Розв'язання всього руху приводить у ля-мінорі, з головною партією проводиться мотивна робота. Знову вимогливе ускладнення музичного матеріалу соліста до певної межі можливостей. Нестримний на *f* тріольний рух перемінна акордами й октавами спершу хроматично вниз, а далі — ламаними октавами вгору, що вимагає від виконавця не лише технічної вмілості, а й неабиякої витримки. Окремі елементи (мотиви) ГП проводяться у різноманітних інтонаційних та ритмічних варіантах спочатку у ля-мінорі, а потім відбувається модуляція у фа#-мінор. Із появою нової тональності фа#-мінор мотиви головної

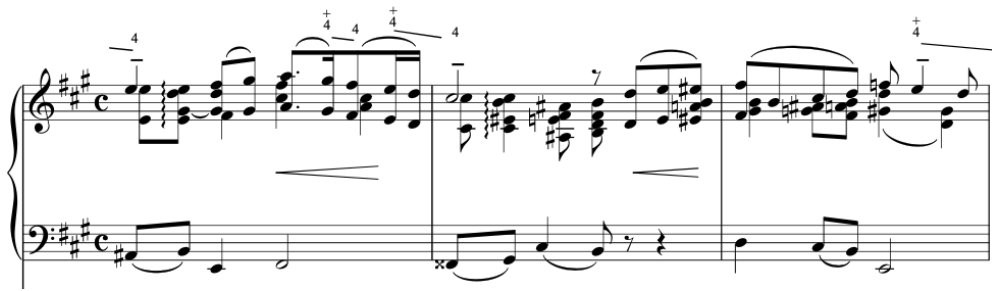
партії у тріольному метро-ритмі вступають перекличками у бандури та фортепіано на *ff*.

Увесь рух приводить до функції домінанти, та короткої каденції соліста, що будується на матеріалі головної партії. Цікаво, що, на відміну від більш класичних зразків концертів для солюючого інструмента й оркестру, автор не виписує найбільш віртуозно саме каденцію соліста. Радше навпаки, композитор доводить до межі можливостей нотний матеріал для бандури у більшій частині концерту, натомість каденція, у порівнянні, виглядає більш стриманою та розлогою, хоч і не менш віртуозно та технічно. Крім цього вона залишається сольною на зовсім короткий період, у ході розвитку її підхоплює партія фортепіано на домінантовому органному пункті.

Cadenza

Розв'язавшись у тонічний тризвук, у партії фортепіано починається динамічна **реприза**, де перше речення головної партії проводиться у фортепіано, а друге –

у бандури. Тональність фа#-мінор, що перечить канонам класичної сонатної форми. Перше речення відтворюється неточно – із зміною розміру, фактура насичується тріольним метроритмом, мелодія переривається та розбивається на окремі мотиви. Друге речення наближене до початкового варіанту викладу, лише фактура супроводу стає більш наповненою порівняно з експозиційним проведенням. Вкінці головна партія модулює у тональність Ля-мажор. І тут головна тема, що протягом всієї I частини звучала експресивно та драматично, перейшовши в мажорну тональність, перетворюється на урочистий, навіть святковий вихор. Зв'язуюча партія скорочена (проводиться у фортепіано в акордовій фактурі) з відхиленням у до#-мінор. Побічна партія у тональності Ля-мажор, структура зберігається. Але партія соліста отримує ще більш наповнену фактуру та переноситься у вищий регістр.



Знову з'являється примітка *espressivo*, але мажорна дієзна тональність усе одно вносить свій тон до цієї експресивності. Тема звучить лірично, піднесено, драматизмом її сповняє лише фактура партії бандури, адже суцільне акордове наповнення побічної партії, помережане октавними хроматичними пасажами, не дає виконавцю ні на мить розпружитися. ПП проводиться так як і в експозиції без особливих змін будови та плавно переходить у заключну партію, яка теж витримана у Ля-мажорі та проводиться без особливих змін. Варто зазначити, що у першій, скороченій редакції Концерту, саме у цей момент є розбіжності. У першій редакції ПП на отримує продовження у ЗП, а одразу переходить у коду. У розширеній же версії репризу отримує повноцінний виклад разом із заключною темою (*poco animato*). Саме тому при комп'ютерному наборі нот та редагування партії бандури, Олегом Созанським було вирішено позначити цю частину, тим самим даючи виконавцеві вибір яку версію виконувати.

Закінчується I частина святковою **кодою** *Allegro maestoso* у Ля-мажорі, що будується на нейтральному матеріалі. В її основі віртуозні пасажі соліста з вкрапленнями глісандо та тремуляndo, а у партії фортепіано – яскраві фанфари на звуці ля. Без жодних заповільнень, навпаки — святково, виклично та тріумфально.

The image shows a musical score for a piano concerto, specifically the first part. It consists of two systems of staves. The top system shows the piano accompaniment (left and right hands) and the soloist part (right hand). The bottom system shows the piano accompaniment (left and right hands) and the soloist part (left hand). The score is in 2/4 time, key of D major (two sharps), and features dynamic markings like *ff* and *sf*. The soloist part includes trills and tremolos. The piano accompaniment features fanfare-like chords and triplets. The score is numbered 1974 in the bottom right corner.

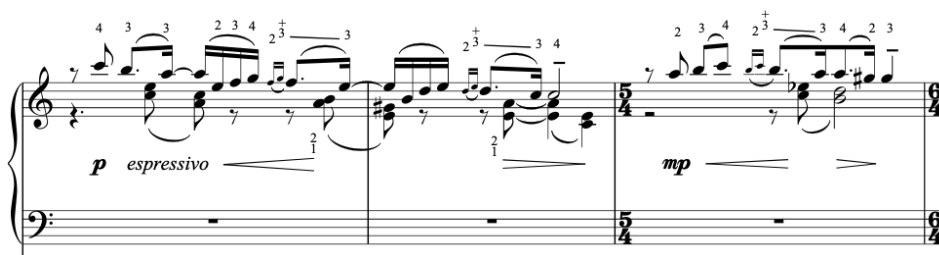
Друга частина концерту є абсолютно контрастною до першої як за інтонаційним планом, так і за характером. Об'єднуючою «ниткою» концерту як єдиного циклу є тональний план – ля-мінор.

II частина написана у складній тричастинній формі із вступом та кодою. **Вступ** викладається у партії фортепіано, де вже зароджуються інтонації основної теми. Він написаний у 10-ти тактовій періодичній структурі. Розпочинається трьома акордами тонічного тризвуку на *pp*, що відразу налаштовує слухача на тужливий характер. Мелодія з'являється у верхньому голосі, її мотиви перериваються паузами, а в метро-ритмічній основі пунктирний ритм. Підкреслює звучання введення функції септакорду субдомінанти. Тема насичується хроматизмами, та утворюється звучання зменшеного ввідного септакорду (зм. VII б\5), що розв'язується у До-мажор (коротке відхилення).

Низхідний хроматичний рух у басу створює ряд еліпсисів, що зрештою приводить до половинної каденції.



Перший розділ складної тричастинної форми написаний у простій безрепрізній двочастинній формі. Перша її частина характеризується викладом основної теми у партії бандури, що написана у формі 10-ти тактового періоду та є тонально замкненою. Період складається з двох речень 4+6 тактів. Основна тема наспівна, елегійна, широкого дихання. Викладається на легато, має орнаментику та витримана у тужливому, сумному характері. Друга частина концерту врешті дає солісту динаміку *p*, якої практично не було в першій частині. Але тут бандурист має чітко розуміти характер цієї динаміки, адже, незважаючи на всю ліричність частини, композитор далі вказує характер *espressivo*. Так, це експресивність іншого зразка, ніж була у попередній частині, однак це змушує виконавця бути дуже вимогливим до звуковидобування як теми, так і підголосків, та підібрати найбільш відповідний тип щипка.



Цікаво, що задля більшої прозорості головної теми першого розділу частини, автор забирає басову лінію в партії соліста, тим самим загострюючи увагу до мелодичної лінії. Навіть незважаючи на всю прозорість матеріалу, автор вірний собі та типовій для нього музичній мові, тому мелодія всеодно сповнена фактурного підкріплення, але тут воно м'яке та зовсім не перебирає на себе уваги від головного — мелодії. Від матеріалу вступу залишився пунктирний ритм,

мелодична лінія також переривається паузами. Особливістю викладу є постійна зміна розмірів: $4\backslash 4$, $5\backslash 4$, $6\backslash 4$, $3\backslash 4$. Акомпанемент підтримує гармонічну основу, де спочатку переважають функції тоніки та домінанти. Перше речення закінчується перерваною каденцією, друге – повторної побудови, починається з викладу теми на основі функції $\text{II}\backslash 5$. Закінчується виклад основної теми заключною каденцією в основній тональності.

Друга частина простої двочастинної форми є контрастна та модулююча, будується на новому тематичному матеріалі (*ritù mosso*). Вона написана у формі періоду, що складається із трьох речень повторної побудови 4+5+6 тактів. Її особливістю є наявність пасажів, що переважають саме у партії бандури. У даному випадку, задля збереження прозорості фактури, композитор розвиває музичний матеріал саме віртуозними пасажами дрібними фігураціями, які зовсім не є типовими для нього. А. Маціяка має більшу пристрасть до використання саме акордово-інтервальних драматичних та складних до виконання побудов, але весь ліризм другої частини вимагає і від драматичного автора іншого підходу. Він виписує їх віртуозними хвилями тридцятдвійкових арпеджіо по всьому діапазону приструнків, котрі доволі зручно «кладуться» в руку бандуриста, навіть злегка заповільнюючи рух шітнадцятковою секстоллю перед розв'язанням в пунктирні інтервали.

Перше речення починається із викладу теми у партії фортепіано у ля-мінор, що за рахунок введення функції $\text{D}\backslash 5$ відхиляється у Фа-мажор. За рахунок ряду еліптичних зворотів відбувається підхід до половинної каденції у ля-мінор. Друге речення проводиться у партії бандури. Перший пасаж в бандури — відхилення у Ре-мажор (на функції гармонічного $\text{II}\backslash 5$), другий – на функції $\text{VII}\backslash 4\backslash 3$, що розв'язується у тонічний тризвук ля-мінору. Половинна каденція

підводить до повтору третього речення, що також повторної побудови. Наступний пасаж соліста вже витриманий з відхиленням у ре-мінор, а далі – на функції DD7 #1 що є модулюючим і приводить у тональність До-мажор. Закінчується друга частина простої двочастинної форми модуляцією і закріпленням у тональності До-мажор.

Середній розділ контрастний до попереднього, будується на новому тематичному матеріалі та складається з двох речень повторної побудови. Перше речення проводиться в партії оркестру. Мелодія несе життєрадісний, стверджуючий характер, будується на оспівуваннях тризвуків тоніки та гармонічної субдомінанти. Низхідні секундові інтонації, в основі яких тонічний тризвук до-мінору та D7 (мі, Мі) (немає розв'язання, тому невизначений лад) створюють казковий, фантастичний звуковий ефект. Розв'язання цього ходу відбувається у d-moll. Введення функції гармонічної субдомінанти органічно приводить до розв'язання всього ходу у До-мажор. Три ланки низхідної діатонічної каденції приводять до половинної каденції та завершення першого речення. Навіть у цей ідилічно мажорний, трохи казковий характер, автор не лише вводить деякі гармонії протилежного забарвлення, а й додає уривчасті мотиви, що за іншого характеру сприймалися б як переривчасте дихання, зітхання, але тут вони творять контраст і в тридольному метрі додають певну танцювальність.

Друге речення проводиться у партії бандури без особливих змін на фоні акомпанементу, що підтримує гармонічну основу, де-не-де навіть дублює мелодичні ходи. Партія соліста широка та наспівна, мережана арпеджованими

акордами та висхідними, емоційно піднесеними октавними газоподібними ходами. Композитор додає ще примітку *animato*, що додатково підкреслює характер. Після гармонічної субдомінанти відбувається модуляція назад у ля-мінор (*Agitato*), де проводиться дуже близький матеріал до основної теми першого розділу форми. Проте він дуже короткочасний, секвенційні ланки продовжують розвиток середнього розділу (відхилення у Ля-мажор за рахунок $D4\backslash5^{b5}$) та не вносить кардинальної зміни в загальний настрій, лише додає ліричності.



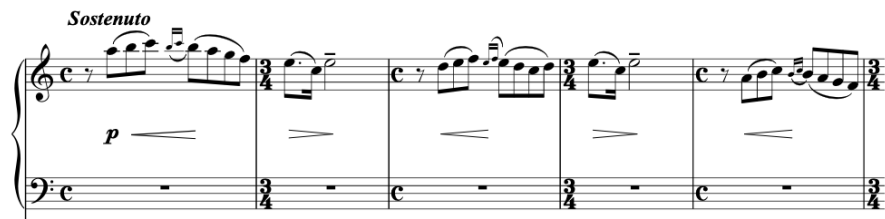
Кульмінація II частини співпадає із точкою золотого перетину. Це місце, де фортепіано і бандура дуже органічно взаємодіють між собою, їхні партії поєднуються та переплітаються. В основі широкі мелодичні ходи на звуки тризвуків з відхиленнями у ля-мінор та на основі функцій альтерованої DD та DDVII7.

A musical score snippet for piano accompaniment, consisting of two systems. The first system has a treble clef and a common time signature (C). It features a forte (*f*) dynamic and includes triplet markings (indicated by '3' and a bracket) and a sixteenth-note run (indicated by '7'). The second system has a bass clef and a common time signature (C). It features a piano (*p*) dynamic and includes triplet markings (indicated by '3' and a bracket) and a sixteenth-note run (indicated by '7').

Закінчує середній розділ форми речитативний хід на *diminuendo* у партії фортепіано, де відбувається модуляція у ля-мінор. На функції $D6\backslash5^{b3}$ відбувається половинна каденція.

Реприза складної форми скорочена. Абсолютно точно відтворюється лише перша частина простої двочастинної форми.

Кода (*Sostenuto*) будується на матеріалі основної теми, яку проводить бандура. Музичний матеріал ще більш витончується та розріджується. У партії бандури знову паузи у лівій руці, а права веде лише акуратну та тонку мелодію з легкою орнаментикою на динаміці *p*. У партії фортепіано на тонічному органному пункті звучить гармонічна основа: $s^4\backslash 3$, t , $DDVII7$, s , $DDVII4\backslash 3$, t .



Далі лірична та спокійна друга частина концерту мала б логічно переходити у третю — бравурний фінал. Однак композитор так ніколи й не завершив Концерту. Якою б була фінальна частина — можемо тільки робити припущення. Зважаючи на тематизм та характер розглянутого вище музичного матеріалу розуміємо, що вона б тяжіла радше до першої частини. Однозначно можна припустити, що третя частина була б сповнена ще більшої рішучості та драматизму. Опрацьовуючи інші бандурні твори композитора, зокрема Сонату, про яку йтиметься далі, та зважаючи на його нележку долю, бачимо тяжіння автора до відображення у фіналах трагізму та безвиході, або ж доведеного до межі драматизму. Однак вставні мажорні бравурні розділи, що яскраво наповнюють як першу, так і другу частину концерту, наштовхують на протилежне — святковий фінал, що став би черговим технічним випробуванням для соліста, а з іншого боку — ще яскравіше продемонстрував би усе темброве та штрихове багатство бандури як солюючого інструмента на насиченому фоні симфонічного оркестру.

Соната для бандури соло – одна з найвагоміших сторінок його творчості. Перша редакція у трьох частинах (I, II та IV частини) написана у 1983 р., а згодом 6.01.2000 р. дописана III частина — «Скорботне скерцо» (Додаток Г. Приклад 1).

Поруч з Концертом для бандури з оркестром вона є кульмінацією творчості композитора. Композиція являє собою яскравий твір концертного плану, якому притаманні риси віртуозної ефектності, демонстрації опанування високим технічно-виконавським потенціалом, виразовими можливостями й тембральним багатством інструмента як у дрібній, пасажній, так і в акордовій техніці, хроматизації, складних тонально-модуляційних планах. Соната Анатолія Маціяки – це один з найскладніших творів, написаних для бандури у цьому жанрі, як у розрізі необхідних для виконання технічних засобів бандуриста, так і психоемоційного розуміння та витримки. Ускладнена багатопланова фактура Сонати дає можливість вдосконалити технічний апарат обох рук, окрім цього ставить перед виконавцем ряд труднощів. Вони, не в останню чергу, зумовлені розширенням функцій басової лінії лівої руки, яка часто має здатність до мелодизації, неодноразовим вживанням перекинутої позиції лівої руки – “П” – (коли рука перекидається через шемсток [125, с. 4], яка, перебираючи на себе проведення мелодичних ліній, вивільняє праву руку, і, тим самим, збагачує її технічно-виразові функції.

Зі слів самого автора, цей твір він присвятив пам'яті своєї дружини, що померла у доволі молодому віці від раку, і музика повністю зображає настрої та стан автора під час створення твору. Зважаючи на рік написання та проаналізувавши усю творчість Анатолія Дмитровича, можна зробити висновок, що Соната є одним з останніх творів, написаних композитором. На це вказують, порівняно, більш гострі гармонічно-ладові зіставлення, значне ускладнення музичної мови, ще більше нагромадження хроматизмів – відповідно активніше використання гри на верхньому ряді, набагато складніша фактура, загострений «до межі» драматизм, і це все разом узяте вимагає у виконавця «гри, на межі можливостей». Твір написаний для бандури соло, проте в ньому надто яскраво проявляється специфічне відчуття Анатолієм Маціякою бандури як інструмента, здатного замінити собою симфонічний оркестр. Кожна тема, навіть мотив, передає, здавалося б, характерне звучання певних оркестрових груп. Однак, дана Соната – одна з найяскравіших сторінок оригінальної бандурної нототеки, адже

писалася власне на бандурі та здатна, за належного виконання, у найповнішій мірі проявити особливий тембр інструмента, колористику та характерну штрихову палітру.

Соната складається з чотирьох частин: I ч. *Moderato*, сонатна форма, ля-мінор; II ч. *Adagio sostenuto*, проста двочастинна форма, Ре-мажор; III ч. *Allegro scherzando*, концентрична (АВСВА) форма, Ре-мажор; IV ч. *Resoluto*, сонатна форма без розробки, до-мінор.

I частина, *Moderato*. Сонатна форма. Це найбільш масштабна та драматична частина циклу. У ній закладене начало більшості тем та мотивів, які пронизують усю композицію та знаходять своє продовження у наступних частинах.

Розпочинається невеликим 6-тактним Вступом, який готує появу головної теми. У його межах формується основна тональність – ля-мінор. Наперекір тому, що це доволі коротка побудова, вона, однак, сповнена глибоким філософським настроєм та вводить слухача до сприйняття усієї частини. У лівій руці розгортається плавна, пісенна мелодія із характерним пунктиром між другим та третім звуком нотної групи.

Moderato

Саме цей фрагмент стає першою проблемою, з якою виконавцю-бандуристу доводиться зіткнутися. Характерна пунктирна мелодія з репетиціями вимагає ретельного внутрішнього інтонування басів виконавцем, адже без цього можлива загроза недотримання чіткого ритму.

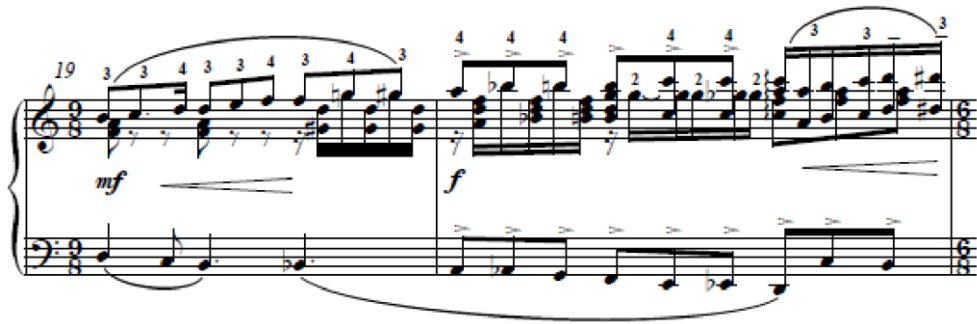
Про пісенне походження початкової теми свідчить також і висхідний стрибок на сексту (2-3 такт), який при подальшому розгортанні заповнюється пощаблевим низхідним рухом, завершуючи своє розгортання на *gis*, тим самим плавно поєднуючи вступ із головною партією. Цікавими видаються також

тональні співвідношення, адже композитор тут еліптично поєднує дві доволі далеких тональності: ля-мінор та до-мінор. Це ми бачимо завдяки акордовому супроводу у правій руці, у якому теж формується своєрідний пунктир: вісімка – чвертка з крапкою.

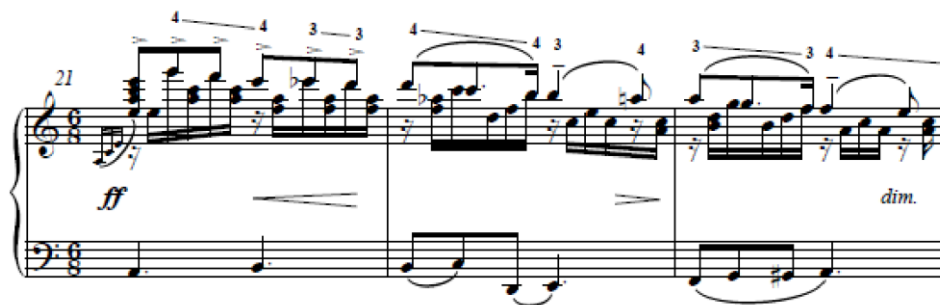
Головна партія близька до народних пісень-романсів (ля-мінор). За будовою являє собою просту двочастинну форму (8+10), де перша частина – класичний період повторної будови, що складається із двох речень. Якщо перше речення супроводжує лаконічний акордовий акомпанемент, то у другому, окрім більш розвиненої мелодики, композитор ще додає фігурації. Уже перше проведення першого речення ГП зумовлене рядом складнощів: лівій руці виділено ведення підголоску в перекиненій позиції (“П”), водночас права рука веде тему штрихом «стягування», що теж вимагає достатнього відпрацьовування, адже мелодична лінія збагачена позначками *tenuto* і ці ноти потребують іншого нюансу звуковидобування.



Друга частина – інтонаційно-ритмічний розвиток попередньо викладеного матеріалу: шляхом введення триланкової секвенції досягається кульмінація ГП, на яку припадає повернення основної теми у високому регістрі. Третя ланка секвенції – випробування для виконавця, адже композитор наповнює його розкладеними на два голоси акцентованими акордами, що рухаються шістнадцятими тривалостями у висхідному хроматичному напрямі до кульмінації, яка ще й починається з арпеджованого морденту. Аби якісно виконати даний фрагмент, необхідно для початку певну кількість разів виконати його «складеними» (повними) акордами та в дуже повільному темпі, щоб рука, завдяки м’язовій пам’яті, змогла відчути правильне та найбільш комфортне положення для гри.



Драматичний ефект кульмінації композитор підсилює як високим регістром, так й акцентованим штрихом. Кожне наступне проведення теми збагачується фактурно, гармонічно та драматично. Основна тема з кожною своєю появою трансформується: спершу вона сповнена ліричного суму, а далі все більше наповнюється драматичним трагізмом. Кульмінаційне проведення теми – «межа» драматизму та фактурного розвитку ГП. Права рука виконавця доволі обтяжена фігураціями, адже одночасно поєднує у грі мелодію, яку «стягує» почергово 3-тім та 4-тим пальцями, та підголосок, виписаний інтервалами, які необхідно виконувати штрихом «щипок». У свою чергу, виконуючи басову лінію в лівій руці, необхідно прикривати щойно заграні ноти при висхідному русі незалученими у грі пальцями.



У цілому композитор вибудував цей підрозділ сонатної форми у традиціях народного виконавства.

Сполучна партія (9 тактів) поєднує мелодизм ГП та пунктирні ритми Вступу. Тут з'являються поліфонічні елементи, які можемо спостерігати вже на її початку (імітація). У супроводі, як і у Вступі та ГП, бачимо переважно низхідний мелодичний рух із використанням хроматизмів.



На межі 24-го та 25-го тактів трудностю для виконавця є перехід *atacca* у правій руці від лірико-драматичної мелодії ГП штрихом «стягування» до початкової акцентованої репетиції мотиву СП. Для якісного виконання цього фрагменту необхідне розуміння чіткої границі двох тем, аби змогти швидко перелаштувати апарат (руку) на новий акцентований штрих. Окрім цього, важливим є чітке дотримання ритму, аби була відчутна не лише штрихова та тематична зміна, а й фактурна. Також дуже важливо під час початкового етапу розбору твору достатню увагу приділити поліфонічним елементам. В останніх трьох тактах автор здійснює тональний перехід від ля-мінору до До-мажору – тональності побічної теми сонатної форми.



Світла та лірично піднесена побічна тема I частини (*Andante cantabile*) створює алюзії до фортепіанних композицій Миколи Лисенка. Цей розділ переповнений ліричною ніжністю, споглядальністю, втім він не обділений глибиною, і вже в самому визначенні темпу композитор вказує і характер виконання *cantabile* – наспівно. Однак, подальші вказівки композитора дають зрозуміти, що і ця наспівність не має бути просто лірико-споглядальною, натомість – сповнена експресії.

Andante cantabile

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 34 to 47. The tempo is marked 'Andante cantabile'. The key signature has one sharp (F#). The score includes a melodic line with triplets and a bass line with chords. Dynamics include *p*, *espress.*, and *mf*. Fingerings are indicated throughout.

Побічна партія значно більша, ніж головна, та має більш розгорнуту побудову. Перше речення має 8 тактів. Розвиток розпочинається на фоні тонічного органного пункту. Окрім основної мелодичної лінії, яка має доволі широкий діапазон, композитор долучає ще кілька пластів, що органічно доповнюють цілісність теми: мелодичний контрапункт доповнює основну тему, акордовий пласт, який збагачує ПП гармонічно та вже згадуваний органний пункт. Виконавцю слід приділити велику увагу розподілу нюансування та типу звуковидобування для кожного з пластів теми. Органний пункт басу важливо першопочатково заграти достатньо глибоко та голосно, аби, зважаючи на специфіку бандурного звукотворення, він прослуховувався до кінця свого фактичного звучання. Не в останню чергу слід, відповідно до характеру теми, м'яко та наповнено грати акорди, які часто доповнені штрихом *arpeggiato*, у якому важливо детально виграти кожен звук, особливо, коли це акорди, що складаються більш ніж чотирьох звуків. Зрозуміло, що основну увагу виконавцю потрібно спрямувати на співуче ведення мелодії, яку композитор доповнює *ten.* Друге речення теж має 8 тактів. У ньому розщеплено основну тему на окремі інтонаційні звороти, в основному опираючись на низхідний пунктир, що ми вже спостерігали у Вступі. Третє й останнє речення ПП (8 тактів) є кульмінаційним. Це досягається шляхом додавання нових контрапунктів, октавних дублювань теми. Пунктири тут звучать ще більш драматично та експресивно. У 51-му такті

важливо якісно виконати прийом (“П”), аби при загальному звучанні не було відчутно зміни положення рук.

Заключна партія (8 тактів) врівноважує драматичні сплески ПП. Вона є досить стриманою. Побудована на початковому інтонаційному звороті побічної теми, який повторюється двічі на фоні витриманого баса. Далі мелодія зливається із акордовим викладом: динамізм перетворюється у статичність (пошаблевий низхідний рух). Завершується експозиція закріпленням тональності До-мажор. У 64-му такті слід відпрацювати плавність переходу мелодії від правої руки до лівої, щоб не було відчутно ані зміни положення рук, ані зміни регістрів. Ускладнює цей фрагмент динаміка *pp*, яку досить складно якісно виконати у низькому регістрі бандури, який зазвичай в інструментів є досить глухим. Тому важливо відповідно розподілити силу щипка кожного пальця, аби при таких динаміці та регістрі було чути кожну ноту.

dim. e ritenuto

На стиці Експозиції та Розробки необхідно перемкнути важелі перемикачання тональностей з До/ля у Міб/до. Під час концертного виконання

твору вагомим моментом є здійснити перемикання найбільш тихо, аби не відривати слухача від сприйняття загальної концепції та настрою твору.

Розробка (*Allegro moderato*) буквально вривається прийомом *glissando* в ідеалістично ліричний настрій, створений експозицією. У цій частині циклу композитор органічно поєднує усі тематичні елементи експозиції та піддає їх активному розвитку. Характер цього розділу сповнений драматичних сплесків, а ліричні ГП і ПП стають дуже напруженими. Їх інтонації автор подрібнює на невеликі інтонаційні звороти, що часто перемежуються стрімкими пасажами й фігураціями. Кардинальна зміна темпу, тональності та характеру повертає слухача до початкового драматизму ГП, але саме звучання та мотиви стають набагато жорсткішими та «рваними».

З перших тактів стає зрозуміло, що Розробка – справжнє випробування для виконавця. Отже, розпочинається Розробка із закличного мотиву (висхідна кварта: дві шістнадцятки – чвертка з крапкою), що перекликається з початковим мотивом СП, та який у подальшому розгортанні частини набуде важливого значення. На зміну йому приходять інтонаційні звороти ГП і ПП (перші 8 тактів). Справжньої майстерності та кропіткої праці вимагають безперервні акцентовані пасажі ламаними інтервалами з використанням гри на верхньому ряді у швидкому, переповненому експресією, темпі. Надважливим аспектом якісного виконання даного фрагменту є аплікатура, яка має бути не лише комфортною, але і грамотною з погляду віртуозності. Також важливим є не робити великого розриву між грою на основному ряді та на верхньому, натомість вибирати найближче розташування акорду до акорду між рядами струн, щоб зменшити рухи руки, що дозволить грати у швидкому темпі не зачіпаючи сторонніх нот.

The image shows a musical score for piano, measures 66 through 72. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is written for two staves: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The right hand features a complex melodic line with numerous triplets and sixteenth notes, often spanning across bar lines. The left hand provides a rhythmic and harmonic accompaniment. Dynamics are indicated by 'f' (forte) and 'sf' (sforzando). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Далі знову повертається закличний мотив, після якого слідує тривале проведення головної теми: окремі її елементи композитор розгортає секвенційно. Таким чином досягається перша кульмінація – ці ж інтонаційні елементи проводяться з октавним дублюванням на *ff*. У розробці дуже часто використано гами з хроматизмами, які складно виконувати на бандурі ще й у швидкому темпі. У таких випадках варто застосовувати вивірену та комфортну аплікатуру, аби слухач зовсім не зауважував складнощів у грі. Особливо це стосується тих моментів, коли автор поєднує хроматичний мотив в одному голосі з проведенням мелодії в іншому, але обидва мають виконуватися однією рукою.

The image shows two musical excerpts. The first excerpt is a chromatic scale-like pattern with the following fingering: 1 2 3 4 2 3 1 2 3 4 2. The second excerpt is a similar pattern with a 'cresc.' (crescendo) marking and the following fingering: 1 2 3 1 2.

Тонально перший епізод розробки побудований в межах бемольних тональностей (до-мінор, фа-мінор).

Після динамічного спаду розпочинається другий етап розвитку. Вже втретє бачимо закличний мотив. У цілому цей підрозділ побудований майже ідентично

як перший. Основна відмінність полягає у тональній будові: відбувається повернення до ля-мінору зі спорідненим йому ре-мінором.

У 107-му такті виконавцю рекомендовано перемкнутися з тональності ре-мінор у ля-мінор. Виконати це варто лівою рукою, попередньо прикривши басові струни.



Завершується розробка домінантовим передиктом, де на фоні домінантового органного пункту в акордовому викладі проводяться елементи головної теми.



У даному фрагменті виконавцю варто особливу увагу приділити «чистоті» (у розумінні – «без жодних зайвих призвуків») щипка при грі акордових послідовностей. Необхідно ставити пальці саме на пучки та всіляко уникати дотику штучного нігтя до струни. Лише за використання такого способу звуковидобування, можна досягнути звучання «чистих» акордів.

Своєрідною сполучною ланкою із Репризою форми слугує 6-тактова побудова, яка являє собою «дослівний» повтор триланкової секвенції з ГП. За такий короткий відтинок основна тема із ліричної перетворюється на стрімку і драматичну. За принципом побудови драматургії форми тут можемо провести паралелі зі стилем Петра Чайковського, де на початок репризи припадала генеральна кульмінація частини. У нашому випадку усе аналогічно: ГП (*A tempo*) формує цю кульмінацію. Вона скорочена та має всього лише 4 такти (!). Тенденцію Розробки далі спостерігаємо у СП, яка, навпаки, є значно більшою –

24 такти. Якщо в Експозиції вона була більш-менш однорідною за тематичною будовою, то в Репризі вона має набагато складнішу будову. Перші 8 тактів – це інтонаційні елементи ГП. Далі спостерігаємо елементи теми Вступу, які майже зовсім були відсутні у Розробці (3 такти). Ці 3 такти складні для виконання через акордово-октавні півтонові «зсуви» у правій руці та півтонові «підйоми» у басу, для чистого звучання яких потрібно прикривати попередній звук при грі наступного, за безперервного розвитку динаміки від *sp* до *f*.



Завершується СП подібно до Розробки – доміантовим органним пунктом, на фоні якого на динамічному спаді від *ff* до *pp* упродовж 11-ти тактів у різних варіантах проводяться ввідний септакорд та доміантовий септакорд до Лямажору III.

Побічна партія репризи (24 такти) майже не змінена. Теж саме стосується й заключної теми. Основна її відмінність полягає у тому, що в Експозиції шляхом її проведення досягалося повне заспокоєння. В останньому розділі сонатної форми відбувається навпаки – композитор вводить ще одну кульмінацію, яка припадає на Коду (*Allegro*). При такому варіанті заключна тема слугує черговою сполучною ланкою.

Кода динамічна і стрімка (17 тактів). Перша частина побудована на висхідних інтонаціях ПП з фігураціями, друга, яка завершує частину, – проведення теми ГП на *ff*.

Кода I частини циклу – найскладніший фрагмент усієї Сонати. Саме тут виконавець має продемонструвати всю свою витримку та опанування технічних навичок. Адже, починаючи з трьох останніх тактів ЗП, композитор до «межі» виконавських можливостей ускладнює фактуру правої руки. Постійний висхідний рух позмінно октавами та ламаними акордами, що виписані шістнадцятими тривалостями, супроводжується невтомним *accelerando* до темпу *Allegro*. При цьому, тональності змінюються настільки часто, що ліва рука виконавця лише за два такти має перемкнути три важелі, щоб хоч трохи облегшити гру правій руці. Незважаючи навіть на полегшення за допомогою певної позиції важелів перемикання тональностей, права рука постійно «стрибає» між верхнім та основним рядом. Справжньої майстерності вимагає ретельне відпрацювання виконавцем комфортної позиції руки, яка б, окрім цього, забезпечувала мінімальні зміни позиції при переходах між рядами струн.

The image displays two musical staves. The top staff begins at measure 183 and contains a highly technical melodic line for the right hand, characterized by rapid sixteenth-note runs and frequent triplet patterns. The bottom staff starts at measure 186 and provides a supporting bass line, also featuring some triplet figures. The final measure of the bottom staff is marked with a dynamic of *f* and the tempo instruction *allargando*.

Цей невпинний рух зупиняється лише тоді, коли всі гармонічно-тональні зміни розв'язуються у ля-мінор. І саме тут, коли востаннє звучить ГТ, знаходить своє місце головна кульмінація усієї частини. Це апогей усього драматизму, фактури, темпу та змісту.

II частина, Adagio sostenuto. Форма – проста двочастинна. Невелика за розміром, продовжує ліричну лінію основних тем першої частини. На противагу драматизму попередньої частини, тут вже бачимо повне заспокоєння без жодних колізій.

Перша частина складається з двох завершених періодів (10+14). Основну тональність частини – Ре-мажор, композитор зумів обіграти надзвичайно багатогранно. Початкова тема відносно статична, розгортається здебільшого паралельно з акордовим супроводом, де зрідка з'являються невеликі контрапункти. З першою частиною Сонати її об'єднує наявність пунктиру в мелодії та розмір 9/8.

Якщо у першому періоді переважали акорди тонічної групи, то у другому – домінантової. Помітно розширюється діапазон теми.

Реприза частини проходить майже без змін. Чи не єдину відмінність становить наявність кульмінації частини, яке досягається ще більшим розширенням діапазону, ущільненням фактури та збільшенням кількості хроматизмів у підголосках.



Завершується друга частина повним заспокоєнням та поверненням у сферу тоніки – Ре-мажору.

Попри легкість та прозорість загального настрою, він, у поєднанні з багатоплановою фактурою теми, усе ж створює певні виконавські труднощі. Від першого звуку ця лірична частина вимагає внутрішнього проспівування теми, що допоможе «влити» затакт у мелодію та уникнути статичності акордів, зважаючи на темп. Найбільш часто використаною динамікою частини є *p*, саме тому виконавцю необхідно грамотно розподілити силу звуку, штрих, глибину та м'якість звуковидобування теми у різних регістрах, аби виразно виграти всі звуки за даної динаміки. Складністю проведення мелодії також є збагачення її

прийомом *arpeggiato*. Цей прийом вимагає чіткості кожної ноти при найбільш м'якому та глибокому звуковидобуванні, яке диктується характером частини.



Прискіпливої уваги вимагають ліричні півтонові мотиви у басовій лінії, які проводяться як у звичайному положенні лівої руки (“З”), так і в перекинутому через шемсток (“П”), адже заграти їх необхідно якнайбільш чисто та акуратно.

III частина, Allegro scherzando. Форма – концентрична (АВСВА). Третя частина – «Скорботне скерцо». Композитор дотримується тут класичного варіанту сонатного циклу, адже залишає тридольну основу – 6/8 та тональність Ре-мажор.

Перший розділ форми (А) написаний у простій тричастинній формі. Основна тема складається з двох елементів: перший – інтонаційний зворот типу *circulatio* із застосуванням нижніх і верхніх хроматичних допоміжних в мелодії, який проводиться на фоні лаконічних акордів, другий – ламаний пасаж, який утворюють широкі інтонаційні стрибки по звуках Т, D чи S. Усі підрозділи побудовані за тим же принципом, а розмежування ми здійснили завдяки гармонічним побудовам та динамічному розвитку: 8+4+8.

Ця частина вимагає від виконавця показової легкості, грайливості виконання, незважаючи на темп і складну з частою зміною штрихів фактуру мелодичної лінії правої руки. Аби досягнути цього результату важливе відпрацювання комфортної та вивіреної аплікатури. Ліва рука не є статично прикутою до басів, адже композитор дуже часто використовує її у “П”, де, окрім плавної одноголосної мелодії, зустрічаються й інтервали. Власне складністю є одночасна гра двох нот, що є нетиповим для лівої руки бандуриста на бандурі киево-чернігівського типу. Особливої уваги також вимагають висхідні октавні та акордові пасажі, які потрібно виконувати у точному темпі, не заповільнюючи через складність. Легкому подоланню цих пасажів допоможе правильна робота

виконавця над звільненням свого апарату та переосмислення ліги, виставленої композитором, як гри затактом до 1-шої долі наступного такту.

Allegro scherzando

Другий розділ (В), **Meno mosso**, розвиває початковий інтонаційний елемент. Ре-мажор тут замінюється сі-мінором, з'являються також і поліфонічні елементи (контрапункти та імітації). Розмір 6/8 композитор замінює на 3/8, об'єм – 16 тактів.

Багатоплановість теми цього розділу вимагає від виконавця правильного розподілу нюансування та способу звуковидобування для кожного з пластів, аби кожен з них прозвучав на необхідному рівні.

Meno mosso

Розділ С (**Animato**), кульмінація частини, – 8 тактів, що репризно повторюються. Знову спостерігаємо Ре-мажор. Гармонічна будова доволі проста – акордовий виклад основних акордів трьох функцій.

Animato

37

43

ff

cresc.

ten.

Зважаючи на характер цього розділу, вказаний композитором, виконавцю належить кульмінаційно «вільно» та «яскраво» грати арпеджовані акорди основної мелодичної лінії, плавно переходячи на акорди супроводу, які починаються у нижньому регістрі з розривом у дві октави від мелодії.

Далі розділ проводиться у зворотному напрямку: **В** – дещо скорочений до 13 тактів, **А** – точне проведення без жодних змін.

IV частина, Resoluto. Форма – сонатна форма без розробки. Найбільш драматична та трагічна частина циклу, що знову ж таки апелює до творчості П. Чайковського, зокрема до Фіналу його Шостої симфонії, а також до Траурного маршу із Сонати Ф. Шопена. Про такі паралелі свідчить також й авторська ремарка – **Lamentoso**.

Розпочинається частина коротким вступом (3 такти), який має подібну будову як і Вступ із першої частини: декламаційні інтонаційні звороти лівої руки доповнюють драматичні акорди у правій.

Resoluto

mf

sf

accel.

allarg.

ff

Ця частина Сонати починається доволі незвично для виконавця – затактові п'ять нот та першу долю наступного такту варто заграти правою рукою, адже їх виконання лівою рукою не дасть достатньої чіткості. Наступні акордові

«зітхання» у правій руці доходять до «зриву» на *ff* у 3-му такті. Їх чисте, позбавлене будь-яких призвуків, взяття можна досягнути лише за правильного щипка з пучки, уникаючи дотику штучного нігтя до струни. У даному випадку чисту гру також ускладнюють хроматизми.

Основна тема (ГТ) проводиться у до-мінорі. Уже її перший виклад (8 тактів) звучить надзвичайно трагічно: тема інтонаційно споріднена із ГП першої частини, також немалу роль тут відіграють хроматизми та гармонічний мінор, які неабияк посилюють загальний настрій викладу.



Тут композитор укотре випробовує виконавця динамікою *p* при досить насиченій фактурі мелодії та супроводу в правій руці. Тому, граючи ГТ, не обійтися без правильного розподілу нюансування та необхідної виразовості. Велику увагу також слід звернути на якісну гру пунктирних репетицій (шістнадцятковий затакт – чвертка). Аби не поставити зарано пальці на струни та дати дозвучати затактовому звуку, варто наступний брати немов би з повітря, при цьому не втрачаючи глибини основної долі.

Сполучна тема (7 тактів) змінює вектор розгортання у бік Ля-мажору, всупереч тому, що ще зберігаються принципи викладу ГП. Граючи СпТ виконавцю слід звернути увагу на розмір, адже він змінюється у кожному такті (3/4 – 2/4 – 3/4 – 2/4 – 4/4 – 3/4). Окремого відпрацювання також вимагає висхідний октавний пасаж у 18-му такті, який потрібно виконувати у точному темпі, не заповільнюючи через складність, та у такому положенні руки, яке дозволить не «стрибати» при переході між рядами струн.



Побічна партія експресивна, проте статична (6 тактів, Ля^b-мажор). Її основу складає постійний низхідний рух із характерним пунктиром, що знову ж таки підкреслює трагізм частини. Відзначимо також значну роль партії лівої руки, яка усю ПП має октавні ходи, де постійно чергуються “З” та “П”.

Реприза динамічна: головна тема зменшується до 4-ох тактів, а сполучна тема переноситься у високий регістр та змінює метричну систему деяких тактів. Основний акцент та кульмінація припадає на побічну тему (Agitato, 6 тактів), яка стає ще більш драматичною та фактурно наповненою: це відбувається шляхом додавання ще одного контрапункту, октавними подвоєннями останнього і теми ПП та перенесення її у високий регістр. Виконавцю важливо грати цю тему, що має звучати *ff*, не крикливим звуком, який може виникнути в цьому регістрі через певні особливості інструмента, а максимально глибоким та м'яким, аби вправно передати весь драматизм та відчай, що відчуваються в музиці.

Кода заключної частини форми є розгорнутою – 18 тактів. У ній розгортається градація від вибуху трагізму, який спостерігали у репризі ПП до повного стишення і «примирення з долею». Воно відбувається у незмінному контексті, подібному до Фіналу Шостої симфонії П. Чайковського: тонічний

органний пункт, як своєрідне серцебиття поступово сповільнюється, і кінець кінцем повністю припиняється.

У першій половині коди (9 тактів) ще спостерігаємо елементи головної теми Фіналу, у другій же з'являється вже вищеописаний органний пункт, на фоні якого, як і в першій частині бачимо акорди. Але якщо там вони були переважно висхідними, то тут панує кардинально інша сфера, адже їх рух цілком низхідний. Якщо проводити паралелі із бароковими риторичними фігурами, то така побудова є означенням нічого іншого як смерті, або ж повної безвиході.



Таким чином, Соната для бандури соло Анатолія Маціяки побудована у традиціях класичного сонатного циклу із використанням типово романтичної образності та прийомів розвитку.

3.1.2. Середні концертні форми (Г. Менкуш «Весняна фантазія», О. Герасименко Концертна фантазія «Соняхи», Т. Лазуркевич Фантазія на тему укр. нар. пісні «Жалі мої, жалі»)

Усі жанри цієї категорії дуже природно виникають у репертуарі бандури, як нещодавно академізованого інструмента з давніми імпровізаційними народними традиціями. Адже ще в репертуарі кобзарів ми знаходимо різноманітні «в'язанки» народних пісень та інструментальні опрацювання народних мелодій. Саме з такого зерна в бандурний репертуар органічно проросли різноманітні варіації, фантазії та рапсодії. У них гармонійно

поєднується риси фольклорних в'язанок, як основи тематичного матеріалу, та імпровізаційної фантазії у процесі їх розвитку. Бандурні інструментальні твори середніх форм дуже вдало надаються для включення в концертний репертуар виконавців, адже їх наскрізний характер розвитку забезпечує демонстрацію віртуозних можливостей інструмента за відносно недовгий час. Саме тому, окрім простіших інструментальних обробок та імпровізацій на теми народних пісень, у композиторських пошуках для бандури з'являються середні форми на основі авторського тематизму. А згодом виникають і нові розгорнуті концертні форми вище згаданих жанрів.

Тому й не дивно, що кількість прикладів цих форм в рази більша, аніж попередньо розглянутих масштабних. Це і різноманіття варіацій: «Виклик» (варіації на тему «Ніч яка, Господи») М. Теліги, Концертні варіації на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» С. Баштана, Концертні варіації для бандури і фортепіано та варіації на теми різних народних пісень, зокрема «Стоїть гора високая» та «Цвіте терен» О. Герасименко, варіації на народні теми «Взяв би я бандуру», «Ой не ходи Грицю», «Waltzing Matilda», «Greensleeves», «Гайдук» В. Мішалова, варіації на тему української народної пісні «Гаю, гаю, зелен розмаю» (1999) В. Войта. Не відстають за кількістю та різноманіттям тематизму фантазії. У цьому жанрі ряд творів О. Герасименко: Концертна фантазія для бандури з камерним оркестром, Концертна фантазія «Купало», Концертна фантазія «Соняхи», Концертна фантазія на роковини Зіновія Штокалка, Фантазія на теми 2-х пісень з репертуару Зіновія Штокалка, Фантазія на тему щедрівки «Ой сивая зозуленька», Фантазії на теми гаївок «Да дубова досточка» та «Ой зацвили фіялочки» та інші. Окрім них ще Концертна фантазія у формі варіацій на тему української народної пісні «Пливе човен» (1961) С. Баштана, «Весняна фантазія» Г. Менкуш, «Кримська» (1983) та «Різдвяна» (1991) фантазії В. Мішалова, Фантазія на теми української народної пісні «Жалі мої, жалі» Т. Лазуркевича. Також існує декілька рапсодій, зокрема Українська (1981) та Карпатська (1988) рапсодії В. Мішалова.

Галина Менкуш (1944) — видатна бандуристка-співачка (мецо-сопрано), композиторка, педагогиня, Народна артистка України (2002), доцент. Випускниця Львівської середньої спеціальної музичної школи¹⁹ (1962) та Львівської консерваторії²⁰ (1967, клас бандури — В.Я. Герасименка, вокалу — Н. Горницького; гармонію і теорію музики вивчала в А. Кос-Анатольського). Відтоді — солістка Укрконцерту (1967-1969), Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки (1969-1974), Національної філармонії України (1974-1991) та викладачка бандури Київської державної консерваторії імені П. Чайковського²¹ (1992 – 1996), Київського університету культури²² (з 1994 р., доцент), Київської дитячої академії мистецтв (з 1996 р.). [135; 131, с. 370 ; 98; 86].

Галина Менкуш перш за все яскрава та успішна бандуристка-виконавиця, лауреатка першої премії на Українському республіканському конкурсі молодих виконавців (1969 р.), перша виконавиця творів для бандури А. Кос-Анатольського, А. Коломійця, М. Дремлюги, Б. Фільц. «Високо цінуючи професійний рівень бандуристки, своєї вихованки, Анатолій Кос-Анатольський ... створив низку творів: «Дума про золоті віки» на вірші Лесі Українки, «Князівна Либідь» на слова Лесі Тиглій та «Дума про козацькі могили» на власний текст. Згодом, надсилаючи Галині Менкуш ноти «Князівна Либідь», він напише: «Горю бажанням почути цю думу у Вашому виконанні»...» [86]. Вона — легендарна жінка-виконавиця бандурних дум та історичних пісень. Ось лише один з безлічі прикладів виступів славетної бандуристки: «1973 року у залі Львівської філармонії відбулась непересічна подія ... – прем'єра «Князівни Либідь» у концертному виконанні. Інструментування для народного оркестру, хору й солістки здійснив відомий диригент Станіслав Павлюченко. Після слів «Ставайте всі, хто ще не зрікся Дніпра Славути і Росі! Кого ще рабства пси не стережуть!» уся зала піднялась...» [86]. У творчому композиторському доробку

¹⁹ Тепер Львівський державний музичний ліцей імені С. Крушельницької.

²⁰ Тепер Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка.

²¹ Тепер Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

²² Тепер Київський національний університет культури і мистецтв.

Галини Менкуш в основному вокально-інструментальна бандурна музика на слова українських поетів та аранжування українських народних пісень, котрі вона одразу успішно апробувала на сцені та записувала цілі альбоми. Перші проби пера відбулися ще в 70-х роках ХХ століття, будучи солісткою Київської філармонії. Пізніше Галина Менкуш навіть створила й озвучила музичні епізоди до кінофільму «Пропала грамота» (реж. Б. Івченко) за Миколою Гоголем (1975–1976). У фільмі також використано авторську «Колискову» бандуристку, яка стала відомою під назвою «Гой-да, гой-да, гой» у виконанні співачки Ніни Матвієнко [86].

У 2000 році вийшло друком знакове нотне видання «Бандура моя мальованая» — збірник авторських композицій та аранжувань Галини Менкуш. До нього ввійшли чи не найбільш знакові твори «жінки-кобзаря», як її називали — вокально-інструментальні епічні твори «Дума про золоті віки» (А. Кос-Анатольський, сл. Лесі Українки), «Князівна Либідь» (А. Кос-Анатольський, сл. Л. Тиглій), «Плач Ярославни» (Ф. Кучеренко, сл. Т. Шевченка), «Кругом правда і неволя» (Г. Менкуш, сл. Т. Шевченка), «Ворони» (Г. Менкуш, сл. О. Олесь), «Тернова ружа» (Г. Менкуш, сл. В. Іванишина) та єдиний інструментальний твір авторства мисткині — «Весняна фантазія». У рамках даного дослідження ми звернемо увагу саме на цей останній, доволі винятковий твір Галини Менкуш, котрий навіть можна почути у виконанні самої композиторки в її записаному альбомі «Струни серця мого» 2 альбом (2009).

«Весняна фантазія». Уже сама назва цього твору дає розуміння образного змісту і форми. Фантазія — жанр, який дає можливість відхилитися від загально прийнятих норм побудови твору. Отже, це концертна п'єса вільної наскрізної форми зі вступом та кодою.

В основі «Весняної фантазії» авторка використовує добре відомі веснянки та народні пісні: «А вже весна», «Тиха вода», «Пливе човен», котрі доволі часто зустрічаються у творчості українських композиторів, зокрема М. Лисенка, Ф. Колесси, Є. Козака, В. Барвінського, Є. Козака та інших. У власному

інструментальному творі для бандури Г. Менкуш використовує повний спектр штрихів та виконавських прийомів характерних саме бандурі, чим дуже заохочує виконавців до використання цієї п'єси в концертних програмах (перекидка лівої руки, масивна, але зручна акордова фактура, дрібна пасажна техніка, застосування декількох штрихів одночасно в матеріалі для однієї руки, поліфонізація фактури, глісандо та багато інших). Окрім чудового розкриття звукового багатства сучасної бандури, ці засоби дуже вдало передають образний світ композиції. А він дуже барвисто змальовує як виконавцю, так і слухачу картинку традиційного весняно-великоднього святкування, немов за допомогою звуків поринаєш у вихор веснянок і гаївок у Шевченківському гаю в рідному для композиторки Львові.

Починається твір з імпровізаційного вступу *Moderato*, соль-мінор (17 тактів, 2\4) наскрізної вільної структури. Перші чотири такти побудовані на повторюваній домінантові функції в обох руках, з доданими форшлагами у правій. Далі права рука починає рух дрібною пасажною технікою, що акцентуються на D7, з подальшими функційними переходами в VI і T (11 тактів). Поступове прискорення (*accelerando*) підхоплює низхідний рух тріолями, одночасно з динамічним наростанням до *f* та чотирьох активних низхідних *glissando*, аби останнім, п'ятим, висхідним влитися в тему. У вступі виконавець одразу отримує можливість продемонструвати блискучу технічну вправність. Підказки авторки зовсім не обмежують, а навпаки створюють усі умови для певної довільності, каденційності гри, не втративши цілісності побудови.

Тема першого розділу світла, натхненна та впізнавана веснянка «А вже весна» звучить в акордовому арпеджованому викладі у Соль мажорі (3\4) у формі періоду повторної будови зі структурою речень 6+6. Наступне проведення теми вже в паралельному мі-мінорі *mp* вводиться шляхом тонального та динамічного співставлення, що є типовим прийомом в українському музичному фольклорі. Але в кінці тема повертається в Соль мажор (закінчується на D).

У наступному розділі *gracioso sp* з'являється нова тема в мі-мінорі, яка інтонаційно нагадує пісню «Пливе човен», але безпосередньої цитати мелодії лише два такти з восьмитактової теми, далі вона видозмінюється на повторенні останнього низхідного мотиву.

Перші чотири такти фактура прозора, а в наступних двох проведеннях поступово збагачується: спершу дрібними шістнадцятковими фігураціями, які доповнюють основну мелодичну лінію (*mp*), а далі поступове наростання динаміки приводить до масивного урочистого акордового викладу теми (*f*) з розширенням темпу (*meno mosso*). Виконавцю потрібно правильно підібрати тип щипка та

розрахувати сили, аби спершу визвучити делікатну тему, загравши підголоскові кварта на *p*, далі вміло поєднати удар у верхньому голосі та дрібну техніку в нижньому з плавністю руки на загал та впевнено й м'яисто підійти до гри помпезного акордового викладу.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Dynamic markings include *dim. riten*, *mp*, and *a tempo*. The second system continues the piece, with the upper staff featuring a more complex melodic line and the lower staff providing harmonic support. Dynamic markings include *diminuendo* and *P riten*. There are also some performance instructions like 'п.р.' and '3' (triplets) visible.

В останніх тактах розділу все знову стихується та частково повертається до початкового характеру *gracioso* на видозміні дуже коротких мотивів з теми в супроводі тонічного остінато лівої руки в перекиненій позиції (“П”).

З перемиканням важелів тональностей у положення До/ля вривається *Cadenza rubato* з поступовим прискоренням в тріольному викладі (12 тактів). Вона відіграє немов роль зв'язки до умовно другої частини Фантазії. Напруження зростає, у п'ятому такті розділу з'являються терції штрихом стягування, виконання яких ускладнюють їх стрибки з першої октави в другу.

The image shows a single system of musical notation for piano. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff features a complex melodic line with many triplets, indicated by the number '3' above the notes. The lower staff provides a bass line with chords and single notes. A *crescendo* marking is present in the middle of the system.

Кульмінація *Allegro (ff)* з блискучою та енергійною акордовою фактурою зі стрибками по всьому звукоряду на фоні тріольного повторення баса (VI і II ст., що разом загострюються в тритон). Уся ця пасивність різко обривається, аби

трьома тактами *glissando* вгору знову вирости до зриву на \hat{c} та перейти до розділу *Allegro marcato*.

Ця частина побудована на контрастній темі танцювального характеру із синкопованим ритмом на органному пункті тонічної квінти ля-мінору (період 8+8 повторної будови). Окремого відпрацювання від виконавця вимагає гра лівої руки в перекиненій позиції, виписана акцентованими інтервалами. Цікавим варіантом гри цього технічно непростого місця може бути часткове використання лівою рукою струн на верхньому ряді, аби підсилити акцентованість штриха в лівій руці, адже таким чином не усі унісонні ноти будуть прикриватися правою рукою. Після цього з'являється нова тема, що інтонаційно нагадує веснянкову закличку, однак синкопово видозмінена, та проводиться двічі (8+8). Після другого проведення виникає розділ *Con anima*, де почергово у До-мажорі та ля-мінорі звучить світла поспівка, схожа на веснянку, неодноразово повторюючись. Вартісний момент дуже доброго розуміння всієї бандурної специфіки композиторкою — використовуючи досить широке коло тональностей у творі невеликого розміру, авторка щоразу дає виконавцю достатньо часу на перемикання тональностей механізмом.

Останній розділ *Meno mosso* побудований на основі української народної пісні «Тиха вода» (9\8), яка проводиться в аугментації в тональності Ля-мажор. Для виразності проведення теми ще й на динаміці *p*, варто вміло поєднати прийом удар у верхньому голосі правої руки, водночас забезпечуючи

максимальну плавність у веденні підголоску першим та другим пальцями. Лінія басу ствердно проводить фригійський зворот, що надає ліричній темі урочистого настрою, але одночасно порушує певну гармонійну діатонічно-стійку структуру відомої пісні, немов натякаючи на продовження розвитку. У наступних тактах зустрічаються висхідний пасаж секстами та довге арпеджіо, які гармонійно заповнюють музичну тканину.



Фантазія завершується кодою Vivace у ля-мінорі. Звучить вже знайома нам заклично-веснянкова тема, що раніше була в розділі у Allegro marcato. Але тут ця характерна закликальна веснянкова поспівка переходить у високий регістр та настійливо повторюється, немов аби остаточно закликати весну. У лівій руці знову проходить фригійський зворот, але тут він подроблений повторюваними вісімками в перекинутому положенні руки. На пульсуючому повторенні тонічної квіти ля-мінору в лівій руці терцовий гармонічний рух вниз зароджує рух до останньої кульмінації твору — повтору синкопованого акордового фрагменту з розділу Allegro marcato, що тематичною аркою утворює певну смислову цілісність твору. Виконавця повинен якомога яскравіше та віртуозніше виконати коду у найшвидшому темпі усього твору, не втрачаючи однак чіткості та пульсації усіх акцентованих елементів. Ставить крапку у Фантазії промовисте висхідне glissando через дві октави приструнків в характері коди, без жодних заповільнень, але на *pp* та зі стакато на останньому звуці.

Оксана Герасименко (1959) — бандуристка, композиторка та аранжувальниця, педагогиня, заслужена діячка мистецтв України (2008), членкиня трьох Національних спілок України: музичної, кобзарів та композиторів, доцент Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Випускниця Львівського музичного училища²³ (1978) та Львівської консерваторії²⁴ (1982, оркестровий факультет, клас бандури — В.Я. Герасименка; 2005, теоретико-композиторський факультет, клас композиції — М.М. Скорика). [52; 57, с. 46].

Постать Оксани Герасименко яскравий приклад універсальної творчої особистості, що вмilo поєднує велику кількість вмінь та талантів водночас. Гортаючи біографію мисткині, над укладанням якої працювали видатні дослідники України і не лише, вражає як багатогранність діяльності, так і численність здобутків. «Успішна виконавська практика, об'ємна композиторська творчість, високопрофесійна педагогічна і науковометодична, а також громадська та просвітницька сфери діяльності О. Герасименко органічно співіснують та показують ґрунтовність, різнобічність та універсальність у її знаннях. Особливістю творчого феномену О. Герасименко є не лише органічне співіснування та взаємовплив суміжних сфер діяльності мисткині, а й те, що всередині однієї галузі, в якій вона працює, виникають і диференціюються нові види її творчості.» [9, с. 108-109]. У рамках даного дослідження ми зосередимося передовсім на композиторській творчості бандуристки і вона теж має чим вражати. Складно навіть підрахувати кількість творів у спадщині композиторки, адже окрім факту, що вона однозначно перевалила за декілька сотень, існує ще той, що Оксана Герасименко і далі активно творить передовсім для бандури, але й для багатьох інших інструментів та ансамблів різного складу.

“Не лише одна з провідних педагогів на Україні, виконавець з яскравою творчою біографією, але і єдина в світі бандуристка, що має професійну композиторську освіту.” [70, с. 279]. Цікаво, що момент здобуття бандуристкою

²³ Тепер Львівський музичний фаховий коледж імені С.П. Людкевича.

²⁴ Тепер Львівська музична академія імені М.В. Лисенка.

фахової композиторської освіти зовсім не був відправною точкою цієї сторінки її діяльності. Почалася вона задовго до цього, коли ще в зовсім дитячі роки мисткиня імпровізувала на фортепіано, згодом, протягом навчання в училищі та консерваторії — написала перші обробки та переклади творів для тріо бандуристок та для сольного виконання. Далі, у кубинський період життя (1983-1991), відбулося певне утвердження Герасименко як композиторки — отримання диплому за аранжування кубинської пісні для естрадно-симфонічного оркестру на фестивалі “SindoGaray” (1986) та нагородження Почесною грамотою Спілки композиторів Республіки Куба (1993). Саме на Кубі авторка створює перші свої твори, серед яких п’єси, що згодом увійшли до першого авторського збірника «Ліричні п’єси для бандури»²⁵, «Соло для флейти» (1987), «Фантазія» (1988), «Концертні варіації для бандури і фортепіано» (1990). Повернувшись в Україну, композиторка активно вливається в процес поповнення репертуарної бібліотеки для бандури, шляхом невпинного створення оригінальних творів як концертного спрямування, так і дидактичного. Ще одним переконливим підтвердження майстерності Оксани Герасименко як композиторки, ще до завершення відповідної фахової освіти, стала Перша премія Міжнародного конкурсу композицій для бандури ім. Григорія Китастого за концертну інструментальну фантазію «Купало» (Торонто, Канада; 2000 р.). «Композиторська та виконавська практика Оксани Герасименко невіддільні одна від другої. Її талант виконавиці органічно продовжувався в композиції, а нові твори відразу ж проходили й власну сценічну апробацію.» [52, с. 141]. І справді, як наслідок здобуття фахової композиторської освіти вже і так чималий творчий доробок Оксани Герасименко поповнився якісно новими різножанровими композиціями для різних інструментів та виконавських складів²⁶. Проте, абсолютно природнім чином лейтмотивом творчості вже фахової композиторки залишилася бандура. На загал

²⁵ Осінні сні: Ліричні п’єси для бандури. - США: YVO Prod., 1991; перевид. - Львів, 2001.- 40 с. (“Вальс квітів сакури”, Варіації “Стоїть гора високая”, “Елегія”, “Роздум”, “Меланхолія”, “Осінні сні”, “Карпатські наспіви”, “Прелюдія”, “Світанок”, “Фантазія”)

²⁶ Не бандурну творчість О. Герасименко буде розглянуто в наступному підрозділі дослідження.

О. Герасименко видала понад 40 репертуарних збірників для бандуристів та музикантів інших спеціальностей, є редакторкою багатьох творів українських та зарубіжних композиторів, зокрема 4-х концертів для бандури та симфонічного оркестру, сюїт для бандури з фортепіано та інших творів Юрія Олійника [26]. Серед її композицій для бандури, окрім вищезгаданих: Камерна сюїта для бандури і фортепіано у трьох частинах (1991) (інструментована для бандури та струнного квартету чи камерного оркестру), «Каталонське рондо» для бандури та гітари (1990), симфонічна поема «Victoria» для бандури та симфонічного оркестру (2005), написана авторкою під час Помаранчевої революції 2004 року, концертні фантазії для бандури соло: «Соняхи» (2015), «Різдвяний дарунок» для двох бандур і струнного оркестру (2017) та ще чимало всього іншого. Бандура у музиці О. Герасименко постає як сольний інструмент з великими технічними та художньо-естетичними можливостями. Композиторка використовує типово бандурні виконавські техніки та штрихи: різноманітні види пасажів, арпеджовані акорди, форшлагги, тремоло, перекидка лівої руки та інші. У її творчості органічно поєднуються класичний, народний та естрадний компоненти: використання властивих українській народній пісенності мажоро-мінорних співставлень, поліметрії у поєднанні з характерною для посторомантичної акордиккою та типовою синкопованою ритмікою латиноамериканської музики.

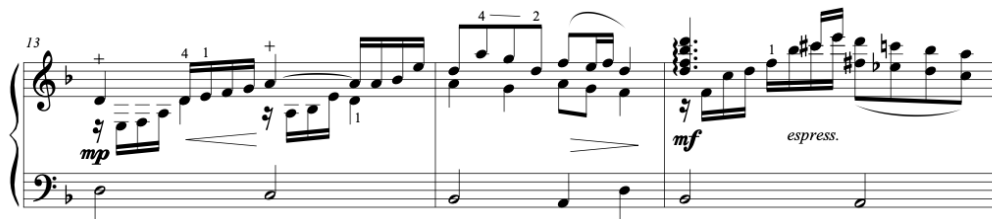
Концертна фантазія «Соняхи» написана, як зазначає сама композиторка, у два підходи: першу частину та дві варіації — 23 квітня 2012, а решту — 23 липня 2015 (Нагоряни). Нотному тексту передують присвята «Світлій пам'яті мого Батька і Вчителя В.Я. Герасименка» та поетичні рядки авторства композиторки, які одразу налаштовують на характер твору та навіть створюють певну програмність:

«Мені наснилися соняхи з дитинства,
Безкрайне поле під блакитним небом...
І ми в віночках з цих чудових квітів,
Що усміхаються до сонця у zenіті.»

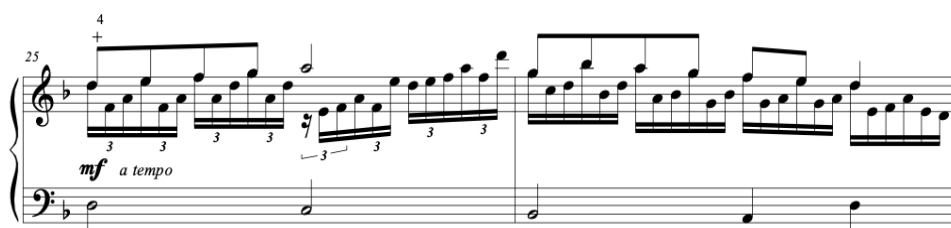
Фантазія написана у формі варіацій. Хоч композиторка не зазначає спочатку тему, і не позначає кожен варіацію, лише умовно відділяє їх подвійними тактовими рисками, проте задана оригінальна тема, яка, за принципами класичних варіацій написана у простій формі і є достатньо впізнаваною протягом всього твору. Варіюється тема повністю, не лише її окремі фрагменти. Вона є тонально замкненою, відразу проводиться з гармонічною основою. На тему написано 4 вільні варіації, які витримані в романтичному дусі (оскільки 3 і 4 варіації є більш розробковими, використані інші тональності і тема є не настільки впізнаваною). Завершує твір кода. Основна тональність – ре-мінор.

Тема (*Andante molto cantabile*) — авторська, стилізована під народну мелодія, написана у формі періоду, що складається з двох речень повторної будови та доповнення на попередньому матеріалі. Яскрава, широка мелодія викладена у верхньому голосі, несе спокійний, задумливий та замріяний характер. Супроводжує тему проста гармонічна вертикаль – t, VI6\5, VI5\3, s, III5\3, t, D, t. Перше речення складається з 4 тактів, воно закінчується відхиленням (плагальним) зворотом на функції субдомінанти. Друге речення квадратне, теж містить 4 такти та є тонально замкненим. Затакт з обігруванням мелодичного виду мінору приводить до доповнення, де є невелике відхилення у соль-мінор. Завершує виклад теми заключна каденція.

Варіація №1 повністю зберігає форму і структуру теми, гармонічна основа і тональний план теж незмінні. Ця варіація фігуративна. Тема видозмінюється ритмічно, її мелодичних рух доповнюється секстами. У середніх голосах додаються фігурації шістнадцятими тривалостями, в основі яких ходи по звуках тонічного тризвуку. Для гармонійного виконання важливо здійснювати якнайплавніший перехід від фігурацій підголосків до повнозвучного проведення теми. Цьому значно допоможе продумана плавність у рухах правої руки, котру забезпечить добра аплікатура. З останнім одразу вміло допомагає авторка-бандуристка, позначаючи в найбільш суперечливих моментах уже апробований нею варіант.



Варіація №2 також фігуративна. Форма, структура, гармонія і тональний план незмінні. У першому реченні елементи теми прослуховуються у верхньому голосі, а потім — у басу. Варіація будується на тріольних фігураціях шістнадцятими тривалостями, де обігруються тризвуки заданої гармонічної функції. З першої ж ноти авторка ставить виконавцю завдання — провести мелодичну лінію теми ударом. Однак, зважаючи на характер музики, необхідно підійти до цього штриха більш глибоко, протяжно, аби без зайвих акцентів справді проспівати відповідним штрихом цю тему. У якийсь момент фігуративного розвитку, мелодична лінія теми «губиться» та практично не прослуховується, але вкінці — знову повертаємося до мотивів теми. Доповнення (останні 4 такти) змінює фактуру, з'являються акорди — починається з відхилення у Фа-мажор та модулює в основну тональність ре-мінор.



Опісля цієї варіації виконавець має перемкнути важелі перемикачання тональностей з вже звиклого тут положення Фа/ре у Соль/мі.

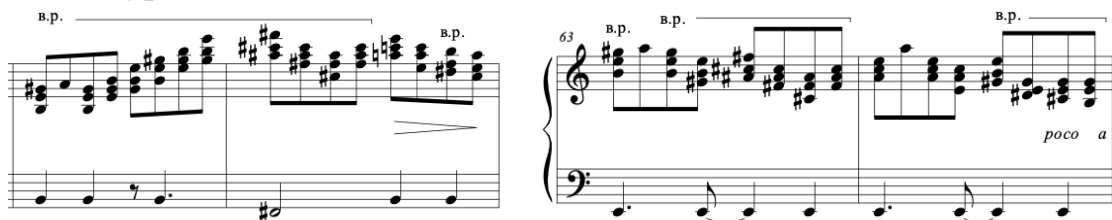
Варіація №3 – написана у швидшому темпі *Piu mosso*, що немов задає не лише темпову зміну, але й, певною мірою, зміну характеру на більш грайливий, в тональності Соль-мажор (II ступінь спорідненості), та змінює структуру. Будується на розробленні початкового мотиву з основної теми. Форма періоду зберігається, проте перше речення містить 8 тактів, друге – 4 такти, доповнення 6 тактів. Тема злегка схожа, проте у мажорі. Загалом, перше речення будується на обігруванні звуків тризвуків тоніки та домінанти. У другому реченні з'являється вже оригінальний мотив теми (3-4 такт з оригіналу), що проводиться у вигляді двох ланок хроматичної секвенції – у Соль-мажорі та До-мажорі. Доповнення будується теж на цьому мотиві у мі-мінор, проте модулює у Соль-мажор. Саме у цій варіації композиторка найбільше використовує перекинуту позицію лівої руки – “П”. Вона і підхоплює у правої гри у верхньому регістрі (тт40-41), і далі провадить свою лінію вже у нижньому (тт 43-46). Цікавим є також оце певне розгортання першого речення теми з припискою *accelerando*, що триває до другого речення. І як тільки ми переходимо в нього одразу вказано *cantabile*. Таким чином авторка сама немов заграє з головною темою та стимулює і виконавця вловити цей настрій. Опісля цієї варіації — перемикачання механізму в положення До/ля.

The image shows a musical score for Variation No. 3, measures 40-46. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with triplets and sextuplets, and a bass part with sustained notes. Dynamics include forte (fp) and mezzo-forte (mf). Performance instructions include 'poco a poco cresc. e accelerando' and 'cantabile'.

Варіація №4 (Allegretto) – витримана у тональності До-мажор. Ця варіація найбільш віддалена від заданої теми. Це і додає циклу з варіацій цієї вільної фантазійної будови. Вона написана у простій тричастинній формі. Перша частина – будується на акордовій фактурі тризвуків тоніки, субдомінанти і доміаннти. Присутні відхилення у Мі-мажор, Фа#-мажор, ля-мінор. Фактура цієї варіації вже зовсім інша, ніж в попередніх. З'являються яскраві акценти *sfz*, стакато, синкопований бас.



Особливу увагу виконавця одразу привертають акордові пасажі у тактах 61-63. І справді, мінливий мажоро-мінор з частим «вистрибуванням» на верхній ряд для певного полегшення гри великої кількості хроматизмів потребує прискіпливої виконавської уваги. Однак, такі фрагменти однозначно типово бандурні, тому звучать справді ефектно, але, за достатньої практики, просто «вилітають» з-під пальців бандуриста та не складають йому зайвих труднощів.



Власне, перша частина простої форми є модуляційною і приводить до ля-мінору. Середня частина будується на оперуванні мотиву основної теми (3-4 такт від оригінальної теми) у тональності ля-мінор та ре-мінор (як дві ланки хроматичної секвенції). Композиторка дає приписку *drammatico*, тому цей ля мінорний фрагмент одразу набуває іншого змісту, немов напружений спогад серед на загал мажорної частини. Підхід до репризи здійснює ряд хроматичних акордів арпеджіато: До-мажор, до#-мінор, До-мажор, Соль-мажор, ре-мінор, ля-мінор – як протиставлення тональностей. Ці дві лінійки створюють певне випробування виконавцю, аби справді виграти усі арпеджіювані акорди та не загубити лінії

розвитку, котра на активному *stringendo*, з переходом в *accelerando*, паралельно з використанням гри на верхньому ряді та лівої руки у положенні “П” рухається до репризи.

Реприза простої форми повторює основний мотив цієї варіації вже у тональності Соль-мажор. Завершує цю варіацію «доповнення», де у Соль-мажорі обігрується заданий мотив теми.

Завершує весь твір кода, яка будується на повторенні оригінальної теми. Перше речення відтворюється без змін, лише у тональності Фа-мажор, друге речення і доповнення витримані в основній тональності. Ці тональні переходи надають певної настроєвої щемливості — опісля яскравих мажорних варіацій, що так наявно ілюструють оте згадане в поетичному епіграфі сонячне дитинство, повертаємося знову до етапу зрілості, задумливості, коли те дитяче, як солодкий спогад.

Вкінці каденції, замість логічного завершення та настання тоніки – стоїть знак $\hat{^}$, тема завмирає та звучить плагальна каденція, після чого – завершальний пасаж, який оспівує головну тональність ре-мінор, що повністю завершує твір.

Тарас Лазуркевич (1971) — бандурист-співак, педагог, композитор, аранжувальник, заслужений артист України (2008), член Національної спілки кобзарів України. Випускник Львівського музичного училища²⁷ (1989, клас бандури — М. Й. Наконечної) та Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка²⁸ (клас бандури — В.Я. Герасименка). Лауреат Першого Міжнародного конкурсу бандуристів імені Г. Хоткевича в категорії «Бандурист-вокаліст» (Київ, 1993), Всеукраїнського музичного фестивалю ім. М. Лисенка (Торонто, Канада, 1993), дипломант Першого Всеукраїнського фестивалю популярної музики «Червона рута» (Чернівці, 1989). У 1994 році разом з Олегом Созанським створив дует «Бандурна розмова», що відомий своєю блискучою концертною діяльністю як в Україні, так і далеко за її межами. Нагороджений багатьма відзнаками, зокрема “Кращий музикант року” (Львів, 2001), Грамотою Міністерства культури України (2009, 2019), лауреат обласної премії у галузі культури ім. Станіслава Людкевича (2010). Активно займається викладацькою діяльністю: викладач бандури у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької²⁹ (1993-2018), де очолював відділ народних інструментів (1997-2001, 2009-2015), з 2003 року – керівник капели бандуристів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, з 2009 – доцент кафедри оркестрового диригування та кафедри народних інструментів, а з 2015 – декан оркестрового факультету академії. [80; 57, с. 136].

У композиторському спадку виконавця велика кількість аранжувань для ансамблю бандуристів. Також він є автором ряду музичних творів різних форм та жанрів, до прикладу «Добра новина», фантазія на тему української народної пісні «Жалі мої, жалі», вокально-інструментальна «Мамина пісня» та інші.

²⁷ Тепер Львівський музичний фаховий коледж імені С.П. Людкевича.

²⁸ Тепер Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка.

²⁹ Тепер Львівський державний музичний ліцей імені С. Крушельницької.

Композиторська творчість Тараса Лазуркевича органічним чином виникає з його виконавських пошуків: опанування бандури харківського типу, оволодіння також різними видами сопілок, багаторічне сольне та дуетне напрацювання творів різних стилів, жанрів і форм та невпинне створення обробок українських народних пісень, експериментування зі звучанням інструмента. Плоди цієї праці вилилися в записаний сольний та три дуеті альбоми «Бандурної розмови».

Фантазія на тему української народної пісні «Жалі мої, жалі» створена композитором у липні 1998 року. Фантазія написана у куплетно-варіантній формі з елементами розробковості, що складається із показу теми та 4 частин-варіацій. Також є невеликий вступ обсягом у 2 такти. Основна тональність твору – Соль-мажор. В основі головної теми твору — українська народна пісня «Жалі мої, жалі», найвідоміше опрацювання мелодії якої раніше створив Микола Лисенко. Музична мова твору кардинально відрізняється від розглянутих вище прикладів. Вона більш уривчаста, націлена радше на віртуозне демонстрування якнайбільшої кількості технічних прийомів та штрихів, дуже багато з яких запозичені з традицій виконавства саме на харківській бандурі, якою володіє автор, аніж на плавне мелодичне розгортання тематичного матеріалу. З характерного активного використання «верхнього» баса ре (малої октави) одразу зрозуміло, що твір більше пристосований до виконання на бандурі «львів'янка». Цінно, що твір можна почути у виконанні самого композитора в його сольному альбомі «Паралелі часу» (2000).

Вступ	A	A1	A2	A3	A4
	a	a1	a2	a3	a4
Соль	Соль	Соль, мі, Соль	Соль	Соль-До	перемінний тональний план
1-2	3-16	17-32	33-45	46-55	56-127

Вступ будується на обігруванні тонічного тризвуку. Основна тема викладається у верхньому голосі. От тільки що одразу зацікавлює виконавця — нетиповий нотний виклад: ліва рука на верхньому нотоносці, а права — на

нижньому. І мелодію веде саме ліва рука у перекинутому положенні. Натомість права рука має розвинену басову підголоскову лінію, що більш характерно творам для бандури харківського типу. Уже в 11 такті руки повертаються у звичне для києво-чернігівського типу положення. Мелодія широкого дихання, спокійного, наспівного характеру. Гостроти додає підвищений IV ступінь (можна трактувати як прохідний хроматизм).



Розділ А написаний у формі періоду, що складається з двох неконтрастних речень повторної побудови. З точки зору гармонії переважають функції тоніки, субдомінанти, доміанти та є короткі відхилення у паралельну тональність мі-мінор. Перше речення (тт. 3-10) закінчується замкненою каденцією, друге речення (тт.11-16) починається з відхилення у ля-мінор. Закінчується перший розділ заключною каденцією, що підкреслюється ферматою на основному тоні.

A1 – має іншу структуру, основна тема змінюється і варіюється. До неї додається акордова гармонічна вертикаль (тоніка, субдомінанта, доміанта). Початковий елемент теми розвивається у вигляді двох ланок хроматичної секвенції. Перше речення закінчується половинною каденцією (на функції доміанти). Розв’язання відбувається у наступному такті (т. 25) – відразу у друге речення, що починається у тональності мі-мінор. Таким чином, гармонічна послідовність утворює перерваний зворот. Друге речення кардинально відрізняється від початкового варіанту – основна тема видозмінюється, мелодія вже радше тільки вгадується за характерними мотивами, з’являються складні ритми, синкопи. Інший також і характер – за рахунок пауз і синкоп він набуває танцювальності і джазово-імпровізаційних рис. Будується на секвенційному розвитку (як і в першому реченні – дві ланки хроматичної секвенції – мі-

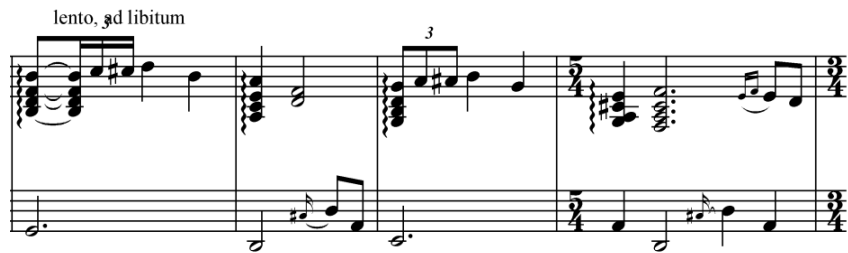
мінор+Ре-мажор). У середньому голосі з'являються підголоски з обігруванням нижніх тетраходів. Закінчується А1 половинною каденцією.

А2 – вже не має чіткого поділу на речення. Тема повністю «губиться» у фігураціях шістнадцятими тривалостями, в яких спостерігаємо поліфонічний прийом — приховане двоголосся. Показовим є нижній голос, в якому закладена своя мелодична лінія, що будується на секвенціях. Варто зазначити і зміни розміру та появу гамоподібних швидких пасажів. З перших нот цього розділу виконавця підчікує ряд складностей, як у проведенні басової лінії, так і в тексті для правої руки. У лівій потрібно надзвичайно чітко виграти всі пунктирно-синкоповані ритми, не забуваючи про прикривання попередніх басів при висхідному русі. У той же час рух правої руки насичений дрібними пасажами, до якого вкраплюється стягування секстами, а з 37 такту — акорди в розкладеному на інтервали положенні. Саме цей акордово-інтервальний виклад потребує вмілого використання 3 і 4 пальців у грі верхніх терцій, аби забезпечити позиційну незмінність руки та плавність руху.

Далі до акордового викладу додаються дрібні ефектні елементи стягування, які знову ж потребують вмілого застосування 4 пальця для незмінності позиції правої руки. На загал у розділі переважають функції тоніки, субдомінанти та доміанти. Закінчується розділ половинною каденцією.

А3 (*lento, ad libitum*) будується на обігруванні початкового мотиву основної теми та є найкоротшим. Він має вільний тип викладу та повільний темп,

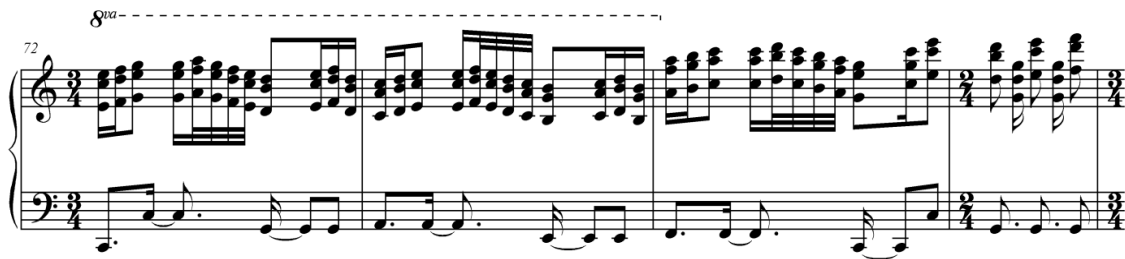
а за типом викладу нагадує народну думу. Увага приділяється мелодичній лінії, що чітко прослуховується у верхньому голосі. Її обрамлює гармонічна вертикаль. У той час в басовій лінії з'являються форшлаги на «верхніх» басах до#-ре, котрі знову ж буде зручно виконати саме на бандурі «львів'янка», адже на «чернігівці» цих струн на грифі просто немає і потрібно або переносити його на октаву нижче, що позбавить цей форшлаг легкості, або ж використовувати перекинута положення лівої руки та грати на приструнках.



Основний мотив повторюється тричі (перших два рази у вигляді хроматичної секвенції – Соль-мажор+мі-мінор). Втретє мотив теми проводиться в основній тональності та має фігуративний розвиток. Лише елементи теми пізнаються у пасажах та тріольних ритмах. За рахунок пасажу (т.53) відбувається модуляція у тональність субдомінанти До-мажор, де обігруються функції тонічного тризвуку. Мелодія піднімається у третю октаву і ніби зависає на звуці до. У 54 такті є припис від автора «біля підставки», котрий зрозуміють виключно виконавці бандуристи. Необхідно перенести праву руку трішки нижче, ближче до дерев'яної підставки для струн та заграти цей фрагмент віднайшовши ось цей цікавий і злегка специфічний, характерний саме для такого положення на струнах звук.

А4 – найдовший та найскладніший розділ. Починається він з продовження викладу основного мотиву теми у тональності До-мажор, а вдруге — Фа-мажор (т. 61). Цей розділ має елемент розробковості та має вільний виклад. Тональний план: ля-мінор (тт. 66-71), До-мажор (тт. 72-79), ля-мінор (тт. 80-87), соль-мінор-до-мінор (тт. 88-92), Сі-мажор (тт. 93-94), мі-мінор-Ре-мажор (тт. 95-112), Соль-мажор (тт. 113-127). Основна увага приділяється метро-ритму та техніці виконання. Зі свого початку у 56 такті розділ А4 захоплює виконавця у вихор

технік, штрихів та ритмів, що зустрічаються в нотних матеріалах зовсім не часто (хіба в творчому доробку таких же виконавців-експериментаторів: Р. Гриньківа, Г. Матвіїва, Д. Губ'яка), але якщо придивитися уважніше — більшість технік мають зовсім не новітнє походження. Вони і колись, і зараз використовуються адептами бандури харківського типу, що якнайбільше спирається на правдиве давнє кобзарське мистецтво, та побутує зараз в основному в діаспорі. Усі ці віртуозні акордові стягування (тт. 72-79, 117-124), висхідні гами ударом (тт. 64-65) та додавання дрібної мелізматика для ще більш ефектної гри ми знаходимо в спогадах та збережених записах гри Г. Хоткевича чи З. Штокалка, чи в більш сучасному звучанні у Ю. Китастого, О. Махлая та багатьох інших, хто володіє цим практично втраченим мистецтвом гри на бандурі харківського типу.



У 64-71 тактах ліва рука проводить синкопований виклад фрігійського звороту в ля-мінорі, а з 68 такту додається ще примітка *sul ponticello*, що означає гру на містку. У 81 такті до ритмічно-синкопованого руху правої руки додається ще ліва у перекидці на синкопованому стакато, маючи незалежний від правої ритмічний малюнок. Цей стрімкий рух обох рук з кожною зміною тональності, навіть з кожною лінійкою нотного матеріалу все більш насичується, загострюється, наповнюється все більшою кількістю дрібних віртуозних фігурацій триває до самісінького кінця твору, де в своєрідній коді набуває найбільш урочистого викладу. Знову з'являються більш зрозумілі мотиви головної теми, усе звучить в характері яскравої переможної пісні-думи, аж доки зводиться до акордових стрибків по всьому діапазону приструнків та все дуже різко й без вагань завершується зірваним акордом тоніки Соль-мажору на *sf* та стакато.

3.1.3. Мініатюри (Р. Гриньків «Веснянка», В. Войт «Сон Роксолани», Г. Матвіїв Імпровізація на тему укр. нар. пісні «Взяв би я бандуру»)

Жанри мініатюри складають найчисельнішу групу бандурних творів. Різноманітні різнохарактерні п'єси насправді історично характерні для бандури ще з періоду кобзарської традиції — п'єси танцювального характеру чи короткі й ефектні інструментальні обробки народних пісень, якими кобзарі-бандуристи перебивали більш складний за змістом вокально-інструментальний епос. Окрім цього значний вплив мав і найпоширеніший для бандури жанр пісні, з якого згодом природньо виник її інструментальний відповідник «пісні без слів». З початку академізації жанри мініатюр не лише залишаються в репертуарі бандуристів, але й еволюціонують та утворюють різноманітні підгрупи за характером, стилем, масштабністю, формою. «Мініатюри <...> – невід'ємна жанрова форма усіх інструментальних культур, яка схильна до втілення принципу «велике в малому» [96, с. 112]. Якщо знову звернутися до праці дослідниці О. Ніколенко, то вона умовно ділить інструментальні мініатюри на наступні групи: програмні романтичні мініатюри; танцювальні романтичні мініатюри; елегії, ноктюрни; експромти, капричіо, інтермецо; скерцо, бурлески;

балади, інструментальні думи; національно-специфічні жанри. [109]. І цей поділ цілком відповідає дійсності. Навіть суто імпровізаційні бандурі п'єси в даному випадку знаходять свої відповідні за характером та тематикою категорії. Зважаючи на неймовірно значну кількість творів різних жанрів мініатюри у творчості композиторів-виконавців ми не будемо перелічувати кожен окремий твір. Адже, об'єктивно, кожен з бандуристів, що розширював свою діяльність у композиторський напрям, має у творчому доробку п'єси найрізноматніших характерів, жанрів і форм. Згадаємо тут лиш більші, видані інструментальні цикли та збірки: «Дитячий альбом» та «Акварелі» А. Маціяки, збірки «Ліричні п'єси для бандури», «Юним бандуристам», «Камерні твори для мелодичних інструментів та бандури» О. Герасименко, дві збірки «Творів для бандури» Г. Матвіїва та ще безмір окремих п'єс, об'єднаних в альбоми та збірки різних авторів. Надалі в цьому розділі ми розглянемо три мініатюри митців, чия творчість припала здебільшого на новітній період розвитку бандурного мистецтва.

Роман Гриньків (1969) — бандурист, Народний артист України (2008), педагог, композитор-новатор, конструктор та удосконалювач бандури. Випускник Київського музичного училища³⁰ (1987, клас бандури — Л. Чмельової) та Київської консерваторії³¹ (1993, клас бандури — С. Баштана), де з 1997 року — викладач бандури. Лауреат багатьох вагомих премій та учасник безлічі міжнародних фестивалів, зокрема першої премії Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах (1988, Івано-Франківськ), володар Гран-прі Першого Міжнародного конкурсу бандуристів імені Г. Хоткевича (1993, Київ), фестиваль Ієгуди Менухіна «All the World's Violins» в (1993, Брюссель), фестиваль Бандури та Bloor West Ukrainian Street Festival (2000, Торонто, Канада). Деякий час жив у США і Канаді, де зокрема стажувався у канадського майстра бандур В. Вецала та згодом навіть відкрив свою невелику

³⁰ Тепер Київська муніципальна академія музики імені Рейнгольда Глієра.

³¹ Тепер Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

майстерню бандур. Голова Фонду розвитку та вдосконалення бандурного мистецтва «Золотий акорд». [145; 57, с. 58].

Роман Гриньків перш за все блискучий виконавець-інструменталіст та імпровізатор. Його концертні програми завжди захоплюють та вражають нетрадиційним, але звичним для його творчості звучанням бандури. Довгий період мав плідну співпрацю з видатним джазовим гітаристом Ел ді Меолою, що вилилася в запис спільного альбому (1999) та дуетну участь в спектаклі Наше Різдво (2008). Також митець активно працював над модернізацією конструкції бандури, активно та успішно апробуючи придумані ним видозміни у власній концертній діяльності (демпфер для приглушення струн, дерев'яний штиль для бандури, облегшення ваги інструмента та ін.). Композиторська творчість митця природно витікає з його виконавських пошуків та імпровізацій. Разом з тим на них обох мали значний вплив експерименти митця щодо акустичних можливостей бандури та модернізацій її конструкції, за допомогою яких виникали різноманітні нові прийоми гри на інструменті – «напівудар, флажолети, відбій по басових струнах, різноманітні глісандо, тремоляndo, запозичений з музики для гітари прийом приглушення струн тощо. Усі ці засоби, зі слів композитора, спрямовані на втілення ідеї зробити бандуру мультиінструментом, тобто інструментом, на якому можна виконувати музику будь-яких стилів і жанрів.» [96, с. 109]. Саме усі ці пошуки і формували не лише блискучий виконавський стиль Р. Гриньківа, а й авторський, композиторський. У доробку бандуриста-композитора ряд концертних інструментальних творів для бандури: «Веснянка», «Фуга-остинато», «Коломийка», «Елегія», «Пастораль», «Пісня вітру», сюїта «Сповідь чарівних струн», «Вершник», «Сюїта пам'яті Небесної сотні» та безмірна кількість імпровізаторських аранжувань, котрі створювалися для конкретних концертних програм та були записані лише на аудіо- чи відео-носії. Цікаво, що Роман Гриньків ніколи не виконує свої твори однаково, щоразу він вільно імпровізує, видозмінюючи музичний матеріал залежно від стану душі та настрою в конкретний момент. Саме імпровізаційність та вільність побудови і є головними ознаками творчого

стилю виконавця-композитора, але окрім цього він «схильний до синтетичних тенденцій у своїй бандурній музиці: поєднує елементи різних епох (наприклад, бароко й класицизму, звідси улюблені композитором морденти, форшлаги, «альбертієві баси», віртуозні дрібні пасажі та інші ознаки інструменталізму) із сучасною композиторською мовою (сонористикою, алеаторикою); полюбляє контрастні співставлення настроїв та засобів (віртуозна бравурність і світла лірика – через демонстрацію «кришталевій» прозорості й чистоти верхнього регістру бандури й насиченості малої і великої октав)» [96, с. 109].

«Веснянка». «Усім відома «Веснянка» Р. Гриньківа – вишуканий імпресіоністичний твір з органічним використанням флажолетної техніки, різноманітних видів глісандо, розшаруванням фактури з показовим незбігом цезур у різних голосах фактури і ритмізованими структурами джазової стилістики – дала можливість молодому тоді, у 1990-ті, автору-виконавцю, що називається, «прокинутися знаменитим» [96, с. 108]. Справді, як вдало виразився бандурист та дослідник бандурного мистецтва Георгій Матвіїв, «Веснянка» у 90-ті стала одним з найяскравіших підкріплень тез, що були згадані у попередніх розділах, про абсолютно новітній підхід митців-бандуристів до бандури та її репертуару в часи, що мимоволі співпали зі становленням незалежності України. Твір з перших же нот вражає та полонить увагу як слухача, так і виконавця, адже в останнього є дана автором можливість творити на ходу, в моменті концертного виконання.

А								Зв'язка	В	С	А1
а	а1	а2	а3	а4	а5	b+a	а6	с	d	е	а7
соль	соль	соль	соль	соль	соль	ре	соль	ре	ре-до-фа	фа-Фа	соль
1-6	7-14	15-20	21-28	29-36	37-48	48-60	61-68	69-91	92-129	130-188	189-205

Твір має неофольклорні ознаки, «гармонійно поєднуючи на етнічній основі «моцартівськ(у) філігранність і вишуканість, романтично примхлив(у) мінливість нескінченного потоку вражень <...> та джазов(у) мов(у) свінгу» [150,

с. 97], написаний у складній тричастинній формі зі вступом, контрастно-складеною серединою та елементами варіаційності.

Починає твір суцільно імпровізаційний вступ, який просто неможливо вмістити в розмір та метр, адже він сповнений агогічних і темпових відхилень. Цей вступ традиційно виконує сам автор, змінюючи його від виступу до виступу, що лише підкріплює повну його імпровізаційність. Навіть більше — «Веснянка» ніколи не була видана, чи навіть записана на нотний стан самим композитором. Нотний матеріал існує лише в вигляді транскрипції іншого бандуриста-віртуоза Володимира Войта (молодшого). У ньому він повністю упускає вступ, з об'єктивних, згаданих вище причин та починає виклад уже з головної теми «Веснянки». Такий підхід дозволяє іншим виконавцям або слідувати лише нотному матеріалу та упускати вступ, або старатися підібрати його із записів виступів Романа Гриньківа, або ж самостійно імпровізувати в настрої твору. Тобто цей твір ніколи не звучить однаково, кожне його виконання, навіть якщо підготоване суто за нотним матеріалом, це завжди певна імпровізація. Адже до цього підштовхують ще й деякі новаторські штрихи автора, для втілення яких він, як виконавець, використовує спеціальні, створені ним же, удосконалення самого інструмента (йде мова про доданий механізм демпферу, що за функціями віддалено нагадує ліву педаль фортепіано). Інші бандуристи, за відсутності такого механізму, придумують власні шляхи виконання заданого штриха.

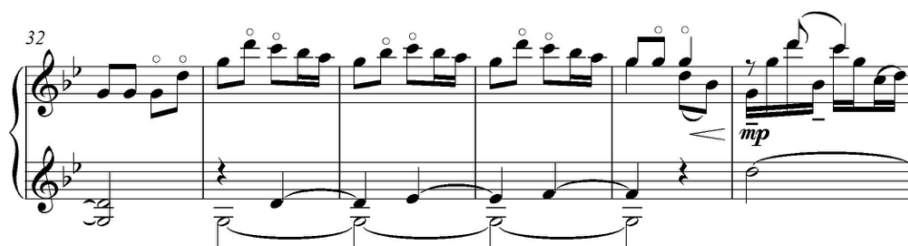
«Враховуючи рухливість, своєрідні «перебивки» голосів – основного і супроводу – «Веснянку» Р. Гриньківа можна зарахувати до жанрової підгрупи «передирок». <...> Вступ <...> насичений різноманітними прийомами: флажолетами, тріольними мордентами, тремоляндю, стрімкими пасажами та подвійними гліссандо, що розкривають розмаїття тембральних барв бандури.» [150, с. 97].

Варіаційність проявляється у **першій частині А складної форми**, яка, в свою чергу, написана у простій тричастинній формі.

Початковий період простої тричастинної форми складається із 6 речень повторної побудови, які будуються на варіаційних повтореннях основної теми.



- **a4** – мелодія змінюється ритмічно, змінюється фактура та спосіб видобування на інструментів (гра флажолетами). В нижніх голосах опора на бурдонну тонічну квінту. Ця варіація вимагає від виконавця яскравих технічних вмінь, адже переважно бандуристи використовують флажолети на поодиноких нотах, які є час додатково підготувати. Тут же необхідно провести ними цілу варіацію, почавши з першої-другої октави та завершуючи в третій. Для вдалого відзвучування всіх октавних флажолетів необхідно точно віднайти лінію «золотого перетину» не лише кожної окремої струни, а змогти скласти їх у плавний рух руки між трьома верхніми октавами пристунків та вправно поєднати з шістнадцятими стягуванням без флажолетів. Варто також приділити особливу увагу визвученню тонічної квінти у лівій руці в «П», аби точно метрично співпадати по вертикалі з мелодією в правій руці.



- **a5** – найдовше речення, варіація. Розширене за рахунок повторення мелодичних зворотів октавою нижче. Мелодія не чітко виражена, вона «губиться» під пресом фактури на фігурацій. На відміну від попередніх варіацій, тут мелодія переривається паузами і найбільш гнучка у плані метроритму. Нижній голос утворює домінантовий органний пункт. Ліва рука виконавця і надалі перебуває в «П», тепер граючи в октаву.



Середній розділ простої тричастинної форми будується на матеріалі **а**, який близький до останньої варіації **а5**. Ритмічний та інтонаційний малюнок буде зберігатися протягом звучання цієї частини. У записі ліва рука та права міняються місцями і тепер мелодичний, збагачений фігураціями, матеріал правої руки, що у варіації **а5** був основним, у більш розвиненому стані відіграє роль супроводу для відносно нової мелодичної веснянкової поспівки в лівій руці у «П», що за характером близька до початкової теми, навіть немов природньо з неї витікає. Якби це була куплетно-варіативна форма – це був би куплет, проте після нього основна тема повторюється ще раз. Власне, її повторення і формує просту тричастинну форму. Широка наспівна тема викладається у тональності I ступеню (натуральної домінанти) ре-мінор, на легато, переважає рух терціями.



У нижньому голосі, який підкреслюється акцентами присутній фригійський зворот. Пасаж по звуках септакорду натуральної домінанти (тт. 59-60) з інтервальним глісандо вкінці приводить до репризи простої тричастинної форми, яка є скороченою.

Реприза являє собою ще одну варіацію – **а6**. Вона скорочена, адже у початковому періоді була тема і 5 варіацій, тут лише одна варіація. Основна тема повторюється точно, але до неї вже додаються акорди з опорою на функцію тоніки та субдомінанти. Ліва рука вперше від початку твору використовує звичке для неї положення на грифі інструмента («З»), однак лише на секунду. Тепер вона невпинно чергує обидва положення. Варто зауважити, що таких рух лівої руки зовсім не має перешкоджати виконавцю в грі правою, тому йому варто не

лише знайти зручне положення рук, а й адаптувати положення усього тіла, аби інструмент залишався нерухомим незважаючи на усі рухи. Для забезпечення цього Роман Гриньків створив ще одне удосконалення бандури — додав довгий дерев'яний шпиль (на зразок віолончельного), який забезпечує додаткову опору інструменту.



До середини складної форми підводить невелика зв'язка, яка будується на нейтральному матеріалі. Відбувається модуляція у тональність натуральної домінанти ре-мінор. У басу переважають кварто-квінтові ходи, та хід на VII натуральний ступінь – як натяк на діатоніку. Зв'язка не має чітко вираженої мелодії, вона є більш технічною для виконавця. Будується на акордах кварто-квінтової структури та на висхідних тріольних гамоподібних пасажах. Від т. 79 залишається музичний матеріал в основі якого два низхідні квартові ходи ре-ля та до-соль. В середньому голосі – синкопований секундовий низхідний рух ре-до; в басі – звук ре, що слугує доміантовим органним пунктом, що змінюється не лише метро-ритмічно (із половинних тривалостей на пунктирний ритм), а й положенням лівої руки: спершу «З», а тоді «П» на верхньому ряді струн, аби не перешкоджати грі правої руки. Вони разом сплітаються та утворюють певну мелодію на веснянкових мотивах. З точки зору гармонії, інтервальна вертикаль створює «натяк» на функцію тоніки та VII ступеню (натурального виду).



Середній розділ складної тричастинної форми (В) складається із двох контрастних тем, які дуже різняться між собою як за типом викладу, так і за фактурою та мелодією.

Розділ В як і зв'язка, не має чітко вираженої мелодії, а будується знову ж таки на кварто-квінтових інтонаціях. Це саме те місце твору, звучання якого варіюється від виконавця до виконавці, адже, оригінально, автор використовує демпфер для виконання деяких тактів. Інші бандуристи замість окремого механізму найчастіше використовують ребро долоні правої руки, що неабияк змінює положення гри правої руки, але цікаве та нетипове звучання на виході варте усіх незручностей. Найбільше потрібно слідкувати за тим, щоб не притиснути руку до трун занадто сильно, що повністю перекриє звучання струн. Імпровізаційність твору доходить до тієї межі, що кожен виконавець сам в праві обирати які з фрагментів розділу грати звичним щипком, а які демпферуючи, адже в нотному матеріалі це ніяк не позначено і відштовхуватись доводиться виключно від різноманітних варіантів виконання даного розділу самим автором. Чисто технічно знову відбувається переплетення обох рук: ліва у «П» на верхньому ряді і права — у басовому діапазоні. У басу зберігається тонічний органний пункт, який проявляється у різноманітних метро-ритмічних малюнках.



У т. 104 з'являється низхідна квартова інтонація із зв'язки, проте вона набуває розвитку. Від т. 108 тонічний органний пункт переходить у середній голос, фактура стає акордова – акорди кварто-квінтової фактури. Від т. 116 (*marcato*) у верхньому голосі акордів завуальована тема на *ff*, яка по інтонаційному і метро-ритмічному складі є дуже наближеною до теми **а** із початкового періоду у тональності до-мінор. Проте вона ледь прослуховується через нагромадження фактури. Це кульмінаційна точка усього твору. Баси врешті на більш довгий період переходять у «З», але і там не втомлюється їх

невпинний рух, що ускладнюються зокрема використанням інтервалів при грі на лівій руці на грифі.



Заключним у розділі В є октавний хід, теж наближений до основної теми з опорою на тональність фа-мінор (II ступінь спорідненості). Весь синтез музичної мови яскраво змальовує пасторальні пейзажні картини.

Розділ С – характеризується зміною розміру – $3/4$, продовжується рух у тональності фа-мінор; у верхньому голосі з'являється примітивна мелодія, яка переривається паузами та лиш віддалено нагадує мотив з початкової теми. Проте вона викладається на фоні фігурацій, тому не є чітко вираженою. У нижньому голосі – тонічний органний пункт. Із зміною розміру знову на $2/4$ (т. 135) на статичну фігурацію накладається кварто квінтови висхідні ходи у нижньому голосі (сі-фа, до-фа) з опорою на тоніку, для виконання яких ліва рука знову переходить у «П», в якому залишається аж до 159 такту.



Фігурація зникає, а на фоні акомпанементу, який стає статичним, з'являється нова контрастна тема, близька до народної поспівки у тональності Фа-мажор. В її основі обігрування нижнього тетраорду. Вона жвава, весела, навіть танцювальна за характером. Спочатку вона чергується із фігуративним мотивом, а зрештою поспівка виокремлюється і повторюється 17 разів. Її мелодія незмінна, а в лінії лівій руці бурдонні хроматичні квінти чергуються із паузами та короткими мотивами, на яких автор твору вибудовує вступ до веснянки.



Реприза А1 – скорочена. На відміну від першого розділу, у простій тричастинній формі, відтворюється лише одне речення початкового періоду, яке наближене до речення-варіації **а3**. Проте тут воно розширюється і має трохи інший інтонаційний склад, зберігаючи чотириголосся. Мелодія у верхньому голосі повторюється без змін, на неї накладається кварто-квінтові тонічні інтервали, а нижній голос із середнім спочатку утворюють бурдонну квінту. Останнє проведення теми супроводжується у нижньому голосі фригійським зворотом. Закінчується твір, як і починався – одноголоссям, утворюючи інтонаційну і фактурну арку. Вкінці – флажолетний хід на тонічну терцію.



Володимир Войт (1979) — бандурист, композитор, заслужений артист України (2008). Син відомого бандуриста та Випускник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (2002, клас бандури — С. Баштана та Р. Гриньківа; кафедра фольклористики — В. Кушпет), згодом ще завершив асистентуру-стажування (2005) та магістратуру у Національному педагогічному університеті ім. М.П. Драгоманова (2011, клас хорового диригування — А. Авдієвського). Познайомившись на п'ятнадцятому Міжнародному семінарі бандуристів (2006, Торонто, Канада) з австралійським бандуристом В. Мішаловим, зацікавився харківською бандурою та почав навчатися на ній грати.

Згодом з цього приводу тісно співпрацює з Ю. Китасти́м (США) та О. Береговим (Аргентина). З 2001 — артист, соліст Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. І. Майбороди, у 2008 році стає артистом оркестру Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки. Лауреат ІІ премії Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах ім Г. Хоткевича (2001). У 2006 — продовжує співпрацю з канадськими бандуристами та стає почесним членом Канадської капели бандуристів (The Canadian Bandurist Capella) з м. Торонто [20; 2; 74; 57, с. 40]. Постійний учасник різних міжнародних фестивалів, де вміло презентує харківські бандури різних майстрів, з останніх: World Music Festival Bratislava (2022, Словаччина), Гаддерсфілд (2022, Велика Британія) та Ukrainian Contemporary Music Festival (2023, Нью-Йорк, США). Бандурист активно творить та працює не лише як виконавець та композитор, але і як дослідник бандури, перш за все разом з однодумцями презентуючи світу історію майже втраченої бандури харківського типу.

Митець відзначений нагородами і як композитор — Лауреат ІІ премії за найкращу композицію на народній основі для бандури та ІІІ премія за найкращу концертну п'єсу для бандури на першому Міжнародному конкурсі композицій для бандури імені Григорія Китастого, який проводила Канадська фундація «Бандура» та капела бандуристів ім. Г. Китастого (2000, Торонто, Канада). У своїй композиторській праці Володимир Войт зосереджується саме на написанні сольних інструментальних творів для улюбленого інструмента. Музичні композиції авторства бандуриста: «Сон Роксолани», Варіації на тему української народної пісні «Гаю, гаю, зелен розмаю» (1999), «Колискова» (2001), «Зайчику» парафраз на тему української народної пісні (за М. Леонтовичем «Гра в зайчика»; 1-ша ред. 1999; 2-га ред. 2002), «Niagara Falls» («Ніагарські водоспади», 2005) [20]. Деякі з них включені до першого сольного альбому В. Войта «Roxolana's Dream» (2005) та згодом ввійшли до спільної з батьком виданої збірки творів для бандури «Торба міхоноші» (2020). У 2023 на музичних платформах з'явився другий альбом виконавця-композитора «A Morning Path In Deep Snow»

(«Вранішня стежка у глибоких снігах»), до якого ввійшла авторська, імпровізаційна музики Володимира Войта: «Light in the window» («Світло у вікні»), «Temperament» («Темперамент» присвята Ла Монте Янгу), «4 Fridays until Spring» («4 п'ятниці до весни»), «On the verge» («На межі»), «Octochord 01» («Октокорд 01»), «A morning path in deep snow» («Вранішня стежка у глибоких снігах»), «Dark in Kyiv» («Темно в Києві»), «Trench candle» («Окопна свічка»), «Campane for Ärvo» («Дзвони для Арво» присвята Арво Пярту), «Lacrime ad est...» («Сльози за...»). Унікальності цьому альбому додає те, що вся музика зіграна на трьох різних інструментах харківського типу.

«Сон Роксолани» — «це, мабуть, мій перший твір, що був структурований від першої до останньої ноти. Хоча історія його появи незвична. У період навчання я дещо награвав і фіксував. Одного разу для чергового академконцерту мені не вистачало однієї п'єси. Треба було терміново за день чи півтора щось вивчити цілісне. І ми з викладачем вирішили включити до програми цю композицію. Ми її «причепурили» і я її виконав. Я не очікував, що вона буде подобатися. Пізніше я зробив другу редакцію твору, отримав нагороду на міжнародному композиторському конкурсі, записав її. Ми з батьком надрукували її в збірці нот «Горба міхоноші», а композитор і диригент Геннадій Єрьоменко оркестрував цей твір для бандури і камерного оркестру.» [4].

Твір написаний у простій тричастинній формі Adagio з розвиваючою серединою із вступом. Основна тональність твору – соль-мінор.

Вступ	A	Зв'язка	B	Зв'язка	A1
	a	b	c	b1	a1
соль-мінор	соль-мінор	соль-мінор – ре-мінор	ре-мінор	соль-мінор	соль-мінор
1-9	10-19	20-38	39-52	53-57	58-65

Розпочинається твір із невеликого повільного вступу Andante (тт. 1-9), який відразу вводить в характер всієї композиції. Такти 1-4 фактурно діляться на два пласти, які розвиваються по горизонталі. В основі вступу чисті бурдонні

квінти. На них нанизується широка мелодична лінія, яка спочатку ніби «зависає» на звуці соль, а згодом опускається вниз. В акомпанементі (середній голос), який розвивається, переважають кварто-квінтові ходи. На цьому фоні звучить септакорд II_7^{-5} (т.1), s_2^{-5} ; натомість, так званий акомпанемент «зависає» на звуці ляб, що є II пониженим ступенем і утворює опору на фригійський лад (т.2), інтервал збільшеної секунди міб-фа#; у верхньому голосі відбувається перечення – звучить фа, а у середньому голосі – сі (понижений IV) ступінь, що створює опору на двічі гармонічний вид мінору (т.3). У т.4 замість квінти у басу інтервал малої септими, а у верхніх голосах – акорд нетерцієвої структури, в основі якої збільшена квінта. Такти 5-6 в основі мають функцію натуральної доміанти, що вносить у весь попередній рух просвітлення. Закінчення вступу будується на акордах, в основі яких дві квартали. Вони звучать перекличками, а невеликий пасаж утворює звукову масу, що зливається у акорд із 6 звуків нетерцієвої структури. Усі ці ознаки створюють доволі туманний, нечіткий, навіть пасторально-імпресіоністичний образ, що цілком викликає алузії до сну та відповідає назві твору. Автор дуже вміло використовує характерне бандурі довге звучання збуджених щитком струн для ще більшого занурення в настрій п'єси та для певного кластерного накладання звуків для більш задумливої атмосфери.



Щодо виконавських технік, то цей твір випробування для виконавця, що звик до києво-чернігівського способу гри, адже ліва рука увесь твір перебуває у перекинутому положенні («II»). Окрім звичного вже з попередньо розглянутих творів пошуку нових технік та звучання бандури, тут це зумовлено й тим, що Володимир Войт є продовжувачем традиції виконавства на бандурі харківського типу, для якої таке положення лівої руки і така фактура, про яку поговоримо далі, є абсолютно звичними та природними. Починається партія лівої руки одразу з

інтервалів, до яких автор вказує «П». Однак, з власного виконавського досвіду авторки дослідження, на бандурах «львів'янка» та «чернігівка» деякі з них досить зручно виконувати і в «З» на грифі, але інші потрібно таки перенести у «П» з простої причини — використання нот, котрі знаходяться вже на приструнках. Виконавцю варто також звернути увагу на арпеджовані акорди в 4 і 5 тактах, котрі мають починатися з баса, а не , як більш традиційно, завершуються ним разом з останньою нотою арпеджованого акорду. Уже в 8 такті автор міняє розміщення рук на нотоносцях — права тепер на нижньому, а ліва, відповідно, на верхньому. Таке розміщення зберігається практично на весь твір, за винятком декількох тактів, адже саме ліва рука протягом усієї п'єси відповідатиме за проведення мелодій. Це знову ж типово саме для виконавства на харківській бандурі.

Розділ А, Allegretto (тт. 10-19) написаний у формі неподільного періоду, що складається із 10 тактів. Розпочинається умовною «підготовкою» для вступу теми, де обігрується бурдонна тонічна квінта соль-ре (із додаванням VI ступеню). Мелодичний візерунок нижнього голосу буде залишатися практично незмінним протягом звучання розділу А та першої зв'язки. В основі метро-ритму закладена синкопа на відносно-сильні долії – 2 та 4, що додає акомпанементу мінімальної танцювальності. Основна тема вступає на динаміці *mp*. Вона несе спокійний, урівноважений, лагідний характер та є дещо контрастною (насамперед фактурно) до активнішого й більш наповненого, та все ж заколисуючого акомпанементу. В її мелодичній лінії закладені кварто-квінтові стрибки, та пунктирний ритм, в якому шістнадцятка є залігована із наступними тривалостями. Це додає у звучання теми гостроти та навіть пікантності. Мелодія є досить простою, але вона постійно розвивається: у тт. 16-17 використовується хроматизми – підвищені IV та VI ступені, що утворюються опору на двічі гармонічний мінор. Цікаво зауважити, що у мелодії лівої руки автор умовними позначеннями підказує виконавцю про використання дубльованої струни ре на верхньому ряді, аби уникнути прикривання унісонного звука з правою рукою, адже обидві руки перебувають в одному і тому ж діапазоні.



Власне, пунктирний метро-ритм стане ритмічним зерном **першої зв'язки** (тт. 20-38). Вона є найбільш обширним розділом всього твору та має найбільший розвиток матеріалу. На нюансі *f* звучать широкі стрибки на інтервал септими та сексти із підвищеним VII та VI ступенями, що створює відхилення у тональність натуральної домінанти ре-мінор. Варто зазначити, що акомпанемент залишається сталим (лише подеколи на 3 долю замість тоніки звучить II ступінь).



У мелодії вже звучать кварто-квінтові інтонації у пунктирному ритмі, в акомпанементі змінюється умовна гармонічна функція, з опорою на тональність ре-мінор. Інтервали переростають в акорди квартової структури, які переходять у кульмінацію всього твору (доволі рідкісний прийом – кульмінація перед середнім розділом форми). З 30 такту починається справжнє випробування для виконавця — акорди лівою рукою в «П» ще й найвищому регістрі приструнків. Саме цьому епізоду (до 38 такту) потрібна найбільша увага під час підготовки твору, адже на бандурах «львів'янка» та «чернігівка» рівна будова шемстока та наявність зверху металевих кілків (на бандурі харківського типу вони знизу) створюють посиленний дискомфорт для лівої руки. За усіх цих умов найбільша складність полягає саме в одночасному щипку трьома пальцями, які ще й стоять на струні під різним кутом. Автор ще й ставить нюанс *ff*, що ще більш ускладнює завдання. Тт. 34-38 в основі мають акорд кварто-квінтової структури ре-ля-ре, що остаточно стверджують модуляцію у нову тональність ре-мінор (тональність домінанти, I ступінь спорідненості).



Середній розділ форми В (тт. 39-52) має лише тональний і фактурний контраст. За типом та характером викладу матеріалу він не є контрастним до першого розділу, тому середина буде розвиваючою. В її основі «мерехніння» в середньому голосі (у нижньому діапазоні приструнків) з опорою на тонічний тризвук ре-мінору, а в басу – хід з діапазоном терції з оспівуванням пониженого II ступеню (що створює опору на фригійський лад). Це все виклад правої руки. Мелодія середнього розділу вступає у т. 41. Вона будується на ходах паралельними квартами лівою рукою і надалі у «П», що створює розмитий образ.



Фактура ущільнюється паралельним розвитком середнього голосу, де звучать фігурації 16-ми тривалостями. Разом з ущільненням, партії обох рук поступово зростають динамічно та підіймаються приструнками вгору до межі другої та третьої октав. На активному інтервальному глісандо весь хід розв'язується знову у акорд кварто-квінтової структури ре-ля-ре, з постійним, нав'язливим повторенням квінтового тону ля лівою рукою. Пасаж, в основі якого хід по звуках септакорду натуральної домінанти тональності соль-мінор є модулюючим. Повертається початковий образ.

Зі вступу початкового акомпанементу, який будується на розкладеному тонічному акорді кварто-квінтової структури (на октаву вище, ніж було спочатку), звучить повторення зв'язки, яка є скороченою (точно відтворюється лише 5 тактів). І нарешті вкінці знову проходить основна тема твору (на октаву вище), яка відтворюється точно. Знову бачимо умовні позначки автора

виконавцю для уникнення прикривання унісонних звуків обох рук. До кінця усе поступово затихає та завмирає. В останньому такті фігурації супроводу правої руки обриваються, а далі фінальна крапка — акорд на тонічній основі, з накладанням квінти ля-мі.



Георгій Матвійв (1986) — бандурист-новатор, композитор, аранжувальник. Навчався у Миколаївському вищому музичному училищі (2001-2003, клас бандури — С. Кирилюк), а далі продовжив навчання в Одеській державній музичній академії імені А.В. Нежданової³² (2003-2012 школа педпрактики, бакалаврат, магістратура, аспірантура; клас бандури — Н. В. Морозевич, композиція (факультатив) — С.Л. Шустов), де згодом стане викладачем бандури. Опісля навчання активно займається виконавською діяльністю: окрім безмірну сольних виступів та майстре-класів, був першим музикантом з України, хто взяв участь у Європейському Джазовому Оркестрі (від засновників пісенного конкурсу "Євробачення", куди відбирали музикантів за принципом — один музикант з однієї країни), з 2012 — соліст Одеської філармонії імені Д. Ойстраха, з 2018 — учасник оркестру та соліст Національного академічного оркестру народних інструментів України (НАОНІ) [57, с. 156; 97]. Переможець та учасник безлічі міжнародних та всеукраїнських академічних та джазових конкурсів і фестивалів, зокрема Другого міжнародного Кобзарського фестивалю Півдня України (2000, Миколаїв), Джазового конкурсу пам'яті Ростислава Кобаченка (2005, Одеса), Другого міжнародного конкурсу бандурного мистецтва імені Г. Китастого (2006, Київ), VIII Міжнародного джазового фестивалю «Джаз-Коктебель» (2010, Коктебель), I Міжнародного джазового фестивалю «Alfa Jazz Fest» (2011, Львів). У 2021 році захистив

³² Тепер Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової.

дисертацію «Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід», здобувши звання доктора філософії.

Георгій Матвіїв автор багатьох сольних інструментальних творів для бандури, а також аранжувань для різних складів (зокрема для НАОНІ). Має видані два збірники авторських композицій для бандури, з рештою композиторської творчості можна ознайомитися в випущених альбомах виконавця: «On The Edge» («На межі», 2009), «Exit» («Вихід», 2010), «New View» («Новий погляд», 2011), «Source Of Inspiration» («Джерело натхнення», 2019). «Стилі, якими б я сам охарактеризував свою музику – це імпресіонізм, в якійсь мірі – неокласика, інколи – блюз. Більшість моїх творів записані в нотах, багато бандуристів виконують мою музику на концертах, на іспитах в учбових закладах. Я граю на бандурі чернігівського типу, саме цей інструмент потрапив мені до рук у 2005 році. Всі свої новітні знахідки, прийоми гри на бандурі, які мені пощастило винайти – винайшов саме на цьому інструменті.» [63]. Серед новітніх прийомів, винайдених Г. Матвіївом: «м'яке» глісандо для набуття пом'якшеного тембру (пучкою мізинця, або ребром долоні), «вбудований флажолет» (флажолет верхнього звуку інтервалу, або середнього звука акорду), різновиди басових флажолетів та інші [150, с. 98]. До числа сольних творів для бандури композитора належать: Імпровізація на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру», «Блюз нічного причалу», «Дві сторони медалі», «Джаз Дикого Заходу», прелюдія і фуга, Інтродукція і токато, Соната для бандури і фортепіано, «Мрія Роланда», «В обіймах сутінків», Імпровізація на народну тему «По дорозі жук» та багато інших.

Імпровізація на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» створена в 2006 році спеціально для участі в Другому конкурсі бандурного мистецтва імені Г. Китастого у Києві на замовлення професорки ОНМА ім. А.В. Нежданової Ніни Морозевич. Дуже цінний момент — Г. Матвіїв самостійно теоретично опрацьовує «Імпровізацію» у своїй дисертації, тому при подальшому

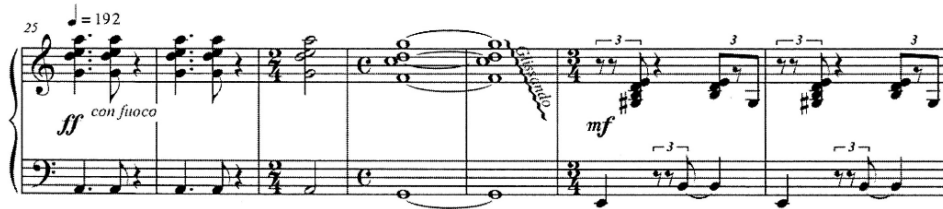
аналізі авторка дослідження використовуватиме цікаві цитати з аналізу, зробленого автором твору.

Починається твір традиційним одноголосним заспівом теми української народної пісні «Взяв би я бандуру» (*con anima*). Це проста двочастинна форма із заспівно-приспівною структурою *abb1* (приспів повторюється двічі). Основна тональність твору – ля-мінор. З кожним повторенням приспіву фактура насичується: спершу з'являються акорди простим щипком, а за повтором вод отримують штрих арпеджіато.

Власне, імпровізація, котра починається в 25 такті, має окрему форму – складну тричастинну форму із вступом, виписаним дворазовим повторенням вступу, епізодом в середній частині, скороченою репрізою першого розділу, а також із та кодою.

Розпочинається імпровізація невеликим вступом у новому темпі (чверть дорівнює 192), який умовно можна розділити на дві частини. Спочатку виклад відбувається акордовою фактурою (*con fuoco*) – це акорди нетерцієвої структури, які слугують, власне, підготовкою для самого вступу та вводять в новий характер, які звучать у змінному розмірі. Із зміною розміру на 3/4 (2 частина вступу) з'являється тріольний метроритм, що переривається паузами та фригійський лад, завдяки якому тонка сприймається як D до ля-мінору. Він вже в танцювальному, запальному характері. В його основі функція домінанти. З «перш(их) такт(ів) щойно розпочатого нового епізоду пронизливі багатозвучні акорди в унісон з басом (своєрідний рефрен твору) дають зрозуміти слухачу, що

вже знайома тема їм відкриється в абсолютно новому характері – в стилі іспанського фламенко. <...> Чотири такти мі-мажору синкопованими акордами задають темп та загальний характер основного епізоду, а знайома тема української народної пісні сприймається екзотично та по-новому.» [96, с. 141].



Основна тема з'являється у т. 34 (розділ А). Вона в новому, більш бадьорому, характері та кардинально видозмінюється ритмічно, а також обрамляється гармонічною основою: присутня опора на тризвук VI ступеню та VII (натурального виду) та закінчується період основної теми на функції домінанти – половинною каденцією.



Приспів (b) тт. 42-49 як і тема-заспів (a) – видозмінюється ритмічно, з опорою на функцію субдомінанти. Його виклад закінчується половинною каденцією. Перед другим повтором приспіву b1 вривається танцювальний розділ вступу, щоб підкреслити контраст. b1 – проводиться в дусі та характері попереднього викладу матеріалу, з акордовою фактурою та опорою на функції субдомінанти, тризвуків VI та VII ступенів; також закінчується половинною каденцією.

Після повного проведення початкової форми, абсолютно точно відтворюється вступ, що повторюється двічі – це виписана реприза початкового розділу. Танцювальний елемент вступу залишається, а на нього накладається яскрава тема приспіву, яка повторюється двічі (b2 тт. 80-95; b3 – тт. 96-110). Плавний виклад теми переривають короткі «вкраплення» матеріалу вступу. Закінчується перший розділ форми А половинною каденцією.

Повторення початкового мотиву вступу (акордового) приводить до середнього розділу форми В, що повністю будується на імпровізації, де синтезується весь попередній матеріал: вступу, куплету та приспіву. «В ньому автор-виконавець вперше і поки востаннє за свою музичну кар'єру співає під акомпанемент бандури-соло (на «*portomando*») мотив-протиставлення головній темі у супроводі тієї самої гармонії» [96, с. 142].



Після чергового повтору акордів зі вступу на *fff* в 114 такті з'являється вставний епізод, котрий приносить відносно новий, більш розвинений, тематичний матеріал, але характер та метро-ритміка дуже схожа на другу частину вступу до форми, правда тепер в переважно одноголосному викладі вісімок.



Розділ В, як починався, так і завершується акордовим розділом вступу. Але тут автор додає віртуозні вставки цікавими та дещо незвичними для виконавця штрихами: удари по грифу, удари по задній частині грифу, *gliss.* пучкою мізинця. Дуже вартісно, що автор одразу ж у виносках роз'яснює кожен штрих, тим самим підштовхуючи виконавця до пошуку нового звучання власного інструмента.



Реприза А1 – скорочена та динамічна. Відтворюється тема з розділу А у початковому варіанті, що має свою варіантну зміну. Заспівно-приспівна структура у повному обсязі не відтворюється, лише деякі її інтонаційні елементи.

«Звучать два несиметричні квадрати джазової підготовленої імпровізації з контрастною динамікою, після чого настає динамічний та регістровий провал з подальшим «crescendo» та підняттям регістру – відбувається підхід до кульмінації. У кульмінації бурхливі гармонійні рифи на межі кластерів з появою нових гармоній (третього ступеня спорідненості) та в подальшому хроматичних секвенцій на основі мотиву з теми неминуче приводять слухача до другої кульмінації — «тихої», де на передній план вже виходить делікатний флажолетовий тембр на басових струнах.» [96, с. 142]. Так, флажолети на басових струнах — ще один новий штрих, який композитор так природньо вводить у музичне полотно, та одразу вказує в примітці «прикривати мізинцем правої руки». Спершу в тт. 195-198 потрібно відшукати на басових струнах октавний флажолет, а потім у тт. 203-206 — двооктавний. «Поперемінно змінюються тихі флажолетні та гучні акордові рифи і настає кода – обіграння восьмими та шістнадцятими тривалостями тонічної гармонії та гармонії другого ступеню.» [96, с. 142].



Завершується твір кодою, що будується на інтонації танцювального мотиву вступу, в основі якого вже функція септакорду VI ступеню. Від т. 211 проводиться основна тема, проте у зміненому інтонаційному та ритмічному вигляді. «Стрімке висхідне глісандо ребром долоні правої руки та фінальний синкопований акорд в третій октаві на стакато завершує даний твір.» [96, с. 142].



5) - gliss. ребром долоні

До категорії, що мимоволі виявилася упушеною в категоризації згаданих вище, відносяться поліфонічні жанри. Для цього існують дві причини. По-перше, саме цей музичний пласт бандурної нототеки має все ще найбільшу недостачу саме оригінальних творів. Серед невеликої кількості створених для бандури поліфонічних жанрів можемо згадати Прелюдію і фугу та Інвенцію з Сюїти No3 (1985р.) М. Дремлюги, Прелюдію і фугу А. Коломійця, Прелюдію і фугу Є. Юцевича (a-moll), Прелюдію «Спогад» та фугу «Дикий степ» В. Тилика, поліфонічний цикл «Три контрастні наспіви і фуги» та фантазію і фугу Ю. Олійника, збірник «Українська пісня у поліфонічних творах для бандури» (2017) В. Мартинюк. Усі ці твори створені для бандури фаховими композиторами. Якщо ж пошукати ці форми в композиторській творчості виконавців-бандуристів, то знаходимо лише поодинокі звернення: фрагмент з сюїти «Сповідь чарівних струн» фуга-остінато (c-moll) Р. Гриньківа, Прелюдія і фуга та Інтродукція і токато Г. Матвіїва, Прелюдія і фуга «Арфа бідного Ремі» Л. Коханської-Федорової. Друга причина — суб'єктивне сприйняття бандуристами-практиками цих форм як суто дидактичного, не концертного матеріалу. Навіть ті виконавці, котрі є авторами творів поліфонічних жанрів, вважають їх радше творчими пошуками на шляху становлення композиторського стилю. Поліфонія на бандурі це те, що наразі викликає сум'яття навіть у самих бандуристів. І тут зовсім не йде мова про складність виконання поліфонічних жанрів на цьому інструменті, а радше поки про певне бачення інструмента навіть послідовниками академічного шляху розвитку. Бандуристи зараз дуже стараються опиратися та активно пропагувати в своїй концертній діяльності саме яскраву оригінальну творчість для бандури, яка найкраще розкриває тембральне звукове зерно інструмента. Зважаючи на обидві причини, маємо надію, що в майбутньому ситуація з цими жанрами в бандурній творчості суттєво покращиться, що, відповідно, позитивно вплине на трохи упереджене ставлення самих виконавців до їх використання в концертних програмах.

3.2. Камерна, хорова та симфонічна композиторська творчість бандуристів.

Окрім яскравої та багатой бандурної творчості, деякі бандуристи-виконавці поглиблюють ста розвивають свої композиторські пошуки, що виливається у різноманіття форм і жанрів для різних музичних інструментів та складів. Звісно ж, зважаючи на те, наскільки сильно історично бандура пов'язана зі словом та піснею, логічно передбачити, що найближчим для композиторів-бандуристів було звернутися до вокальної музики у всіх її проявах. І справді, солоспіви для голосу та фортепіано та твори для вокально-інструментальних ансамблів різних складів очікувано превалюють у композиторських надбаннях бандуристів. Однак далеко не лише вони. Деякі особливо невтомні постаті не стримали своїх творчих пошуків лише на очікуваних та передбачуваних для них напрямках. До найбільш масштабних втілених задумів входять хорові полотна та симфонічні твори різної величини.

Як вже згадувалося вище літочислення академічної бандури починається зокрема від ренесансної постаті Гната Хоткевича. Його різнобічність втілилася і в композиторському спадку, адже окрім численної та, певно, найвагомішої для даного дослідження його бандурної творчості, загалом музичний доробок Г. Хоткевича доволі значний – це 106 творів, записи автентичних одноголосних фольклорних мелодій, обробки народних пісень (85) для різних вокальних та інструментальних складів [143]. Обабіч творчості для бандури, головним напрямом композиторського спадку митця є вокальна — хорова, вокально-ансамблева творчість та солоспіви. Але далі більше, саме Хоткевич, ніби задає одночасно тренд та виклик усім своїм послідовникам бандуристам - активно створює симфонічні твори. Більшість з них – програмні (більше того, деякі є аранжуванням вокальних творів для різних складів оркестру). Домінуючою основою образності в них є теми природи. У насичених постромантичними рисами творах (“Сипле сніг”, “Дивувалась зима” та ін.) [121, с. 14]. «Засадами для авторських мистецьких концепцій Г. Хоткевича став

синкретизм, властивий українському фольклору неписемної традиції» [122, с. 154]. Саме цим, наміченим ще Хоткевичем шляхом послідували інші бандуристи, зокрема: Г. Китастий, Л. Гайдамака, А. Грицай, А. Маціяка, О. Герасименко, В. Мішалов. Надалі ми трохи детальніше розглянемо творчість деяких з них.

У творчості відомого бандуриста з української діаспори у США **Григорія Китастого (1907-1984)** знаходимо численні романси для голосу і фортепіано на слова різних українських поетів, зокрема Т. Шевченка, О. Олесья, О. Гай-Головка, А. Малишка, В. Симоненка, О. Підсухи та багатьох інших. Тематики творів теж різноманітні — «Великодні Думи», «Колискова» для голосу в супроводі скрипки з фортепіано, «Любисток», «Вітре буйний», «Лебеді», але значно превалює творчість на слова, що повняться націоналістичними закликами до боротьби, або щирою тугою за Батьківщиною: «Не плач Україно», «Богданові слава», «Нагадай, бандуро», «Не шкодую за літами», «Конотопська слава». Також, з об'єктивних причин присвячення майже всієї своєї творчої праці УКБ імені Т. Шевченка та значного диригентського досвіду, у Григорія Китастого є цілий пласт хорових творів з супроводом фортепіано («Вставай народе!», «Пісня про Америку», «Карпатські січовики», «Весняні мрії», «Марш української молоді», «Задніпрянка»; «Молитва», «Марш», «Виший, виший» для дит. хору з ф-но та інші) так і а сарелла (Служба Божа (Літургія), Різдвяний тропар, Отче наш, «Нас ждуть», Псальма «Ой на горі, на горі»). Серед них найбільше вражають твори на поезію Івана Багряного, з яким митець перебував у дружніх стосунках. Хори «Марш Україна», «Марш поляглих», «Пісня про Юрія Тютюнника», «Вставай народе!», «Гімн» та «Марш» української молоді вражають своїм музичним розмахом, змістовністю та превалюванням національного начала та української ідентичності на усім. Якщо в Україні І. Багряний відомий зазвичай як автора геніальних романів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови», то в діаспорі широко побутує і його поезія. Що цікаво відмітити про вокальну та хорову творчість Григорія Китастого, що він, як і Оксана Герасименко, про яку ми говоритимемо далі, дуже вільно взаємозамінює партію бандури та партію фортепіано, коли йде

мова про супроводи. Адже звісно ж, більшість з хорових творів композитор створив перш за все для виконання капелою бандуристів, однак згодом дописав ще й фортепіанні клавіри. Знаходимо в композиторському спадку бандуриста й інструментальні твори для фортепіано: три прелюдії (Фа мажор, соль мінор, Ля мажор), «Елегія» «Гротескний танок», опрацювання «Рече та стогне Дніпр широкий» для фортепіано в чотири руки [59].

Наступною пропонуємо до розгляду творчість бандуристки та фахової композиторки **Оксани Герасименко**, чию багату спадщину для бандури ми розглядали в попередніх розділах. Станом на зараз, розгалуження композиторського надбання мисткині має наступні вектори: камерно-інструментальна музика для різного складу ансамблів та камерного оркестру, камерно-вокальна музика, твори для фортепіано, хорова музика. Поза цими основними напрямками ще знаходимо створення музики до дитячої театральної вистави «Galapago» («Черепашка») у співавторстві з відомим кубинським флейтистом, композитором та диригентом, Карлосом Пуї (1989, Баямо, Куба). У цей же період для струнного квартету імені М.Лисенка, що гастролював Кубою у 1989, О. Герасименко створює «Український триптих». Згодом список творів для камерно-інструментальних складів поповнять Струнний квартет (А-dur) в трьох частинах, «Благовіщення» та «Назустріч Сонцю» для тріо (фортепіано, скрипка і віолончель), Прелюдія для віолончелі і фортепіано, Елегія пам'яті Володимира Івасюка: для струнного оркестру, двох бандур, гобоя (ная), «Мелодія тихого смутку» для флейти і фортепіано, «Українське рондо» для скрипки (цимбалів) і фортепіано та інші.

Значною частиною творчості композиторки є твори для фортепіано. Серед них Варіації на тему стрілецької пісні «Ой там при долині», цикл з 7 прелюдій «Осінні акварелі», сюїта «Музичні пастелі», збірка з 16 п'єс «Світло пробуджених мрій» присвячена світлій пам'яті матері авторки, дитячий Концерт «Радосвіт» для двох фортепіано та камерного оркестру (у 3 част.) та інші. Ця сторінка творчості О. Герасименко не лише отримала схвальні відгуки піаністів, котрі додали їх у свій репертуар, а й надихнула музикознавців цього напрямку на

її дослідження. У своїх працях вони відзначають головними стильовими тенденціями фортепіанної лірики композиторки «вишукан(у) імпресіоністичн(у) манер(у) звукопису від Г. Форе, К. Дебюссі, В. Барвінського; символістичн(у) витонченість і кришталевість, що тяжіє до стилю Ф. Якименка, Я. Степового чи К. Стеценка; неоромантичне трактування «узвичаєних» пісенно-романсових інтонацій перегукується з баченням сентиментально-побутової сфери у В. Сильвестрова» [107, с. 4]. Також вони відзначають, що «фактурні формули фортепіанної партії значною мірою проростають з особливостей бандурних різновидів фактури, виділяючи у трактуванні фортепіано його струнну природу, на противагу ударній» [27, с. 69], але це лише додає їм своєрідності, певного авторського штриха. Композиторка немов «на підсвідомому рівні, ненав'язливо, проте, дуже відчутно ... демонструє органологічно-сонорний симбіоз суміщених тембральних площин бандури і фортепіано, з дуже вагомою і значимою вокальною природою співності в обличчі українського менталітету. Відчуття фортепіанної фактури крізь призму бандурної тембралістики – чи не найцікавіша риса цих композицій.» [107, с. 4]. Ці риси ми можемо прослідкувати також у тім як органічно композиторка «переливає» твори з бандурного пласту до фортепіанного і навпаки, створюючи супроводи для своїх солоспівів, де практично для кожного існує як бандурний варіант партії акомпанементу, так і фортепіанний.

До авторства О. Герасимеко належать цілі збірки пісень та романсів для голосу в супроводі фортепіано на слова різних українських поетів, зокрема Т. Шевченка, М. Чумарної, Т. Угрин, І. Франка, Є. Чередниченка. Серед них виділяється вокальна творчість для зовсім юних — збірка «Дзвіночки рідної землі» на вірші М. Чумарної (21 пісня в супроводі фортепіано). Ще один пласт це хорові твори на слова українських поетів для різних складів, серед яких «За Вас і Україну», «Меланхолійний осені вогонь» та хорові обробки українських народних пісень «Під облачком», «Закувала зозуленька», «Ой у полі жито», «Засіяла зоря» (поліська колядка) та багато інших.

Далеко виходить за рамки лише творчості для бандури й бандуриста **Анатолія Маціяки**. Винятковою сторінкою його творчості є цикли романсів для голосу і фортепіано на слова Лесі Українки, Ліни Костенко та В. Кота (Додаток Г. Приклади 2-3). Музична мова солоспівів об'єднує риси характерні як для інструментальних творів, так і для обробок. У написанні вокальної партії композитор відштовхується від слів та образного змісту поезії підкреслюючи їх мелодекламаційною виразовістю та ритмікою. Вокальні лінії в романсах вибудовані з неабиякою майстерністю, адже навіть при охопленні широкого діапазону, використанні різноманітних широких стрибків та тональних відхилень, що супроводжуються хроматизмами, вони зовсім не позбавлені вокальної зручності виконання. Цікавий факт – більшість творів цього жанру Анатолій Маціяка написав для високого жіночого голосу і лише декілька для низького жіночого чи чоловічого. Що ж до партії фортепіано, то вона має типовий пізньоромантичний характер лірики Лисенка, Чайковського чи Рахманінова, але її модерні настрої та ладово-гармонічні пошуки наштовхують на порівняння зі Степовим, Косенком, Данькевичем та іншими українськими вокальними метрами минулого століття. Дуже насичена фактура супроводу, проте, не сприймається як художня надмірність, а навпаки суттєво збагачує саму вокальну лінію.

Анатолій Маціяка, на жаль, один з тих митців, коли трагічна доля вплинула не лише на зміст його творчості, а й на долю його музичної спадщини, більшість якої пролежала в особистій бібліотеці митця і була зовсім незнаною для мистецької більшості. Саме тому цілковитим відкриттям у музичному спадку композитора, адже рукописи цих творів були віднайдені лише після смерті композитора, стали незавершена Симфонія №1 f-moll (1965 р.) (Додаток Г. Приклад 4) та твори для мішаного хору: «Поема» («Ой не п'ються пива меди...») на слова Т. Шевченка (1953 р.) (Додаток Г. Приклад 5), «Ранок» на слова В. Кота та «Слався в віках моя Київська Русь» (Гімн України). Зважаючи на те, що Анатолій Маціяка здобув музичну освіту не лише як бандурист, а й як диригент, ці сторінки його творчості безумовно виконані з дотриманням найкращих

канонів жанру. У хорівій «Поємі» композитор музичною глибиною підкреслює невмирущі вірші Кобзаря, а текст «Слався в віках...», який автор підписав Гімном України, просто вражає вартісністю змісту. Щодо Симфонії композитора, то з першого погляду на клавір твору стає зрозуміло, що його написала далеко не випадкова людина, а манера письма й використані тональні плани вказують на високу композиторську майстерність. У глибоко драматичній Симфонії №1, як і в багатьох інших інструментальних творах Маціяки, прослідковується вплив музики П. Чайковського, а також титанів українського симфонізму Б. Лятошинського, С. Людкевича та Л. Ревуцького.

Наостанок розглянемо композиторські напрацювання видатного бандуриста, кандидата мистецтвознавства (2009), одного з найбільших дослідників кобзарства у світі, представника українських діаспори Австралії та Канади **Віктора Мішалова (1960)**. Саме завдяки В. Мішалову були віднайдені, упорядковані, відредаговані й перевидані в Україні наукові та музичні твори Гната Хоткевича щодо бандурного мистецтва. Митець віртуозно володіє як києво-чернігівським, так і харківським способами гри, тому, звісно ж, основний пласт його композиторської творчості належить саме бандурі. А завдяки своїй блискучій виконавській кар'єрі та постійним подорожам між трьома континентами, мав змогу співпрацювати як соліст з безліччю оркестрів та спілкуватися з видатними музикантами всього світу. Усе це мимоволі і спонукає митця провадити свої композиторські пошуки за межі лише бандурної творчості. Серед його праць звісно ж знаходимо органічні для бандуриста та багаторічного члена УКБ імені Т. Шевченка й керівника Канадської капели бандуристів жанри — хоріві твори («Пісня Мазепи» сл. М. Степаненка, «Пісня про Сагайдачного» сл. В. Онуфрієнка, «Сільський адвокат» сл. М. Домонтовича, «Про голод» сл. О. Веретенченка, «Броди» сл. М. Михайлова, «Сліпці» сл. О. Олеся, «Ой на річці на Йордані») та камерно-вокальну творчість (солоспіви на слова О. Олеся, М. Степаненка, М. Домонтовича, В. Онуфрієнка, і навіть на власні — «Броди»). Але окрім цих доволі очікуваних жанрів для бандуриста бачимо також і камерно-інструментальні зразки — Струнне тріо (1977),

Струнний квартет (1983), Соната для скрипки і ф-но (1984), Соната для ф-но (1984), «Елегія в пам'ять Василя Шевчука» (струнне тріо) (2007); та масштабні твори для симфонічного оркестру — Рапсодія на народні теми (1985) «Слов'янський танець» (1986), «Різдвяна фантазія» (2014). [131, с. 429].

Висновки до розділу 3

У даному розділі детально розглянуто та проаналізовано композиторську творчість виконавців-бандуристів. Виявлено, що якщо задати початкові параметри категоризації до розгляду виключно інструментальної оригінальної композиторської творчості виконавців для бандури концертного спрямування другої половини ХХ століття - початку ХХІ, отримуємо поділ на наступні основні категорії: великі циклічні форми (концерти, сонати, сюїті цикли, поеми), середні концертні форми (фантазії, варіації), мініатюри. Він більш узагальнений, але це дозволяє здійснити спробу категоризації творів митців новітнього періоду, котрі в своїх імпровізаційних та новаторських пошуках найчастіше виходять далеко за рамки класичної форми чи жанру.

До огляду першої групи — великі циклічні форми — додано музикознавчо-виконавські аналізи двох творів Анатолія Маціяки Концерту для бандури з оркестром та Сонати для бандури соло. Ці твори представлені вперше в українському музикознавстві, що підтверджує опрацювання для їх аналізу рукописів творів з архіву бандуриста-композитора та здійснення комп'ютерного набору рукописного нотного матеріалу Сонати для кращої якості нотних прикладів.

У ході дослідження другої групи — середні концертні форми — вибрано для аналізу твори трьох різнопланових за стилями композиторів-бандуристів: Галини Менкуш, Оксани Герасименко та Тараса Лазуркевича. Композиторська творчість мисткинь уже була раніше фундаментально опрацьована іншими дослідниками, однак не в рамках аспекту окремого дослідження творчості виконавців-бандуристів та характеристикації її унікального професійного підґрунтя завдяки створенню власне бандуристами-практиками, котрі якнайкраще

розуміють усю тембрально-штрихову та виразкову здатність інструмента. Окрім цього, для прикладу музичної творчості Оксани Герасименко обрано Концертну фантазію для бандури соло «Соняхи», котра написана у 2015 році, що фактично робить її найпізніше написаним твором в рамках даного дослідження, який, до того ж, не був раніше проаналізованим. Композиторську творчість Тараса Лазуркевича проаналізовано вперше, а його фантазія на теми української народної пісні «Жалі мої, жалі», що навіть виконувалася досі лише автором та бандуристом-віртуозом Дмитром Губ'яком, була проаналізована з друкованого неопублікованого нотного матеріалу, люб'язно наданого для дослідження самим автором.

Здійснюючи огляд наймасштабнішої третьої групи — мініатюри — було доволі складно визначити творчість котрих авторів обрати для аналізу, адже кожен з бандуристів-виконавців неодноразово звертався до жанрів мініатюри і кожен з них заслуговує на окрему увагу та огляд. У результаті було обрано творчість найбільш радикальних новаторів сучасного бандурного мистецтва: Романа Гриньківа, Володимира Войта та Георгія Матвіїва. Їх творчість вражає й захоплює кількістю нововведень, зверненням до різновекторних стилів, що далеко виходять за рамки традиційної академічної традиції компонування творів для бандури. «Веснянку» Р. Гриньківа та Імпровізацію на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» Г. Матвіїва вже опрацьовували в розрізі різних аспектів інші дослідники, однак врешті здійснено їх ретельний музикознавчо-виконавський аналіз, а «Сон Роксолани» Володимира Войта вперше розглядається в рамках наукового дослідження.

Підсумовуючи оглянуту композиторську творчість написану для бандури виконавцями-бандуристами, бачимо, що стимулом для розширення своєї діяльності у бік саме композиторських пошуків була переважно власна яскрава концертна виконавська діяльність. Більшість з них робили акцент саме на створення яскравого концертного репертуару, якого й досі бракує в бандурній нототечі. Хоча подекуди зустрічаємо і звернення до композиторського вектору діяльності, що виникає внаслідок природного кордоцентричного бажання

впливу емоцій та переживань, що супроводжувалося бажанням створити для улюбленого інструмента твір у жанрах, котрих або узагалі ще не було, або котрих бракує. Також можна відзначити те, що у композиторській творчості бандуристів-практиків бандура виходить на зовсім інший рівень сприйняття, а музична мова творів вимагає від виконавців посиленних пошуків нових звучань та покращення розуміння власного інструмента. Усе це задає професійну планку для наступної генерації, що виховується вже зараз на творчості вищезгаданих бандуристів, та певним чином не лише виводить бандуру зі спотвореного симулякром сприйняття, а й утверджує її новітній шлях розвитку.

Важливо також зрозуміти, що виконавці-бандуристи у своїх композиторських пошуках виходили далеко за рамки лише бандурної творчості. Цю тенденцію вміло задав ще Гнат Хоткевич, створивши численні зразки камерної, хорової та симфонічної музики. А його послідовники якісно й професійно продовжують цей шлях. Так ми знаходимо жанрі різного масштабу для широкого різноманіття виконавських складів зокрема у творчостях Григорія Китастого, Віктора Мішалова, Оксани Герасименко та Анатолія Маціяки. Особливо неоціненним є той факт, що зараз – посмертно – відкрито світу хорово-симфонічні сторінки творчості Анатолія Маціяки, та сподіваємося, що в найближчому майбутньому ці твори займуть гідне місце серед виконуваних шедеврів української музичної класики.

ВИСНОВКИ

Одним з основних історико-суспільних функцій бандурної творчості і виконавства в ХХ ст. є становлення бандури як академічного інструмента, що дозволило поставити питома український своєрідний символ на рівень з уже давно сформованими «класичними» інструментами. Академічне бандурне мистецтво почало формуватися на початку ХХ ст. завдяки діяльності Г. Хоткевича, зокрема – видання «Підручника гри на бандурі» та ряду наступних праць, організації першого ансамблевого виступу кобзарів; та продовжило свій розвиток у викладацькій, дослідницькій, виконавській та композиторській діяльності його учнів, однодумців та послідовників: В. Ємця, В. Кабачка, А. Бобиря, А. Омельченка, Г. Китастого та багатьох інших.

З початку ХХ ст. паралельно з традиційним репертуаром кобзарів-сліпців почав з'являтися професійний бандурний репертуар. Спочатку репертуарні ніші заповнювали найпростіші обробки народних пісень, пізніше почали з'являться оригінальні твори на основі народних мелодій, і, нарешті, виникли опуси, орієнтовані на академізований інструмент. Цьому сприяла діяльність декількох поколінь бандуристів-виконавців, які попри відсутність підтримки від влади та спотворення первинної суті бандури, що зародилося у 30-х рр., створювали нототеку бандуриста, наповнюючи її як оригінальними творами, так і перекладами творів із композиторської спадщини для інших інструментів. У другій половині минулого століття вдалося заручитися підтримкою композиторів за фахом та вже спільними зусиллями творити академічну бібліотеку бандури. Певною точкою відліку визнання бандури як рівного іншим академічним інструментам стала поява в репертуарі інструмента творів масштабних жанрів – сонати, концерту з оркестром та ін. І, хоча все ще існує проблематика недостатньої заповненості деяких жанрових ніш оригінальними зразками, можна простежити еволюцію розуміння як композиторами так і виконавцями технічних, тембрових, виразових та штрихових можливостей бандури на уже наявних сторінках бандурної нотної літератури.

Прослідковуючи етапи становлення репертуару для академічної бандури бачимо декілька етапів, що природнім чином виникали на межах зміни генерацій бандуристів та внаслідок потужних історичних й суспільно-політичних процесів, що відбувалися в Україні протягом останнього століття. Перший такий етап, звісно ж, пов'язаний із процесом самого зародження академічного напрямку бандури та діяльністю провідних митців того часу в авангарді з Г. Хоткевичем. Він пов'язаний зі створенням найбільш тісно пов'язаних з ще живою кобзарською традицією творами для вже модернізованого інструмента. Наступний — виникає під впливом важких репресій всієї української культури загалом та бандурного мистецтва зокрема, пролонгуючи деякі надбаня попереднього етапу, але й творячи в умовах гніту та рамок тематично й змістовно інший матеріал. Саме в рамках цього етапу зароджується нововведене та широко розглянуте в цьому дослідженні поняття симулякру бандурного мистецтва. Його головні принципи це свідоме перекручення змісту та посилів бандурного мистецтва, внаслідок діяльності та тотального контролю радянської влади над усіма процесами творчості бандуристів. Жорсткі постанови репертуарної політики — заборона націоналістичної тематики, історично правдивих за змістом творів, що пролонгують історичну діяльність кобзарів; насильницьке використання бандуристів у рамках ідеологічної політичної пропаганди; гостра цензура та стримування видання репертуарних збірників для бандури тощо. Більшість з цих процесів яскраво змальовані у створеній у США праці бандуриста Григорія Китастого «Some Aspects of Ukrainian Music Under the Soviets», що в рамках даного дослідження чи не вперше презентована українському мистецько-науковому загалу. Усе це вилилося у доволі негативні наслідки для бандурного мистецтва, більшість з яких тривали приблизно до розвалу Союзу, а деякі тривають до сьогодні, особливо що стосується сприйняття бандури й бандуристів не лише суспільним загалом, але й навіть професійно-мистецьким. Цікаво, що в ході дослідження стало зрозуміло, що навіть такий жахливий період у бандурному мистецтві, що було спотворене насадженою традицією симулякру,

допоміг у свій своєрідний спосіб не лише зберегти, а й розвинути бандуру традицію. Адже навіть перебуваючи в умовах гніту та цензури подвижники бандури не зупинилися, а вперто творили на благо інструмента, дещо пристосовуючись до суворої реальності. Завдяки діяльності та творчості В. Герасименка, С. Башана, В. Кухти, Л. Гайдамаки, І. Скляра, П. Іванова, А. Грицяя, А. Маціяки, Г. Менкуш та багатьох інших бандурне мистецтво міцно виястояло непрості часи.

Період становлення української незалежності та прихід нової генерації активних митців надає бандурному мистецтву певного відродження. Саме у цей момент відбувається переосмислення сенсів та змісту, який пропагує бандура та коригування координат її майбутнього розвитку. Починають встановлюватися тісні контакти з українською діаспорою, що змогла вберегти багато цінних матеріалів та усних традицій кобзарства-бандурництва. А найголовніше, вони змогли зберегти цей правдивий зміст бандури, що був великою мірою втрачений тут. Новий етап розвитку інструмента приносить і нові тенденції розвитку репертуару. Композиторська творчість виконавців отримує більш авторсько-ідентичне спрямування, відбувається активний пошук нових композиторських технік та стилів, розширення штрихової палітри через більшу увагу до можливостей своїх інструментів. Складається враження, що з'явився запит на доведення, що на бандурі можливо якісно виконувати будь-який репертуар, незалежно від стилю. У новому тисячолітті продовжується нова генерація бандуристів підхоплює починання своїх попередників. Зараз чудовий час можливостей для бандурного мистецтва на загал. Технологічний прогрес забезпечує доступ до усеоможливої інформації та зв'язок між митцями, що перебувають навіть на різних континентах. З'являються все нові способи та спроби щодо подальшого удосконалення самого інструмента. Відкриваються архіви попередньо закритих організацій, завдяки чому ми можемо заповнити історичні пробіли та вирішити деякі неоднозначності. Що залишається незмінним — це традиція компонування репертуару самими виконавцями. Вона

вона немов ниточкою з'єднує давнє кобзарське мистецтво, виживання в умовах гніту та творчу діяльність сьогодення.

Досліджуючи композиторський доробок виконавців-бандуристів розуміємо, що це справді унікальне та винятково-професійне явище, що підкріплене не лише багатовіковою традицією кобзарства, а й уже сучасними способами виховання митців у навчальних закладах професійного музичного спрямування. У дослідженні ми розглядали різні аспекти й умови визначення рівня професійності діяльності митців загалом та бандуристів зокрема. Як доводять дослідження бандурної традиції провідних науковців, сама термінологія понять аматор та професіонал та, що цікаво, навіть Закон України — професійний рівень митця визначає перш за все висока якість та мистецька цінність його безпосередньої діяльності.

Тому в даному випадку можна однозначно ствердити, що композиторська творчість виконавців-бандуристів має абсолютно професійні якість та цінність, що доведено багаторічною успішною її апробацією в концертній та навчальній практиці декількох поколінь бандуристів-практиків. Бандурне мистецтво зароджується та протягом декількох століть широко побутує як один з найяскравіших прикладів музичного народного професіоналізму (традиція кобзарських цехів та братств), а далі, розширившись академічною гілкою (адже поряд з академічним бандурництвом і надалі існує лінія більш традиційного народного виконавства), входить та закріплюється в площині професійної (за сучасною термінологією) музичної освіти. Бандуристи-виконавці, навчаючись у закладах фахової музичної освіти, окрім вузькоспеціалізованих виконавських навичок, здобувають також і ґрунтовні музико-теоретичні знання. Таким чином, професійність та якість здобутих академічних знань, що підкріплені смисловим продовженням давньої народно-професійною традиції вже сучасними бандуристами-виконавцями, під сумнів брати не доводиться. Ба більше — виникають питання до бандурної творчості створеної композиторами за фахом. Після довгого періоду існування кобзи-бандури в рамках й умовах закритого кола народних професіоналів, коли, відповідно і не виникало питання й потреби

створення репертуару чимось з поза його меж, то з утвердженням бандури як академічного інструмента з'явився і запит, і потреба в співпраці з фаховими композиторами, як ще одного шляху для активного наповнення бандурної нотоеки оригінальними творами. Однак, виник момент певного небажання композиторів долучатися до цього процесу через меншовартісне ставлення до бандури, пов'язане з безпосередніми впливами симулякру, котре, на щастя, завдяки подвижникам сучасного бандурництва, по трохи нівелюється. Також існує проблема володіння інструментом. Адже, звісно, були і надалі є митці, котрі готові створювати нові шедеври оригінального бандурного репертуару, однак вони не мають жодних умінь гри на бандурі. Найбільшими застереженнями є нерозуміння специфіки інструмента бандури через банальне неволодіння ним. Так, більшість фахових композиторів залучали до процесу створення творів для бандури самих виконавців як радників та апробаторів, аби новостворені твори могли успішно інтегруватися до репертуару бандуристів.

Провадячи ґрунтовне дослідження композиторського доробку бандуристів-виконавців зустрічаємося з абсолютно унікальними представниками цього мистецтва. За ціль було зрозуміти що ж спонукало бандуристів розширювати свою діяльність у саме таке спрямування. Підсумовуючи огляд композиторської творчості, написаної для бандури виконавцями-бандуристами, можна визначити, що основним стимулом для композиторських пошуків у їхній діяльності було, переважно, власна яскрава виконавська творчість. Саме стало поштовхом для проаналізованих вище життєтворчостей Г. Менкуш, Т. Лазуркевича, Р. Гриньківа, В. Войта та Г. Матвіїва. Хоча іноді спостерігається нахил до композиторських експериментів, викликаних природним бажанням виразити емоції та переживання, а також створити для улюбленого інструмента твір у нових або відсутніх жанрах. І саме до цього аспекту можна однозначно віднести А. Маціяку, котрий з певного етапу свого життя не реалізовувався як яскравий виконавець, а радше зосередився на композиторській творчості для обраної ним бандури. Десь на межі цих обох спрямувань можемо розмістити творчість О. Герасименко, адже її виконавська

та композиторська діяльності взаємодоповнюються та природнім чином переходять одна в одну. Усі вище перелічені митці акцентують увагу на створенні передусім концертного репертуару, якого, до певної міри, і досі недостатньо у бандурній нототеці. Зазначимо також, що у композиторській творчості бандуристів-практиків, сам інструмент виходить на інший рівень сприйняття, а їхні музичні твори вимагають від виконавців інтенсивних пошуків нових звучань та поглибленого розуміння інструменту. Усе це задає професійну планку для наступної генерації, що виховується вже зараз на творчості вищезгаданих бандуристів, та певним чином не лише виводить бандуру зі спотвореного симулякром сприйняття, а й утверджує її новітній шлях розвитку.

Композиторська творчість виконавців-бандуристів складає вагому, якщо не значно більшу, частку оригінальної бандурної нототеки. І дане дослідження вкотре підтверджує її цінність та професійність. Вона заповнює собою всі можливі жанри суто бандурного репертуару, але й виходить далеко за нього. Здійснивши поділ на найбільші жанрові категорії бандурної нототеки ми отримали наступні групи: великі циклічні форми (концерти, сонати, сюїті цикли, поеми), середні концертні форми (фантазії, варіації), мініатюри найрізноматніших стилів і форм.

До групи з наймасштабнішими бандурними полотнами, яких ще на загал доволі мало у бандурній нототеці, відносимо творчість передусім Анатолія Маціяки, чий Концерт для бандури з оркестром та Сонату для бандури соло і були обрані для детального музикознавчо-виконавського аналізу, а також Камерну сюїту для бандури і фортепіано (1991) (інструментована для бандури для бандури, флейти, ребра та струнного квартету чи камерного оркестру) та Симфонічну поему «Victoria» для бандури та симфонічного оркестру (2005) О. Герасименко, сюїту «Сповідь чарівних струн» та «Сюїту пам'яті Небесної сотні» Р. Гриньківа, Сонату для бандури і фортепіано Г. Матвіїва, сюїту «Шум моря» Д. Губ'яка. Унаслідок використання для аналізу творів А. Маціяки безпосередніх рукописів з архіву композитора, вдалося віднайти та встановити нову дату

написання першого концерту для бандури з оркестром, що майже на десятиліття випереджає попередньо відому.

До другої групи — середні концертні форми — вибрано для аналізу твори трьох різнопланових за стилями композиторів-бандуристів: Галини Менкуш, Оксани Герасименко та Тараса Лазуркевича. Жанри цієї категорії дуже природно виникають у репертуарі бандури, як нещодавно академізованого інструмента з давніми імпровізаційними народними традиціями. Бандурні інструментальні твори середніх форм дуже вдало надаються для включення в концертний репертуар виконавців, адже їх наскрізний характер розвитку забезпечує демонстрацію віртуозних можливостей інструмента за відносно недовгий час. Тому й не дивно, що кількість прикладів цих форм в рази більша, аніж попередньо розглянутих масштабних. Це і різноманіття варіацій у творчості М. Теліги, С. Баштана, О. Герасименко, В. Мішалова, В. Войта. Не відстають за кількістю та розмаїттям тематизму фантазії. У цьому жанрі ряд творів О. Герасименко, С. Баштана, Г. Менкуш, В. Мішалова, Т. Лазуркевича. Також існує декілька рапсодій у композиторському спадку В. Мішалова.

У рамках даного дослідження вперше досліджується композиторський вектор творчості Т. Лазуркевича, яке представлено детальним аналізом його фантазії на тему української народної пісні «Жалі мої, жалі». Також з погляду саме виконавсько-композиторського аспекту по новому представлено творчість Г. Менкуш та О. Герасименко, зокрема проаналізовано єдиний інструментальний твір «Весняна фантазія» Г. Менкуш та Концертну фантазію для бандури соло «Соняхи» О. Герасименко, котра є найпізніше написаним твором в рамках даного дослідження (2015 р.). Особливо вражає звернення композиторів-виконавців до жанру мініатюр, що переважають як кількісно, так і за різноманіттям жанрових форм та стилів. Для аналізу було обрано творчість найбільш радикальних новаторів сучасного бандурного мистецтва: Романа Гриньківа, Володимира Войта та Георгія Матвіїва, а саме найбільш знакові твори для кожного з них «Веснянку», «Сон Роксолани» та Імпровізацію на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру». Їх творчість вражає й захоплює

кількістю нововведень, зверненням до різновекторних стилів, що далеко виходять за рамки традиційної академічної традиції компонування творів для бандури.

Варто враховувати, що виконавці-бандуристи у своїх композиторських пошуках вийшли за межі лише бандурної творчості. Це підтверджується роботою Гната Хоткевича, який і задає цю тенденцію звертаючись у своїй творчості до камерно-вокальних, хорових та симфонічних жанрів. Його наступники, такі як Григорій Китастих, Віктор Мішалов, Оксана Герасименко та Анатолій Маціяка, інтенсивно розвивали цей напрямок і вирізнялися професійно високим та якісним підходом до створення композицій та, завдяки своїй різновекторній творчості, розумінням специфіки кожного виконавського складу, для якого вони творили. Звісно ж, зважаючи на те, наскільки сильно історично бандура пов'язана зі словом та піснею, логічно передбачити, що найближчим для композиторів-бандуристів було звернутися до вокальної музики у всіх її проявах.

І справді, солоспіви для голосу та фортепіано та твори для вокально-інструментальних ансамблів різних складів очікувано превалюють у композиторських надбаннях бандуристів. Однак далеко не лише вони. Таким чином ми відкриваємо для себе хорову та камерну творчість О. Герасименко як для сольних інструментів, особливо за кількістю тут виділяється фортепіано, так і для ансамблевих складів різного масштабу. Дізнаємося також про яскраву хорову творчість Г. Китастого, яка передусім вражає своєю змістовністю, а також про численні звернення до оркестрових жанрів В. Мішалова. Нововідкритою для загалу (посмертно) виявляється камерно-вокальна, хорова та симфонічна спадщина А. Маціяки, яка завдяки його додатковій диригентській освіті виконана за всіма високо-професійними стандартами.

Найвагомішим для цього дослідження було довести не лише високу професійність композиторської творчості виконавців-бандуристів, котрі здебільшого не мають за плечима фахової композиторської освіти, а й

продемонструвати як всупереч десятиліттям гніту й цензури бандуристи творили й творять глибоко змістовне, сповнене правдивої української традиції мистецтво.

Подальша праця в векторах, розкритих у цьому дослідженні, може провадитися в бік ґрунтового висвітлення не бандурної творчості композиторів-бандуристів, а також доповнення вже проаналізованого переліку новими чи нововідкритими іменами бандуристів, що провадять композиторську діяльність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архів І. Соневицького. *Сайт Інституту Церковної Музики УКУ*. URL: <https://icm.ucu.edu.ua/arhivy/sonevytskogo/> (дата звернення: 18.10.2023).
2. Бандура – сучасниця бароко в Україні. *Kyiv Daily*. URL: <https://kyivdaily.com.ua/volodimir-vojt/> (дата звернення: 23.08.2023).
3. Бажан М. Сліпці. Повний текст твору. *Бібліотека української літератури УкрЛіб*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4960> (дата звернення: 07.04.2020).
4. Бебих Б. Володимир Войт: «Музика виникає тоді, коли ми прислухаємося, а не тоді, коли ми від неї тікаємо». *МУЗИКА*. URL: <https://mus.art.co.ua/volodymyr-voyt-muzyka-vynykaie-todi-koly-my-pryslukhaiemosia-a-ne-todi-koly-my-vid-nei-tikaiemo/> (дата звернення: 08.08.2023).
5. Баштан С. Історія кобзи-бандури та її сучасний розвиток. *Часопис НМАУ імені П. Чайковського*. Київ, 2010. Т. 1. № 6. С. 57–60.
6. Баштан С. Роздуми про долю сучасної бандури. *Україна музична. Альманах*. Київ, 1995. С. 42–46.
7. Бистрицька О. Виконавська та педагогічна діяльність Оксани Герасименко (до історії української бандурної педагогіки). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. № 35. С. 270–277.
8. Білокінь С. Василь Ємець і його стаття про нищення кобзарства за більшовіків. *Укр. культура*. 1996. № 11. С. 30.
9. Бобечко О., Синьовська Н. Універсалізм творчої постаті Оксани Герасименко (з нагоди ювілею мисткині). *Молодь і ринок*. 2019. № 6 (173). URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.174501> (дата звернення: 25.11.2022).
10. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з франц. В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Symuliakry_i_symuliatsiia.pdf (дата звернення: 21.10.2022).

11. Бочелюк В., Білоусов С., Горбань Г. Професіоналізм особистості: теоретико-методологічний аспект / ред. В. Бочелюк. Запоріжжя : ГУ «ЗІДМУ», 2007. 248 с.
12. Брижицька С. Ідентифікат “кобзар” як самовияв національної ідентичності українців (на прикладі постаті Тараса Шевченка). *Проблеми педагогіки мистецтва. Серія : Кобзарське мистецтво: зб. статей.* Ялта, 2007. № 2. С. 5–8.
13. Брояко Н. До проблеми культури звука на бандурі. *Бандура.* 1999. № 67-68. С. 23–25.
14. Брояко Н. Специфіка артикуляційних засобів бандуриста. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство.* Київ, 2000. Т. 6, № 14. С. 219–225.
15. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста : автореф. дисерт. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Київ, 1997. 19 с.
16. Вертій О. До питання про концептуальні основи “Історії світового українського кобзарства та бандурного музикування”. *Бандура.* 2002. № 78 (ч.2). С. 64–67.
17. Витвицький В. З бандурою по світу. *Музикознавчі праці. Публіцистика.* Львів, 2003. С. 110–120.
18. Вишневська С. Синтез традиційних та новітніх тенденцій у композиторсько-творчій діяльності виконавців-бандуристів. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка : матеріали II-ї Всеукр. науково-практ. конф. «Творчість композиторів України для нар. інструментів», присвяч. 75-річчю від дня народж. видат. укр. композитора Віктора Влас. Вип.2, м. Дрогобич, 2 груд. 2011 р. / ред. А. Душний. Дрогобич, 2011. С. 18–20. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/2_2011/2_2011.pdf (дата звернення: 07.10.2022).*

19. Вовк М. До питання виконавського аналізу музичної мови творів українських композиторів другої половини ХХ ст. *Творчість композиторів України для народних інструментів* : зб. матеріалів міжнар. науково- практ. конф., м. Львів, 10 квіт. 2006 р. Дрогобич, 2006. С. 23–26.
20. Войт Володимир Володимирович. *Музичний Світ України*. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/vojt-volodymyr-volodymyrovych/> (дата звернення: 14.08.2023).
21. Волошин І. Кобза та бандура: назви та значення. *Проблеми педагогіки мистецтва. Сер. : Кобзарське мистецтво: зб. статей*. Ялта, 2007. № 2. С. 8–12.
22. Вольнюк О. Розвиток професійної освіти бандурного мистецтва. *Бандура*. 1997. № 59-60. С. 26–30.
23. Гайдамака Л. Кобза-Бандура. *Бандура*. 1986. № 17-18. С. 12–16.
24. Герасименко О. Грані творчої діяльності Василя Герасименка. *Проблеми педагогіки мистецтва. Сер.: Кобзарське мистецтво: зб. статей*. Ялта, 2007. № 2. С. 12–21.
25. Герега М. Поліінструменталізм у стилістиці фортепіанних композицій Оксани Герасименко. *Молодь і ринок*. 2010. № 7-8. С. 66–69.
26. Горняткевич А. Михайло Теліга. *Бандура*. 2003. № 77. С. 60–61.
27. Гриньків Роман. *Люди ідей*. URL: <https://ideaspeople.1plus1.ua/roman-hrynkiv/> (дата звернення: 07.06.2023).
28. Грица С. Народний професіоналізм. *Мистецтво та епос: культурологічний аспект*. Київ, 1991. С. 5–35.
29. Губ'як Д. Еволюція конструкторської думки у вдосконаленні бандури. *Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство*. 2006. № 1 (16). С. 85–89.
30. Гуцал В. До проблем народно-інструментального жанру. *Україна музична. Альманах*. Київ, 1995. С. 26–28.
31. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайк., 2010. 592 с.
32. Давидов М. Народно-інструментальна культура України (здобутки та

- проблеми). *Українське музикознавство : Науково-методичний збірник*. 1998. № 28. С. 74–79.
33. Давидов М. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво : функціонування, проблеми збереження і розвитку. *Музикознавчі студії : Зб. ст.* 2006. № 11. С. 50–58.
34. Данильян О., Дзьобань О. «Симулякр»: концептуалізація феномена у постнеокласичній філософії. *Інформація і право*. 2016. Т. 2, № 17. С. 66–76. URL: http://ippi.org.ua/sites/default/files/9_0.pdf (дата звернення: 12.12.2022).
35. Дмитрук І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Львів, 2009. 19 с.
36. Дмитрук І. Перекладення в жанровій системі бандурного мистецтва. *Молоде музикознавство. Музикознавчі студії*. 2005. № 10. С. 138–146.
37. Дмитрук І. Переклад як жанрово-видова категорія художньої творчості в бандурному мистецтві. *Проблеми педагогіки мистецтва. Серія : Кобзарське мистецтво*. 2007. № 2. С. 36–45.
38. Дружга І. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 215 с. URL: https://num.kharkiv.ua/share/dissert/Дружга_І.С/Дисертація_Дружга%20І.С.pdf (дата звернення: 25.04.2023).
39. Дубас О. Бандурна освіта в Україні. Шляхи до професіоналізації (про класу бандури в Музично-драматичній школі Лисенка). *Бандура*. 1995. № 51-52. С. 23–27.
40. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя як національно-культурний феномен ХХ - початку ХХІ століть. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 34–47.

41. Дубас (Ваврик) О. В. Ємець, З. Штокалко, Г. Китастих – основоположники та популяризатори українського кобзарського мистецтва в діаспорі. *Наук. зап. Тернопіль. держ. пед. ун-ту. Мистецтвознавство*. 2001. С. 47–59.
42. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя як національно-культурний феномен ХХ - початку ХХІ століть. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 34–47.
43. Дутчак В. Діяльність династії Китастих у контексті розвитку бандурного мистецтва українського зарубіжжя ХХ - початку ХХІ ст. *Музикознавчі студії*. 2012. Вип. 10. С. 158–172.
44. Дутчак В. До джерел становлення професійного репертуару для бандури. *Творчість композиторів України для народних інструментів*. 2006. С. 33–40.
45. Дутчак В. Інтернет як комунікативний засіб співпраці бандуристів світу. *Музикознавчі студії: Наукові збірки ЛНМА ім. Лисенка*. 2009. № 21. С. 14–21.
46. Дутчак В. Композиторська творчість в міжетнічному діалозі сучасності. *Музикознавчі студії інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі Українки*. 2011. № 7. С. 232–241.
47. Дутчак В. Музика для бандури композиторів українського зарубіжжя. Жанрово-стильова еволюція. *Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А.І. Мухи)*. 2003. № 3. С. 12–18.
48. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990 років. *Бандура*. 1997. № 59-60. С. 13–25.
49. Дутчак В. Розвиток сольного виконавства в бандурному мистецтві зарубіжжя. *Мистецтвознавчі записки*. 2003. № 3-4. С. 45–52.
50. Дутчак В. Синтез видів творчої діяльності бандуристів української діаспори: традиції і новаторство. *Humanities science current issues*. 2020. Т. 5, № 29. С. 83–90. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209708> (дата звернення: 12.02.2022).

51. Дутчак В. Творчий портрет Оксани Герасименко: бандурне мистецтво на перехресті культур та епох (ювілейні узагальнення). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2009. № 15-16. С. 136–147. URL: <https://art.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/9/2018/02/Вісник-Мистецтвознавство-2009-Вип.-15-16.pdf> (дата звернення: 01.07.2023).
52. Дутчак В., Жовнірович С., Шевченко М. Дзвеніть могутньо, святі бандури... До 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. 148 с.
53. Євдокимова А., Неборак Б. Наразі без назви. #1 «Чи можна вмістити життя у тривожну валізку?», 2022. *The Ukrainians*. URL: <https://anchor.fm/the-ukrainians-audio/episodes/1-e1hb1m9> (дата звернення: 01.09.2022).
54. Жеплинський Б. Кобзарство – еліта українського народу. *Проблеми педагогіки мистецтва. Серія: Кобзарське мистецтво*: зб. статей. 2007. № 2. С. 60–63.
55. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні. Львів : Край, 2000. 195 с.
56. Жеплинський Б., Ковальчук Д. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. Львів : Гал. вид. спілка, 2011. 316 с. URL: <https://archive.org/details/kobzarstvo2011/page/n1/mode/2up?view=theater> (дата звернення: 02.12.2023).
57. Закон України «Про культуру» // Відомості Верховної Ради України. 2011. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17>
58. Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження / Упоряд. і ред. Я. Гурський. Нью-Йорк : Укр. вільна акад. наук у США. Музикол. секція, 1980. 291 с.
59. Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : ІМФЕ, 2013. 786 с.
60. Зінків І. Бандура як історичний феномен. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*. 2004. Т. ССXLVII. С. 392–401.

61. Інтерв'ю з Анатолієм Маціякою (від 05.04.2017, Київ). Приватний архів О.-К. Созанської. (Додаток Г. 1)
62. Інтерв'ю з Георгієм Матвієвим. *Громадське радіо*. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/rankova-hvylya/ya-nikoly-ne-zustrichav-agresiyi-chy-negatyvnoyi-reakciyi-v-odesi-banduryst-georgiy-matviyiv> (дата звернення: 13.09.2023).
63. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. № 9. URL: <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2009/106.pdf> (дата звернення: 25.03.2020).
64. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 173 с.
65. Катрич О. Національна специфіка української музики. *Український світ*. 1996. № 4. С. 32.
66. Кияновська Л. Василь Герасименко – майстер бандури. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) : підруч. для вищ. та сер. муз. навч. закл. Київ, 2005. С. 279–281.
67. Кияновська Л. В. Герасименкові (Львів) – 75 років. *Бандура*. 2002. № 77. С. 43–49.
68. Кияновська Л. Лицар бандури. До 80-річчя Василя Герасименка. Львів : ТеРус, 2007. 60 с.
69. Кияновська Л. Пострадянські і нові симулякри в системі української музичної культури і музикознавства. *Українська музика*. 2020. Т. 2, № 36. С. 7–17. URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2021/03/2020-2-n36-04.pdf> (дата звернення: 09.10.2022).
70. Ковчак В. Соціально–філософські аспекти симуляції суспільної активності та суспільної дійсності. *Гілея : Науковий вісник*. 2015. № 95. С. 182–185.
71. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 286 с.

72. Коскін В. Володимир Войт: “Культура – це основа нації, а не товар”. *Альманах | Українська музика та сучасна рок-культура*. URL: <http://rock-oko.com/statt/ntervyu/volodimir-vojt.html> (дата звернення: 24.08.2023).
73. Котляр Ю. Кобзарство у часи радянського тоталітаризму. *Проблеми педагогіки мистецтва. Серія : Кобзарське мистецтво: зб. статей*. Ялта, 2007. № 2. С. 80–83.
74. Кралюк П. Симулякри українства. *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24528167.html> (дата звернення: 30.11.2022).
75. Криштофович В. Роман Гриньків: «Не я вибирав бандуру – вона мене вибрала». *Газета "День". Рубрика Культура*. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/roman-hrynkiv-ne-ya-vybyrav-banduru-vona-mene-vybrala> (дата звернення: 17.07.2023).
76. Кузій М. [Інтерв'ю з Мартою Кузій]. *@dolya_project*. URL: https://www.instagram.com/p/Co_7egmt5Nx/?igshid=YmMyMTA2M2Y= (дата звернення: 15.02.2023).
77. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX - поч. XX ст.). Київ : Темпора, 2007. 592 с.
78. Лазуркевич Тарас. *Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка. Офіційний сайт*. URL: <https://lnma.edu.ua/about-us/kerivnytstvo/taras-lazurkevich/> (дата звернення: 13.09.2023).
79. Ластовецька З. Формування сучасної музичної інфраструктури України. *Українська музика: науковий часопис*. Число 2 (32). Львів, 2019. С. 5–11.
80. Леся Українка. Лист до Ф. Колеси від 4 (17) грудня 1908 року / Леся Українка. Твори в дванадцяти томах. Київ : Наукова думка, 1979. Т. 12. С. 266-267.
81. Леся Українка. Лист до Ф. Колеси від 5(18) березня 1913 року / Леся Українка. Твори в дванадцяти томах. Київ : Наукова думка, 1979. Т. 12. С. 445-449.

82. Литвин М. Розстріляний з'їзд: знищення кобзарів та лірників у Харкові. *На скрижалях*. URL: https://na-skryzhalyah.blogspot.com/2016/11/blog-post_9.html (дата звернення: 10.09.2022).
83. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ - початку ХХІ / ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рил. НАН України, 2019. 254 с. URL: <https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/lisnyak.pdf> (дата звернення: 17.06.2023).
84. Лісняк І. Галині Менкуш – 75!. *МУЗИКА*. URL: <https://mus.art.co.ua/halyni-menkush-75/> (дата звернення: 09.11.2023).
85. Лісняк І. Жанрово-стилістичні особливості музики для бандури 50– 80-х років ХХ століття (дискурс-аналіз). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв наук, журнал*. 2007. ХІХ. С. 204–211.
86. Лісняк І. Композиторська творчість для бандури межі ХХ–ХХІ ст.: стильовий аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. Т. 1, № 2. С. 251–255. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/vdakkm_2014_2_52.pdf (дата звернення: 03.10.2023).
87. Лісняк І. Культурологічні аспекти вивчення бандурного виконавства ХV–ХХ ст. *Вісник КНУКіМ (Серія : Мистецтвознавств)*. 2008. № 16. С. 107–114.
88. Лісняк І. Мистецька постать Галини Менкуш у культурному просторі України 1970 – 1980-х рр. (З нагоди 75-річчя). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. : Тези доп. Третьої Міжнар. науково-практ. конф., м. Київ. 2019. С. 96–99.
89. Лісняк І. Репрезентування бандурного мистецтва в умовах сучасної культурологічної ситуації (на прикладі творчості О. Герасименко та Р.

- Гриньківа). *Музичне мистецтво* : [зб. наук. праць / ред.-упоряд. Т. Тукова, О. Скрипник]. 2007. № 7. С. 40–51.
90. Людкевич С. Відродження бандури. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2-х т. / упоряд. З. Штундер. Львів, 2000. Т. 2. С. 182–184.
91. Мандзюк Л. Методичні рекомендації / Маціяка А. Акварелі. П'єси для бандури соло. Харків: Стиль-Іздат, 2008. С.3-15.
92. Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнне десятиліття в Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) : дис. ...канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 320 с.
93. Маслікова І. Ампатор. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Ампатор> (дата звернення: 25.11.2023).
94. Матвій Георгій — офіційний сайт. URL: <https://georgiyamatviyiv.taplink.ws/> (дата звернення: 02.08.2023).
95. Менкуш Галина Іванівна. *ukrmusic.online*. URL: <https://ukrmusic.online/encyclopedia/menkush-halyna-ivanivna/> (дата звернення: 16.11.2023).
96. Мірошніченко С. Проблема композиторського професіоналізму. *Музика*. 1979. № 4. С. 11–12. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Muzyka/1979_N4.pdf (дата звернення: 02.11.2023).
97. Мішалов В. Гнат Хоткевич і його праця “Бандура та її можливості” / Хоткевич Г. Бандура і її можливості (серія “Музична спадщина Гната Хоткевича”. Випуск 1). Харків : Глас-Майдан, 2007. С. 3-21.
98. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Image_file_name=DOC/2009/09mvyvvhb.zip&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1 (дата звернення: 22.05.2019).

99. Мішалов В. Леонід Григорович Гайдамака та його роль у становленні академічної бандури. *Проблеми педагогіки мистецтва. Серія : Кобзарське мистецтво: зб. статей.* Ялта, 2007. № 2. С. 93–100.
100. Морозевич Н. Виразальний потенціал бандури у мистецтві ХХІ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського.* 2000. Т. 6, № 14. С. 50–58.
101. Морозевич Н. Народно-професіональний синтез у сучасному бандурному мистецтві. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* 2001. № 18. С. 70–83.
102. Морозевич Н. Сучасне бандурне мистецтво : ідейно-художні та музично-виразальні засади. *Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство.* 2006. № 1 (16). С. 75–80.
103. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
104. Назар-Шевчук Л. Пробудження мрій крізь світло фортепіанних творів Оксани Герасименко / Герасименко О. Світло пробуджених мрій. Твори для фортепіано. Львів: Видавництво «Левада», 2019, С. 2-12.
105. Наконечна М. Львівське музичне училище / Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа). Київ, 2005. С. 379-380.
106. Програма навчальної дисципліни - Історія оркестрового виконавства. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. / Розробник В. Бондарчук ; Рецензент: А. Семешко, М. Давидов М.А, Є. Черказова. Київ, 2019. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/ISTORIYA-ORKESTROVOGO-VIKONAVSTVA-Programa-navchvalnoyi-distsiplini-Istoriya-orkestrovogo-vikonavstva.pdf> (дата звернення: 01.06.2023).
107. Ніколенко О. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2011. 177 с.
108. Олексієнко О. Бандура у музиці сучасних українських композиторів як чинник збагачення вітчизняної духовної культури. *Духовна культура як*

домінанта українського життєтворення : матеріали Всеукр. наук. практ. конф., м. Київ. 2005. С. 57–62.

109. Панасюк І. Аспекти еволюції бандурного виконавства (на прикладі жанру сонати). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. 2004. Т. 10, № 40. С. 57–65.
110. Панасюк І. Дві тенденції сольо-інструментального бандурного виконавства в контексті становлення і розвитку сонатного жанру. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2007. № 1. С. 181–196.
111. Панасюк І. Кобзарство і бандурництво – ретроспектива традицій функціонування. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне мистецтво : проблеми сучасності*. 2006. Т. 1, № 64. С. 167–175.
112. Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни (Сергій Васильович Баштан – кобзар нової доби). Київ : ЛК Мейкер, 2002. 132 с.
113. Панасюк І. Формування української професійно-академічної бандурної школи у соціокультурному контексті. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 59–64.
114. Петринка Х. Сучасне бандурне мистецтво як уособлення культурного коду українців. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2023. № 49. С. 28–40. URL: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-05> (дата звернення: 13.08.2023).
115. Посікіра Л. Кафедра народних інструментів ЛДМА ім. М. В. Лисенка / Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) : підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів. Київ, 2005. С. 133-143.
116. Протокол №3 Загальних Зборів Української Капелі Бандуристів імені Т. Шевченка з дружинами членів Капелі. Регенсбург, 1946. 2 с.
117. Самчук У. Живі струни. Детройт, США : Друк Майсюрі, 1976. 468 с.

118. Семенюк М. Музична діяльність Гната Хоткевича в контексті української культури першої третини ХХ століття (за матеріалами Центрального Державного історичного архіву, м. Львів): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 20 с.
119. Семенюк М. Особливості стилю музики Гната Хоткевича. URL: <https://um.etnolog.org.ua/zmist/2009/153.pdf> (дата звернення: 13.12.2022).
120. Словник української мови: в 11 томах. — Том 1, 1970. — С. 37. <http://sum.in.ua/p/1/37/2> (дата звернення: 9.11.2023).
121. Словник української мови: в 11 томах. — Том 8, 1977. — С. 332. <http://sum.in.ua/p/8/332/1> (дата звернення: 9.11.2023).
122. Созанський О. Передмова та методичні рекомендації / Маціяка А. Дитячий альбом. Львів: Камула, 2017. С.3-6.
123. Созанський О. Школа вправності бандуриста: Навч. посіб. Львів: Камула, 2017. 60 с.
124. Супрун Н. Гнат Хоткевич і традиції українського універсалізму. *Артанія - мистецький журнал*. 1997. № 3. С. 69–70. URL: <http://artanija.com/gnat-khotkevich-i-traditsii-ukraïnskogo-universalizmu> (дата звернення: 05.12.2022).
125. Супрун Н. Музична діяльність Гната Хоткевича. *Дивосвіт Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини*: матеріали наук.-практ. конф. “Творча спадщина Гната Хоткев.”, м. Харків, грудень 1997. Харків, 1998. С. 91–96.
126. Сюмар Вікторія. Країна-симулякр Українська правда, 12.04.2011. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2011/04/12/6097006/> (стан з дня 29.06.2020).
127. Українська музична енциклопедія. Т. 2: [А – К] / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2008. 663 с. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_2.pdf?

128. Українська музична енциклопедія. Т. 3: [Л – М] / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. 627 с. URL: <https://musicinukrainian.files.wordpress.com/2020/11/d0a3d09cd0953.pdf>
129. Уманець В. Зародження і розвиток кобзарського професіоналізму. Перший ансамбль (1918 р.). Розвиток кобзарства у 20-ті роки. *Бандура*. 1995. № 53-54. С. 18–22.
130. Уманець В. Майстер кобзарської справи. *Бандура*. 1992. № 39–40. С. 28–29.
131. Фільц Б. Внесок Галини Менкуш в бандурне мистецтво України: до 60-річчя від дня народження. *Karpacki Collage Artystyczny (Biuletyn)*. 2005. С. 73–80.
132. Фільц Б. Менкуш Галина Іванівна / Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: <https://esu.com.ua/article-66530> (дата звернення: 03.10.2023).
133. Фільц Б. Передмова / Менкуш Г. Бандуро моя, мальованая... Концертний та педагогічний репертуар бандуриста. Київ : Задруга, 2000. С. 3-4.
134. Хай М. Генеза і еволюція кобзарського інструментарію у світлі етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича. *Дивосвіт Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини* : матеріали наук.-практ. конф. “Творча спадщина Гната Хоткев.”, м. Харків, грудень 1997. Харків, 1998. С. 117–126.
135. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ-Дрогобич : КОЛО, 2007. 546 с.
136. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / ред. В. Мішалов. Торонто ; Харків : Глас ; Майдан, 2007. 90 с
137. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар / ред. В. Мішалов. Харків : Фонд нац.-культур. ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2009. 270 с.

138. Хоткевич Г. Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва. *Музика – масам*. 1928. № 10–11. С. 24–29. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8490> (дата звернення: 11.06.2023).
139. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. (2. ред.) / упоряд. О. Савчук. Харків : Вид. Савчук О.О., 2012. 512 с.
140. Хоткевич Г. Музичні твори та мистецтвознавчі матеріали з особистого архіву : Джерелознавчий покажчик. Львів : Фенікс, 2004. 182 с.
141. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Харків : Глас, 2004. 238 с.
142. Чарівна ріка Романа Гриньківа. *uajazz.com - все про джаз в Україні*. URL: <http://uajazz.com/2008/08/roman-hrynkiv-interview/> (дата звернення: 05.12.2023).
143. Черемський К. Повернення традиції. Харків : Центр Леся Курбаса, 1999. 288 с.
144. Черемський К. Шлях звичаю. Харків : Глас, 2002. 446 с.
145. Черній А. Російська культура vs звірства російської армії в Україні: який між ними зв'язок?. *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/posts/8941> (дата звернення: 02.06.2022).
146. Чміль Г. Симуляційна природа сучасності: фарс чи повільно діюча отрута свідомості?. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. № 3. С. 254–261. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_41 (дата звернення: 12.12.2022).
147. Щітова С., Резніченко Л. Розширення художньо-технічних можливостей бандури в композиторсько-виконавській творчості Р. Гриньківа та Г. Матвіїва. *Українська музика*. 2021. № 4 (42). С. 95–100. URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2022/11/2021-04-n42-08.pdf> (дата звернення: 18.08.2023).
148. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Тернопіль: Навч. книга Богдан, 2009, 352 с.
149. Яценко Л. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР, Київ : Музична Україна, 1970. 82 с.

150. Broiako N. B., Vodianyi B. O. Bandura performance in the context of transformations of Ukrainian popular instrumental culture of the XXth – the beginning of the XXIst century. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style*. 2021. P. 73–96. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4> (date of access: 25.09.2023).
151. Dutchak V. N. Bandura improvisation: from kobzar tradition to performance method in the oeuvre by Zinovii Shtokalko. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style*. 2021. P. 30–52. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-2> (date of access: 25.09.2023).
152. Kytasty H. Some Aspects of Ukrainian Music Under the Soviets. 65th ed. New York : Research Program on the U.S.S.R, 1954. 62 p.
153. Lisniak I. M. “Cultural image” of modern bandura art. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style*. 2021. P. 144–164. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-7> (date of access: 25.09.2023).
154. Lisniak I., Cherneta T., Tukova I. Musical Amateur Performance in Ukraine of the 1930s as the Manifestation of Soviet Totalitarian Ideology. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2022. Vol. 67, Special Issue 1. P. 7–20. URL: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2022.spiss1.01> (date of access: 05.05.2023).
155. Mishalow V. The Bandura and Kobzardom in Ukraine Today. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*. 2018. No. 1. P. 83–89. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.1.2018.146235> (date of access: 05.12.2023).
156. Petrynka K. Contemporary Bandura Art as an Embodiment of the Cultural Code of Ukrainians. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2023. No. 1. P. 136–151. URL: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2023-1-18> (date of access: 05.12.2023).

НОТНІ ВИДАННЯ

157. Альбом бандуриста / упоряд. В. Герасименко. Київ : Муз. Україна, 1969. 63 с.
158. Баштан С. Твори для бандури. Київ : Муз. Україна, 2005. 83 с.
159. Войт В., Войт В. Торба міхоноші. Твори для бандури. Київ : ММХІІІ, 2020. 96 с.
160. Герасименко О. А у нашому дворі. Пісні та вірші для дітей на слова М. Чумарної. Львів, 2016. 78 с.
161. Герасименко О. Камерна сюїта у 3 част. : для бандури та фортепіано. Львів : ТеРус, 2006. 29 с.
162. Герасименко О. Камерні твори для мелодичних інструментів та бандури. Львів : ТеРус, 2007. 55 с.
163. Герасименко О. Квартет : Партитура та голоси / ред. Т. Дем'янчик. Львів, 2008. 36 с.
164. Герасименко О. Концертна фантазія "Купало" : друк. нот. матеріал. 8 с.
165. Герасименко О. Концертна фантазія "Соняхи" : друк. нот. матеріал. 2015. 5 с.
166. Герасименко О. Концертні варіації: для бандури і фортепіано. Львів: ТеРус, 2006. 20 с
167. Герасименко О. Ліричні п'єси для бандури. Збірник №2 / Уподібнення О. Герасименко. YVO Productions USA, 1997. 37 с.
168. Герасименко О. Ліричні п'єси: для бандури / упоряд. О. Герасименко. США, 1991. 37 с.
169. Герасименко О. Музичні пастелі : фортепіан. цикл. Львів : ТеРус, 2010. 14 с.
170. Герасименко О. На крилах мрій: Ліричні п'єси для бандури : зб. №2. США, 1997. 38 с.
171. Герасименко О. Осінні сни: Ліричні п'єси для бандури. США, 1991. 37 с.

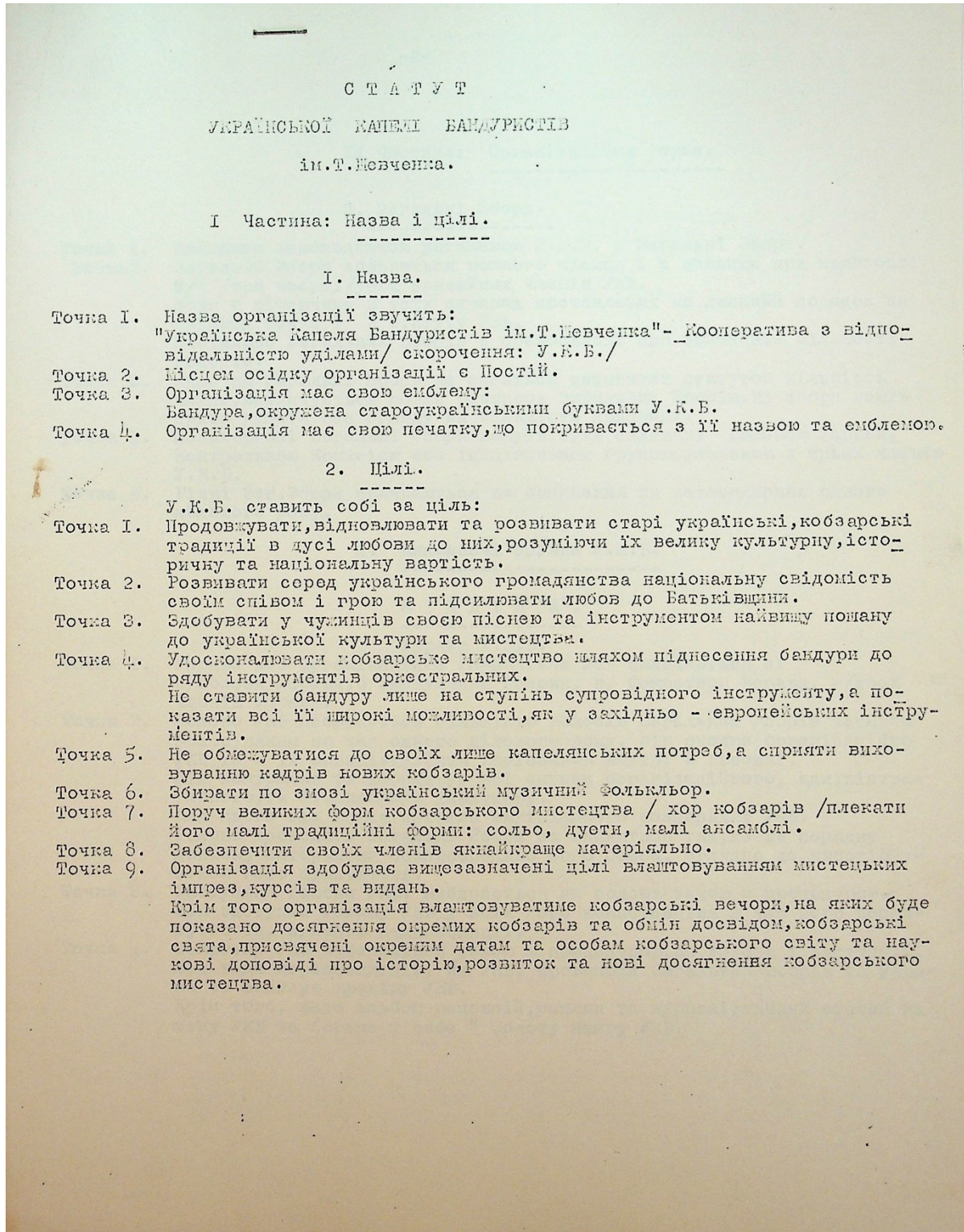
172. Герасименко О. Світло пробуджених мрій. Твори для фортепіано. Львів : Левада, 2019. 73 с.
173. Герасименко О. Сонячний промінь. Для бандури, флейти та струнного квартету. Львів: ТеРус, 2004. 8 с
174. Герасименко О. Україно моя, Україно! : Вок. та інструм. твори для бандури. Навч.-метод. посіб. Львів : Левада, 2017. 129 с.
175. Герасименко О. "Victoria" : Симфонічна поема для бандури та симфонічного оркестру. клавiш. Львів : ТеРус, 2011. 27 с.
176. Гриньків Р. Веснянка (транскрипція В. Войта). Bandura Space. URL: <https://banduraspace.com/wp-content/uploads/Grynkiv-R.-Vesnyanka.pdf?fbclid=IwAR0V7zoh0SEeHxKiK9BIXDi5BrFpZJEzAbMCLZNP-GXFYN7FsVNFtOJ9Ugs> (дата звернення: 15.04.2020).
177. Збірник п'єс для бандури / упоряд. А. Омельченко. Київ : Держ. видавництво образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. 50 с.
178. Іванов П. Етюди для бандури харківського способу. Київ, 1955. 42 с.
179. Кухта В. Три п'єси для бандури. Київ : Мистецтво, 1953. 18 с.
180. Кухта В. Три п'єси на народні теми для бандури. Київ : Мистецтво, 1955.
181. Лазуркевич Т. Фантазія на тему "Жалі мої, жалі" : друк. нот. матеріал. 5 с.
182. Матвіїв Г. Імпровізація на тему української народної пісні "Взяв би я бандуру". Твори сучасних українських композиторів для бандури / ред. Л. Мандзюк. Харків, 2012. С. 18–22.
183. Матвіїв Г. Твори для бандури (соло). Вип.1. Тернопіль : Навч. кн. - Богдан, 2013. 30 с.
184. Маціяка А. Акварелі. П'єси для бандури соло. Харків: Стиль-Іздат, 2008. 47 с.
185. Маціяка А. Диптих на слова Л. Костенко : рукопис.
186. Маціяка А. Дитячий альбом. Львів: Камула, 2017. 30 с.
187. Маціяка А. Збірник «Романси та пісні» для голосу і фортепіано : рукопис.
188. Маціяка А. Концерт для бандури з оркестром : оцифр. рукоп. клавiр / ред. О. Созанський. 2015. 50 с.

189. Маціяка А. Симфонія №1. Клавір. 1 частина : рукопис.
190. Маціяка А. Соната для бандури соло : рукопис. 31 с.
191. Маціяка А. Цикл на слова Лесі Українки : рукопис.
192. Менкуш Г. Бандуро моя, мальованая: концертний та педагогічний репертуар бандуриста. Київ : Задруга, 2000. 48 с.
193. Мішалов В. Варіації української народної теми "Ой не ходи Грицю". Бандура №9-10. Нью-Йорк, 1984. С. 39–40.
194. Топоровська Г. Нехай дзвенить моя струна : навч. посіб. (концерт. репертуар). Рівне, 2009. 117 с.
195. Хоткевич Г. Вибрані твори для бандури. Київ : Муз. Україна, 1993. 28 с.
196. Хоткевич Г. Вокальні твори. Львів : Априорі, 2017. 104 с.
197. Хоткевич Г. Твори для харківської бандури / підготував до друку В. Мішалов. Торонто-Сідней-Харків : ТО Ексклюзив, 2007. 300 с.
198. Черні К. Етюди в перекладі для бандури / пер. В. Герасименко. Львів, 1998. 24 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Приклад 1 Перша сторінка статуту Української капелі бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка. Регенсбург, 1948.

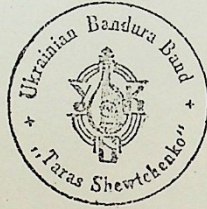


Приклад 2 Остання сторінка з підписами статуту Української капелі бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка (Регенсбург, 1948).

- 7 -

Точка 3. В разі неможливості розпорядитись майном УКБ як в то чмі 2розд.9-воно переходить під опіку однієї найбільш авторитетної української установи на той час.

Точка 4. Цей статут, затверджений більшістю голосів Загальних Зборів УКБ, може бути змінений в цілості або частково тільки за згодом не менше 3/4 голосів Загальних Зборів УКБ, на пропозицію Голови Управи УКБ, Контрольної Комісії, або ініціативної групи не менше, як з 5 ти осіб дійсних рядових членів Капелі.



Відпис з оригіналом згідний:

Голова Управи:

М. Гончаренко

Секретар:

М. Манасенко

Обласне Представництво
Укр. Еміграції
в Регенсбурзі

Регенсбург 17.8.1948

Статут схвалений Загальними Зборами Української Капелі Бандуристів ім.Т.Шевченка в Регенсбурзі з дня 12-14/XI-46, зареєстровано в Регенсбурзькому Обласному Представництві У.Е. в Німеччині дня 17.8.1948 р.

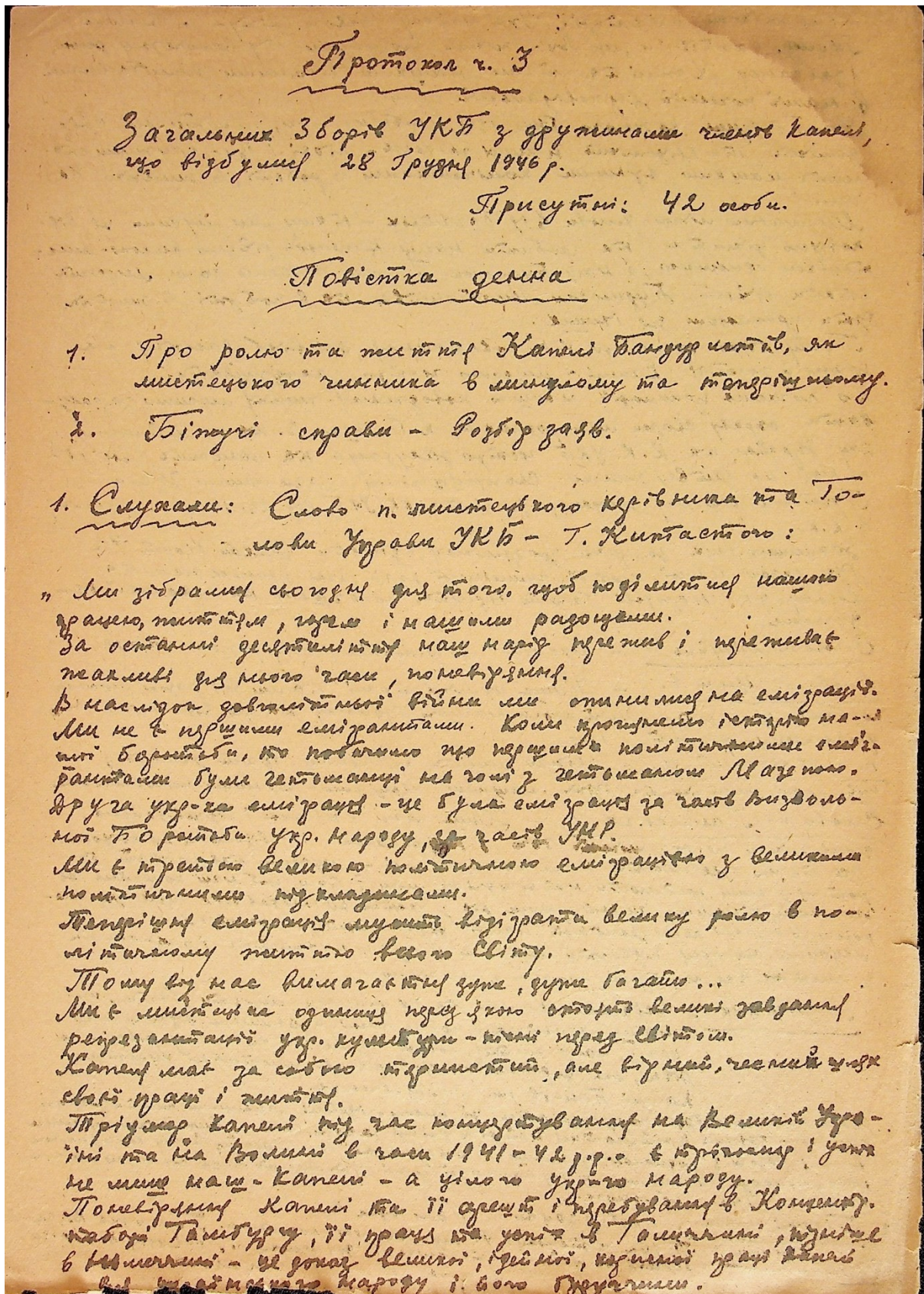
Секретар:
/підпис/

Реф.Орг.Праці:
/підпис/

Голова:
/підпис/

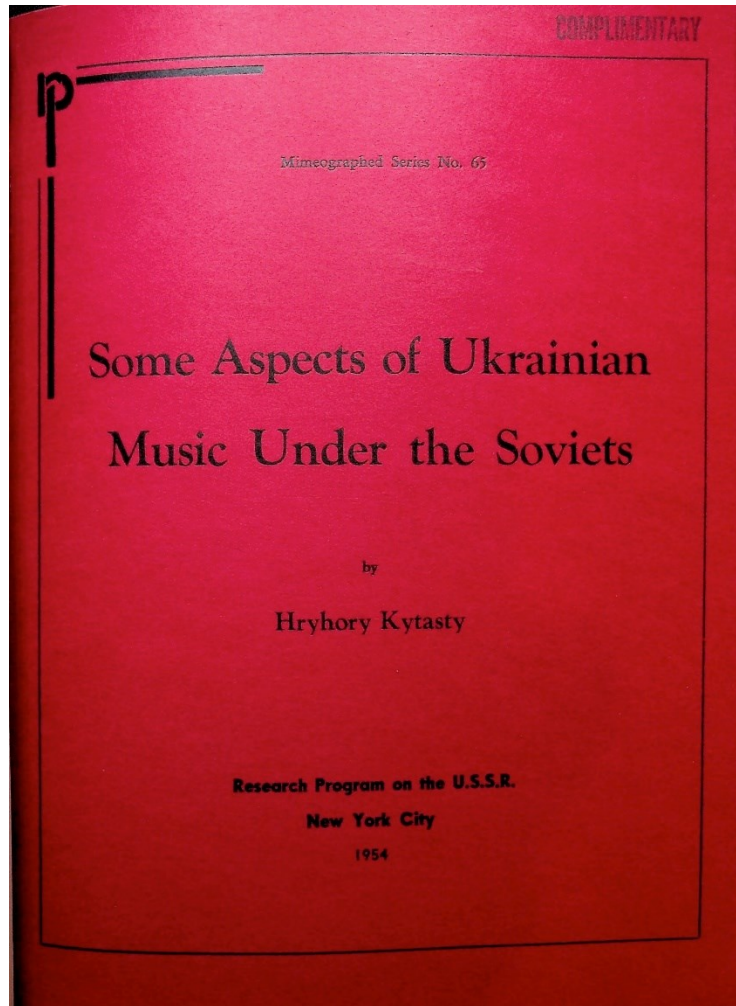
місце печатки
Обл.Представництва
Української Еміграції
в Регенсбурзі

Приклад 3 Протокол Загальних зборів УКБ Загальних Зборів Української
Капелі Бандуристів імені Т. Шевченка з дружинами членів Капелі. Ретенсбург,
1946.



Додаток Б

Приклад 1 Григорій Китастий. Титульний аркуш праці «*Some Aspects of Ukrainian Music Under the Soviets*» (том 65). Нью-Йорк, 1954.



Приклад 2 Примітка на форзаці, що підтверджує факт видання праці Григорія Китастого в її оригінальному виді, без редагування.

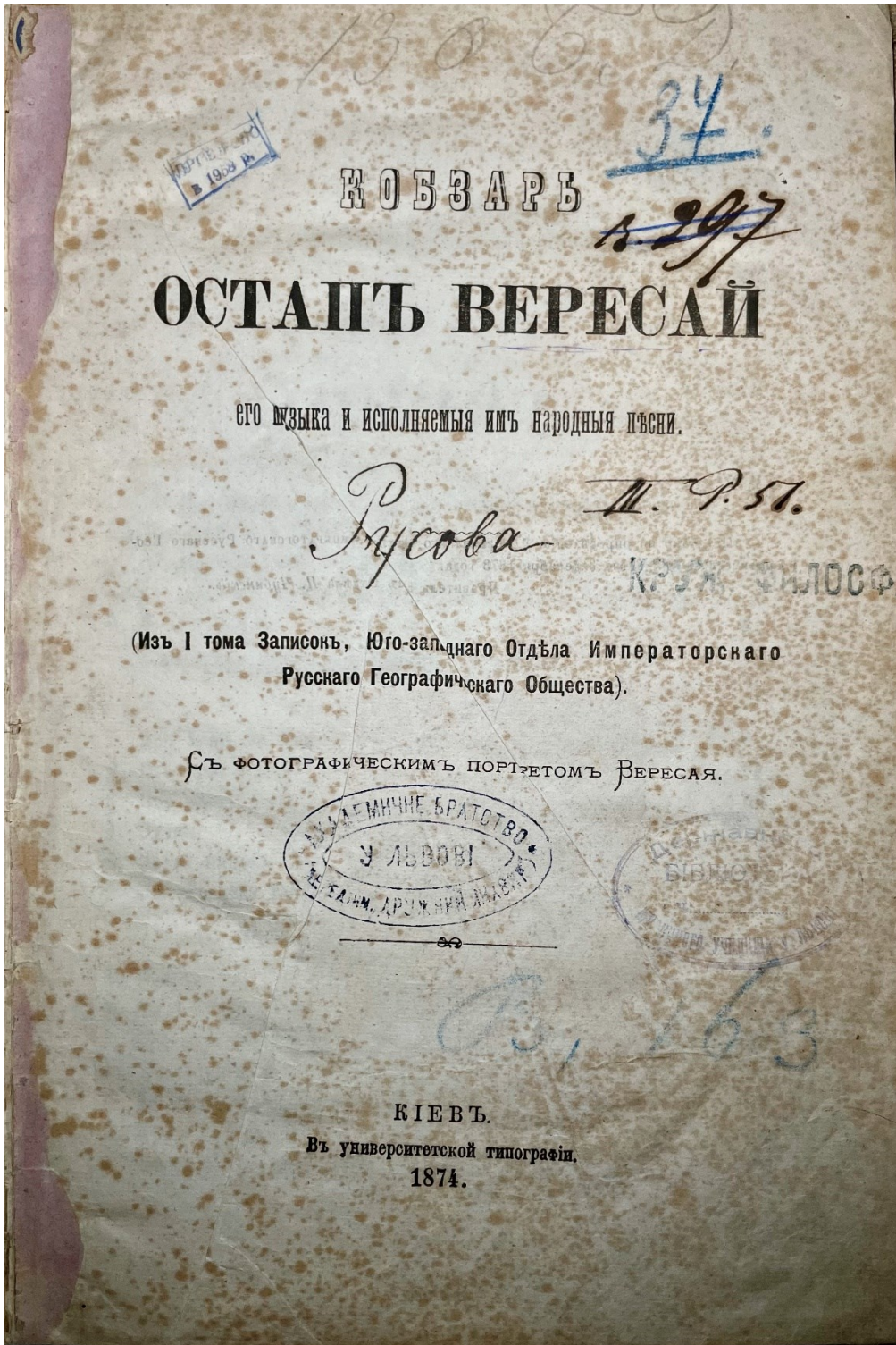
This memorandum is made available for the information of interested scholars. It was produced with the financial help of the Research Program on the U.S.S.R. (East European Fund, Inc.) The author is responsible for its contents. The material is distributed in preliminary form without critical editing by the Research Program. Any inquiries about this manuscript or its author should be directed to the Research Program.

Приклад 3 Зміст праці Григорія Китастого.

С о д е р ж а н и е		Стр.
I	Состояние музыкального искусства на Украине после революции	1
II	Причины моего вхождения в капеллу бандуристов ...	7
III	Подчинение государству всех театров и ансамблей..	11
	1. Комитет по делам искусств	11
	2. Бюджет и оперативные планы	13
	3. Методы организации концертов	15
	4. Утверждение репертуара	18
IV	Партийное руководство внутри художественных единиц	20
	1. Постановление правительства о 8-часовом рабочем дне для работников искусства	24
	2. Условия работы	25
	3. Организация шефства над фабриками, колхозами и военными частями	27
	4. Самодеятельное искусство	29
V	Декада украинской культуры в Москве	31
	1. Общие причины организации декад национальной культуры	32
	2. Техническая подготовка к декаде украинской культуры в Москве	34
	3. Концерт и банкет в Кремле	36
	4. П. Любченко и капелла бандуристов	40
VI	Разгром Комитета по делам искусств и правительство Украинской ССР, 1937 г.	43
VII	Сдерживание развития широких музыкальных форм ...	46
VIII	Этнографизм, как экспортная пропаганда правильности национальной политики Кремля	49
	1. Роль капеллы бандуристов в Западной Украине в период оккупации	50
IX	Этнографическое искусство, как способ уничтожения украинской интеллигенции	56
	1. Советский псевдо-этнографизм	58
	2. Репертуар украинской оперы	59
	Заключительные	60

Додаток В

Приклад 1 Титульний аркуш книги «Кобзарь Остап Вересай. Його музика та виконувані ним народні пісні». Київ, 1874.



Приклад 2 Нотний додаток, зафіксований рукою М. Лисенка. Розділ «Пісні танцювального характеру. Танці.»

ПІСНИ ПЛЯСОВАГО ХАРАКТЕРА.
ТАНЦІ.

№1 ДУДОЧКА.

№2 КОЗАК.

№3 КОЗАК.

25.

26.

№4 ОЙ, ІХАВ НЕ ЗАІХАВ. (танець)

№5 КОЗАК-ВАЛЦЬ.

№6 ЦИГАНЧИКА (танець)

Шопано (allegro)

№7 БУГАЙ. (танець)

Примерив (ак слова провів, то приробаво на башкирі. АБ.)
 дво-мо-л за-ста-ла;
 за-мо-ли-ти-ла-є.

27.

Додаток Г

Додаток Г. 1 Інтерв'ю з Анатолієм Дмитровичем Маціякою (5 квітня 2017 р.).

1. Розкажіть, де ви народилися?

Я народився на станції Григорівка Дмитрівського району Чернігівської області. Ось, тут маю малюнок хати. Сам його намалював.

2. Чи у вже виданих матеріалах про вас вказана правильна дата народження?

Усюди вказана така, як у паспорті. Проте, насправді я народився 5 травня 1932 р. Мене так мати записала, щоб не забрали до Німеччини на роботи, адже так робили у ті часи.

3. Ким були ваші батьки? Чи були у вас брати, сестри? Чи були в родині музиканти?

Батько був залізничником, мати – домогосподарка. Мав ще трьох братів: старші – Борис і Олекса та молодший – Леонід. Олекси вже немає, а Борис живе зараз у Черкасах. Хоч у сім'ї професійних музикантів не було, батько та брати вміли грати на інструментах, що були вдома: домра, гітара, скрипка. Бандура теж була, але на ній ніхто не грав, а вона просто висіла на стіні.

4. Чи довго жили на станції Григорівка?

Ні, після війни вся наша сім'я переїхала у м. Бахмач.

5. Коли ви вперше побачили бандуру і коли ви вирішили, що на ній будете грати?

Як я вже казав – була вдома бандура, але на ній ніхто не грав. А якось батько був у Качанівці, курортне містечко неподалік, на концерті капели бандуристів і одного з них запросив до нас додому. Не пам'ятаю вже як того бандуриста звати, але він працював у Чернігівській філармонії... Отож, він прийшов, настроїв нашу бандуру, показав мені як грати та навчив пісні «Ой, за гаєм, гаєм». Через місяць цей чоловік приїхав знову, а я вже підібрав усі пісні, що він грав.

6. Де ви навчалися?

Ходив до школи за 1 км у с. Зірка, а з третього класу – у с. Григорівка. Після сьомого класу тоді вже можна було вступати до технікуму чи в училище. Я думав учитися на художника, адже вмю непогано малювати, чи у морський технікум, бо там раніше вчився мій родич. А сусіди, як чули часом як я граю, то казали, що мені треба до музичного вступати, бо добре виходить. Але вийшло так: поїхали ми з татом до Києва, проходили повз музичне училище, а там якраз вступні экзамени були. Ми зайшли подивитися, а мене покликали наступним здавати. Бандуру ми з собою не взяли, тому я не міг показати, що вмю трохи грати. Мене прослухали й зарахували на хорове диригування. А потім взяв собі ще другу спеціальність – бандуру. Грати на бандурі вчився у Володимира Андрійовича Кабачка.

7. Що ви робили після завершення училища?

Звичайно ж вступив до консерваторії. Як народник, але і диригуванням також займався. Вчився спершу у В. А. Кабачка, а згодом – А. М. Бобиря. Окрім цього, мене взяли на роботу до музичного училища – викладати бандуру, та ще працював в оркестрі самодіяльної капели бандуристів при Київському медичному інституті.

8. Володимир Кабачок свого часу був прихильником харківського способу гри. Чи він вам показував його?

Ні, ніколи не показував.

9. Чому ви не отримали диплом про завершення консерваторії?

Державного з бандури не складав, адже в кінці навчання мене визначили вже лише як диригента. Але я на бандурі далі грав... І от, була тоді декада у Москві. Мене і ще двох хлопців взяли грати в оркестр хору Верьовки, і ми мали їхати з ними на концерти. Завкафедрою сказав, що державний можна здати наступного року. Проте, через рік мене запізно допустили до оркестру, ще й мав конфлікт з керівником, от і не склав іспиту.

10. Чим займалися після консерваторії?

Думав довчитися у Ленінграді, уже як симфонічний диригент, навіть їздив туди на консультацію. Але не склалося...Через це мав навіть нервовий зрив, ще й додалися інші хвороби, тому довгий час не міг працювати. Через постійні пропуски мене й звільнили з училища – «щоб не зривав робочих планів».

11. З ким ви товаришували з бандуристів?

Та зі всіма був у нормальних стосунках, з В. Войтом, з В. Лобком, а з В. Кухтою навіть жили разом на квартирі. Контактував з С. Баштаном, він же вчився трохи пізніше у В. А. Кабачка, до того ж ми жили недалеко один від одного.

12. Як ви потрапили на роботу в капелу бандуристів?

Треба було замінити товариша, що раптово виїхав закордон, задиригувати оркестром капели на гастролях. Я не відмовив... Все пройшло вдало, після чого Мінківський сказав, що, повернувшись, оформить документи й візьме мене на роботу. А я не захотів, бо ще колись, почувши виступ капели у консерваторії, мені не сподобалося як вони «брудно» грають. Але Мінківському все ж вдалося мене переконати. А тоді ще й у студії почав викладати.

13. Ким була ваша дружина? Як ви познайомилися?

Вона теж була бандуристкою. Познайомилися ми через Миколу Гвоздя. Я з ним колись товаришував. Але жінка дуже рано померла.... Їй близько сорока діагностували рак.

14. Скільки у вас дітей?

Двоє синів: старший – Юрій, я з ним зараз живу, та молодший – Сергій, він живе недалеко від Донецька.

15. Що вас надихало, спонукало писати музику?

Усе почалося ще з училища, адже там треба було писати оркестрування та аранжування для хору. Окрім цього, я бачив, як під час перерв між заняттями по сольфеджіо і гармонії ще в училищі Платон Майборода постійно щось на ходу записував на нотному папері. Це мене здивувало! Майборода писав, і я собі

пісеньки пробував писати. Окрім цього, я багато слухав музики, ще й вивчав музичну літературу, як і всі, тому знав, що інші композитори мають цикли для дітей, сонати, романси для голосу і фортепіано, то чому я не можу мати? От собі й пробував...

16. Чи з вами хтось займався композицією? Який твір ви написали першим?

Ні, ніколи. Я писав як серце каже, виливав емоції...

Першим я написав «Експромт». Тоді, коли мене звільнили з училища, я пішов додому і взяв бандуру до рук... За три дні я закінчив.

17. Ваші твори для бандури ви писали безпосередньо на бандурі, чи, можливо, на фортепіано?

Звичайно ж на бандурі!

18. Що підштовхнуло до написання Концерту для бандури?

Я бачив такі твори у репертуарі для інших інструментів, то й вирішив, що для бандури теж має бути написаний такий твір. Про те, чи вже існують певні зразки цього жанру для бандури, я тоді не знав...

19. Хто вам подобається з композиторів? Чию музику любите слухати?

Дуже люблю Чайковського та Рахманінова. З українських подобається Лятошинський, Данькевич. Раніше часто ходив на концерти, оперу. Загалом музику любив.

20. Чому ви припинили писати та припинили всі зв'язки з музичним світом?

Адже про вас зараз майже ніхто нічого не чує.

Не пишу, бо ще тоді, коли працював, не чув, щоб мої твори грали, а якщо їх і грали, то я не знав про це. То й подумав – для чого? Я вже більше 25-ти років нічим таким не займаюся. Сам собі так вирішив...

Додаток Г. 2 Перелік творів Анатолія Маціяки, упорядкований з його особистого архіву та поодиноких видань його творів у збірниках творів для бандури

Для бандури:

- Цикл з 12 п'єс «Дитячий альбом» (виданий у 2017 р.);
- Цикл з 12 п'єс «Акварелі» (1960—1965 рр.; виданий у 2008 р.);
- Ряд окремих мініатюр для бандури «Легенда», «Наспів», «Розповідь» (29.05.1999 р.), «Награш»;
- Соната a-moll для бандури соло у 4-ох частинах присвячена дружині (1983 р.; 3 част. - «Скорботне скерцо» - дописана 6.01.2000 р.);
- Концерт для бандури з симфонічним оркестром у 2 частинах (1974 р.; оркестрування Романа Стельмашука 2015 р.; прем'єра — 25 березня 2016 р. в концертному залі імені М.І. Глінки Запорізької обласної філармонії, соліст — Олег Созанський).

Для голосу:

- Збірник «Романси та пісні» для голосу і фортепіано («Пісня буремних літ», «Ранок» (для мішаного хору), «Батькові» (балада), «Пісня про матір» (є також варіант супроводу для бандури), «Плече вітчизни», «Елегія», «Журба» на слова В. Кота; «Чого являєшся мені у сні» на слова І. Франка; «Уж ночь давно...» на слова М. Горького; «В тебе коси - два потоки весняні...» на слова А. Дрогомирецького);
- Цикл зі 7 романсів на вірші Лесі Українки для голосу і фортепіано (1965 р.) («Нічка темна і тиха була», «Не співайте мені», «Горить моє серце», «Знов весна і знов надії», «Дивлюсь я на яснії зорі», «Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати»);
- Диптих на вірші Л. Костенко для голосу і фортепіано (1994 р.) («Напитись голосу твого», «І як тепер тебе забути»);
- «Три обрядові пісні» для бандурного жіночого тріо («Засвітилася зорина», «Величальна дідусям і бабусям», «Не впади порошино»);

- Обробки українських народних пісень у супроводі бандури («Летить галка через балку», «Не питає, чого в мене заплакані очі», «Ой піду я до млина», «Ой, по горі, по горі», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Ой у полі три криниченьки» та ін.).

Для хору:

- «Поема» на слова Т. Шевченка для мішаного хору;
- «Ранок» на слова В. Кота для мішаного хору;
- «Слався в віках моя Київська Русь» (Гімн України).

Для оркестру:

- Симфонія №1 (незакінчена; 1 част. та нариси 2 част.);
- Велика кількість обробок та оркестровок, що були написані для оркестру та солістів Національної заслуженої капелі бандуристів України ім. Г. Майбороди (серед них - «Ой ти, дівчино зарученая» (оркестровано у 1973 р., відновлено з пам'яті в 1994 р.); латиська народна пісня «Вій вітерець» 1973 р.; переклади класичних творів: Дж. Россіні Хор «Поговір» з опери «Севільський цирульник», З. Фібих «Поема»).

Для різних інструментів:

- «Adagio» для скрипки й фортепіано;
- «Фуга» для фортепіано;
- «Полонез» для фортепіано.

Додаток Г

Приклад 1. Сторінки з рукопису Сонати для бандури соло з архіву А. Маціяки.

A. МАЦІЯКА.

СОНАТА
a - moll.
для бандури Solo.

СОНАТА.
I. Moderato.

Allegro non troppo

Allegro sostenuto II.

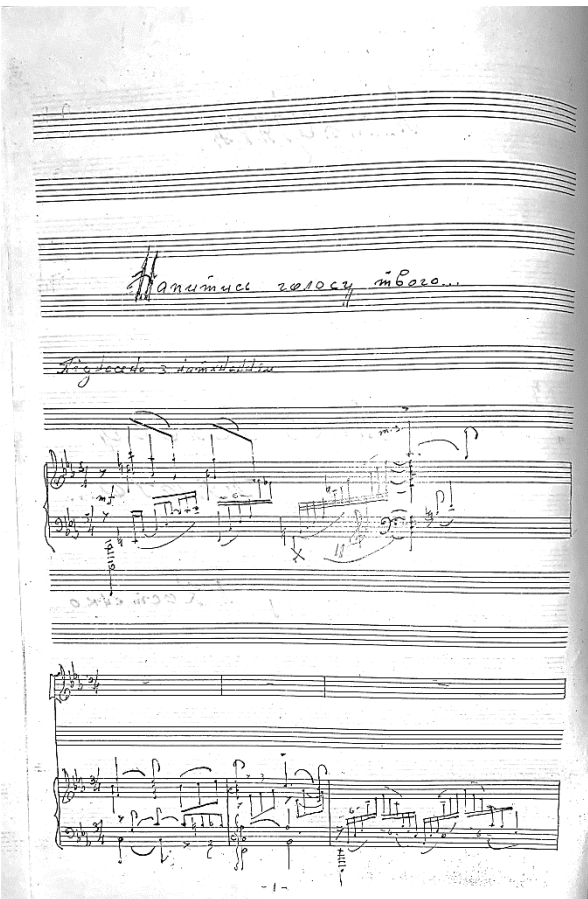
Allegro scherzando III.

deciso.

mf poco a poco deciso.



Приклад 2. Сторінки з рукопису Диптиху на вірші Л. Костенко з архіву А. Маціяки.



Приклад 3. Сторінки з рукопису циклу Романсів на вірші Лесі Українки з архіву А. Маціяки.

Op.
 "Нічка темна і темна була..."
 а. Л. Українки
 Andante sostenuto

Handwritten musical score for the first piece. It features a piano introduction in 6/8 time, followed by a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The lyrics are: "Нічка темна і темна була..." and "Нічка темна і темна була...".

-1-

Не стивайте мейі

Adagio

Handwritten musical score for the second piece. It begins with a piano introduction in 4/4 time, followed by a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are: "Не стивайте мейі" and "Не смі-вай-мо-ме-ні Не смі-смі-те-ме-".

-6-

"Торубиць моє беріце"

Allargo appassionato

Handwritten musical score for the third piece. It features a piano introduction in 4/4 time, followed by a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allargo appassionato'. The lyrics are: "Торубиць моє беріце" and "со-робиць моє беріце".

-13-

Знов весна: знов надії...

Andante

Handwritten musical score for the fourth piece. It features a piano introduction in 4/4 time, followed by a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are: "Знов весна: знов надії..." and "со-робиць моє беріце".

-19-

Дуваюсь я на ячмй
30 фт...

Andante sostenuto

-26-

This page contains a handwritten musical score for the piece 'Дуваюсь я на ячмй' (I am blowing on the rye). The title is written in cursive at the top. Below it, the tempo 'Andante sostenuto' is indicated. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features a melodic line in the upper voice and a more rhythmic accompaniment in the lower voice. The piece concludes with a double bar line and the page number '-26-' centered at the bottom.

Сторона и чухала
Р & Г & У...

Andante cantabile

-35-

This page contains a handwritten musical score for the piece 'Сторона и чухала' (Side and Chukhala). The title is written in cursive at the top. Below it, the tempo 'Andante cantabile' is indicated. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features a melodic line in the upper voice and a more rhythmic accompaniment in the lower voice. The piece concludes with a double bar line and the page number '-35-' centered at the bottom.

Сторона и чухало
Сторона...

Falsetto

-41-

This page contains a handwritten musical score for the piece 'Сторона и чухало' (Side and Chukhala). The title is written in cursive at the top. Below it, the tempo 'Falsetto' is indicated. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features a melodic line in the upper voice and a more rhythmic accompaniment in the lower voice. The piece concludes with a double bar line and the page number '-41-' centered at the bottom.

Приклад 4. Перша сторінка з рукопису Симфонії №1 (1 част.) з архіву А. Маціяки.

Симфонія №1

i

Largo

The image shows a handwritten musical score for the first page of the first movement of the First Symphony. The title is 'Симфонія №1' and the movement is marked 'Largo'. The score is written on four staves, with the first two staves showing the piano part and the last two staves showing the vocal or instrumental part. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features complex harmonic structures and dynamic markings.

Приклад 5. Перша сторінка з рукопису «Поєми» на слова Т. Шевченка для мішаного хору з архіву А. Маціяки.

с. Т. Шевченка

«Ой не п'ються ти ва мегги...»

-1-

Место

С.

А.

Т.

Б.

The image shows a handwritten musical score for the first page of the poem 'Poems' by Taras Shevchenko, for mixed choir. The title is '«Ой не п'ються ти ва мегги...»' and the composer is 'с. Т. Шевченка'. The score is written on four staves, labeled С. (Soprano), А. (Alto), Т. (Tenor), and Б. (Bass). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features complex harmonic structures and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal staves.

Додаток Д

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»:

1. Созанська О.-К. Життєтворчість Анатолія Маціяки як феномен української бандурної традиції. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, Київ, 2022. № 47. С. 94-101.
<https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269593>
2. Созанська О.-К. Симулякр бандури в історичних реаліях становлення української незалежності. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, Видавничий дім «Гельветика», 2023. №1 (44). С. 65-72
<https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-1-44-7>
3. Созанська О.-К. Становлення професійного репертуару в контексті історико-суспільних функцій бандурної творчості. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 49. С. 52-59 <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-08>

Основні положення дослідження у формі усної доповіді було представлено на наступних конференціях:

1. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». (Львів, ЛНМА ім. М.В. Лисенка. 22.01.21–23.01.21). Тема доповіді: «Феномен композиторської творчості бандуриста Анатолія Маціяки».
2. Всеукраїнська наукова освітньо-практична конференція «Бандурне мистецтво у вітчизняному культурно-музичному та освітньому просторі» (Чернігів, 26.08.21). Тема доповіді: «Про роль бандурництва в Україні та за її межами, як мистецького чинника в минулому та теперішньому».
3. Наукова конференція «Динаміка розвитку музичного мистецтва в сучасних соціокультурних умовах» в рамках науково-творчої акції

«Мистецтво молодих – 2021» (Київ-Львів, Національна академія мистецтв України, ЛНМА ім. М.В. Лисенка. 2.12.22). Тема доповіді: «Викорінення симулякру з реалій новочасного бандурного мистецтва».

4. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». (Львів, ЛНМА ім. М.В. Лисенка. 01.03.23). Тема доповіді: «Викорінення симулякру з реалій новочасного бандурного мистецтва».