

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра народних інструментів

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Історичний аспект удосконалення конструкції бандури

Виконала

Курочка Валерія Миколаївна
студентка 2 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації «Народні інструменти: бандура»

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики
Мартиненко Оксана Василівна

Рецензент

заслужена артистка України,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів
Ніколенко Олена Іванівна

Львів 2025

ЗМІСТ

Вступ.....	3–5
Розділ I Походження та історичні прототипи бандури	6–16
1.1 Теорії походження бандури та етимологія терміна.....	6–10
1.2 Ліроподібні хордофони. Слов'янські гуслі (гусла).....	10–13
1.3 Цитроподібні інструменти (псалтирі вертикального способу тримання, цитри) та лютнеподібні інструменти	14–16
Розділ II Специфіка удосконалення конструкції бандури різних типів у XX столітті.....	17–32
2.1 Академізація харківського й київського типів бандури (Г. Хоткевич, Л. Гайдамака, Г. Палівець, П. Іванов) та особливості конструкторських і акустичних пошуків бандурних майстрів української діаспори (В. Ємець, О. та П. Гончаренки, С. Ластович-Чулівський).....	17–26
2.2 Новаторські здобутки конструкторських технологій у виготовленні київської академічної бандури О. Корнієвського, В. Тузиченка, І. Скляра, Р. Гриньківа.....	26–32
Розділ III Феномен винахідницько-конструкторської діяльності Василя Герасименка та сучасні модерністські тенденції виготовлення бандур.....	33–47
3.1. Еволюція конструкторських пошуків В. Герасименка та його внесок у процес удосконалення академічних бандур київського та харківського типів.....	33–43
3.2. Досягнення послідовників В. Герасименка (Д. Губ'як, В. Рубай, О. Мельник) в сучасному контексті модернізації бандури.....	43–47
Висновки.....	48–51
Список використаних джерел.....	52–56
Додаток А.....	57–68
Додаток Б.....	69–89

ВСТУП

Актуальність дослідження. Феномен бандури пов'язаний із глибинними процесами формування української національної музичної культури. Будь-які спроби наукового дослідження цього явища фіксують його очевидну «вплетеність» у часопросторовий контент. Саме тому еволюцію інструмента важливо досліджувати в історичній перспективі, тобто в контексті вивчення його виникнення, становлення і розвитку крізь призму минулого, що дає змогу ґрунтовніше усвідомити основні процеси та закономірності сучасних експериментаторських пошуків і здобутків.

Еволюція бандури простежується не тільки у змінах основних принципів виконавства, репертуару, а насамперед в її конструкції. Саме вона (конструкція) є сукупністю властивостей через взаєморозташування частин, їх складу, призначеності, форми, розміру, способів з'єднання між собою тощо. Без постійного удосконалення конструкції видається неможливим покращення технічних та акустичних властивостей інструмента. Адже в музичному мистецтві, крім таланту й самовідданості виконавця не менш значущими є здібності, творче мислення і вправні руки майстра, який виготовив конкретний інструмент.

Слід зауважити, що кожний знаний майстер, перш ніж стати таким зазвичай захоплювався реконструкцією – вивченням, переосмисленням традиційного і сучасного йому досвіду з метою трансформації, перебудови й удосконалення. Конструкція ж стає наступним етапом – власною розробкою на основі здобутків інших майстрів.

Отже, дослідження феномену бандури потребує вивчення проблем, пов'язаних зі змінами її конструкції в історичній перспективі. Вони є актуальними, оскільки бандуру називають незавершеним інструментом, таким, що постійно перебуває у стані й процесі розвитку як акустичного, так і технічного.

Мета роботи – дослідити історичний аспект конструкторської та експериментальної діяльності майстрів бандури для осмислення і розуміння сучасних процесів модифікації інструмента.

Завдання роботи:

1) проаналізувати джерела, присвячені проблемі походження бандури, її історичним прототипам;

2) визначити специфіку вдосконалення конструкції бандури різних типів XX–XXI ст.;

3) дослідити процес академізації харківського і київського типів бандури (Г. Хоткевич), та конструкторські й акустичні здобутки бандурних майстрів української діаспори (В. Ємця, О. та П. Гончаренків, С. Ластовича-Чулівського);

4) розглянути особливості конструкторських технологій створення бандури О. Корнієвського, В. Тузиченка, І. Скляра та ін.;

5) дослідити феномен експериментаторсько-конструкторської діяльності В. Герасименка та визначити значення модернізації інструмента для сучасного виконавства.

Об'єкт дослідження – еволюція конструкції бандури в історичній перспективі.

Предмет дослідження – бандура як феномен української музичної культури.

Матеріал дослідження – моделі бандур Г. Хоткевича, В. Ємця, братів Герасименків, О. Корнієвського І. Скляра, В. Герасименка, Р. Гриньківа, В. Вецала, Д. Губ'яка, В. Рубая та ін.

Методологічна база дослідження. Методи дослідження: аналітичний – при вивченні наукової літератури за темою дослідження; конкретно-історичний – при розгляді розвитку генези інструмента; компаративний та типологічний – при порівнянні різних типів та моделей бандури; логічні методи теоретичного аналізу (синтез, узагальнення, порівняння, аналогія тощо).

Теоретичну базу дослідження становлять праці Г. Хоткевича та М. Лисенка, в яких простежується єдність композиторських, етнографічних та виконавських поглядів на минуле і майбутнє бандури; статті бандурних майстрів ХХ ст.: С. Ластовича-Чулівського, В. Ємця, І. Склера та ХХ–ХХІ ст.: В. Герасименка, Р. Гриньківа, Д. Губ'яка; наукові розвідки з історії та модернізації бандури В. Пилипчука, О. Герасименко, В. Кушпета, В. Мішалова, К. Черемського та ін.; монографії В. Дутчак, І. Зінків, Л. Мандзюк, Т. Слюсаренко та ін., в яких ґрунтовно аналізуються: бандура як історичний феномен, концепції бандурних конструкцій українського зарубіжжя, специфіка харківського і київського типів бандур.

Структура роботи складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та двох додатків. У вступі наводяться й аргументуються актуальність, мета, об'єкт, предмет, завдання дослідження, методологія та його теоретична база. Перший розділ присвячено аналізу історичних прототипів бандури. У другому розділі досліджується специфіка вдосконалення конструкції бандури різних типів ХХ ст., а в третьому – феномен експериментаторсько-конструкторської діяльності В. Герасименка та здобутки його послідовників у процесі модернізації інструмента. У висновках узагальнюються результати роботи. Список використаних джерел містить 49 позицій. У додатках подаються: світлини моделей бандур майстрів ХХ–ХХІ століття та таблиця з переліком бандур, виготовлених В. Герасименком і фото його 16 моделей.

РОЗДІЛ 1

ПОХОДЖЕННЯ ТА ІСТОРИЧНІ ПРОТОТИПИ БАНДУРИ

1.1 Теорії походження бандури та етимологія терміна

Питання конструкції бандури безпосередньо пов'язане з найбільш дискутованою серед дослідників проблемою її походження. Є багато концепцій та теорій, які переважно зводяться до того, що бандура або автохтонний (від грецького αὐτός autós – сам/власний, χθών chthon – земля, місцевий) або, навпаки, алохтонний (утворений на іншій території, принесений) інструмент.

Апологетами першої теорії є: Г. Хоткевич, З. Штокалко, К. Черемський тощо, другої – М. Прокопенко (кавказьке походження інструмента), О. Фаміцин (західноєвропейське) та ін.

На користь алохтонної теорії частоково свідчить той факт, що слово «бандура», яким називаються музичні інструменти, зустрічається в багатьох мовах: давньогрецька й латина – pandura; польська – bandura; італійська – pandura; іспанська – banduríia; богемська – bandasska; німецька – pandor (bandor); французька – pandore тощо [22, с. 12].

Загалом першість у дослідженні питань, присвячених походженню бандури в українському музикознавстві, належить Миколі Лисенку – фундаторові української класичної органології¹ [30], який не сприймав кобзу і бандуру як різні інструменти – «...кобза чи бандура... походження дуже давнього, бо схожа з інструментами східних народів, наприклад, біною китайською чи індійською» [28, с. 17].

Спершу М. Лисенко схилявся до так званої тюрської версії походження бандури і наполягав на певній подібності її з бзурою – кримсько-татарським інструментом, про який сформував уявлення відповідно до розповідей добре обізнаних із культурою цього народу людей. Він писав, що саме від кримських

¹ сфери музикознавства, що вивчає музичні інструменти, їх морфологію, акустичні властивості, спосіб звуковидобування, виготовлення, побутування, а також реставрацію

татар українське козацтво перейняло бандуру в XV столітті і це відкрило їй шлях в інші європейські культури [30, с.17].

Однак згодом М. Лисенко починає шукати витoki бандури від грецької пандори (запозиченого й нетипового для греків грифного струнно-щипкового інструмента), адже зазвичай грецькі рапсоди користувалися кіфарами та лірами [17, с. 32].

Потім він знову змінює свою точку зору й посилається на дослідження О. Фаміцина, який запевняв, що бандура прийшла в Україну з Англії через Італію та Польщу приблизно у 1580 році разом із хвилею європейського Просвітництва, що «... принесла з собою різноманітні західноєвропейські інструменти, з яких пандора і торбан встигли закорінитися в українському народі, стати народним надбанням, народними музичними знаряддями під назвою бандура і торбан» [17, с. 25].

Як стверджує І. Зінків, саме О. Фаміцину одному з перших удалося зібрати й узагальнити доволі масштабний фактологічний матеріал про досліджуваний інструмент, а вже на основі своїх розвідок наполягати, що в європейській органології бандура (бандора, пандора) уперше згадується в роботі Міхаеля Преторіуса «*Syntagma musicale*» (1618), на думку якого, інструмент було винайдено в Англії.

Цитуючи М. Преторіуса, О. Фаміцин стверджує про те, що винахідником бандури в 1561 р. був англійський майстер Джозе Роуз (Розе), хоча його інструмент скоріше нагадував барокову іспанську гітару з великим пласким корпусом із фестоноподібними хвилястими краями, який розташовувався паралельно до деки. Також він мав металеві ладки на грифі та п'ять відкритих струн, а його конструкцію вінчала трохи відігнута назад головка [17, с. 23].

Крім того, у своїй розвідці О. Фаміцин на основі вивчення французьких та німецьких джерел, указує, що інструмент під назвою «*pandore*» та «*bandor*» був відомий і в інших західноєвропейських країнах (Франції, Німеччині, Італії), мав подібну до лютні кількість струн та пласку тильну частину корпусу. Далі дослідник припускає, що інструмент, який «... було винайдено в Англії...

обійшов усю Європу..... відразу ж за своєю появою зник з ужитку», однак згодом йому «... судилося стати народним інструментом українців» [17, с. 25].

Із думками О. Фаміцина категорично не погоджувався Г. Хоткевич, який наполягав, що сприйняття чужого інструмента культурою іншого народу – це дуже повільний процесом, а тому версія про «... переможну ходу бандори Європою» не витримує критики [44, с. 93]. Він переконливо доводить, що в кожній країні були схожі за назвою інструменти і досить удало апелює до конструктивної несхожості західноєвропейських бандори чи пандори та української бандури: «В пандорі пласке дно – в бандурі кругле; в пандорі фестонові краї – в бандурі їх теж не може бути; в пандорі лади – в бандурі їх нема. В бандурі основна признака – приструнки – в пандорі їх нема. Словом, ні одної спільної риси» [44, с. 94]. Тож бандура, на думку Г. Хоткевича, «... це чисто український винахід», який з'явився в процесі додавання до кобзи приструнків [36, с. 43].

Погляди О. Фаміцина стосовно західноєвропейської теорії походження бандури спростовують і польські дослідники А. Совінський та Ф. Сярчинський. Зокрема А. Совінський на основі двірцевих документів 1480 р. у своїй праці «Словник польських музикантів» згадує про кобзаря галицького походження Чурила – учасника капели Зигмунда I Старого у Кракові². А Ф. Сярчинський наводить відомості про «українського славного бандуриста Войташа» – учасника капели К. Зборовського (1580 р)³. Таким чином, названі дослідники вважають, що серед музикантів – вихідців із України, кобза і бандура були відомі щонайменше на 150 років раніше за інструмент, який, за О. Фаміциним, винайшов Дж. Роуз у 1561 р.

Суголосні погляди висловлюють і сучасні дослідники, зосереджуючи увагу на тому, що на українській бандурі ні кількість басових струн, ні стрій не збігалися зі строєм бандори, оскільки розміри резонаторного корпусу останньої давали нижчий на цілу октаву стрій [17, с. 27].

² Słownik muzyków polskich: W 2 t. / Red. J. Chominski. T. 1. Warszawa: PWM, 1967. 320 s.

³ Sowinski A. Słownik muzykow polskich. Paryż, 1874. LXII; 436 s.

Урешті й сам О. Фаміцин згодом визнавав, що українська бандура XVIII – XIX ст. мала унікальну особливість – приструнки (короткі мелодичні струни, що кріпилися на верхній частині корпусу), які дослідник називає «винаходом малоросів» [17, с. 27–28].

Спростовував Г. Хоткевич й іншу алохтонну теорію походження бандури – кавказько-тюрську, адже припускав, що саме з України бандура могла потрапити на Кавказ, наприклад, через половців, а не навпаки [36, с. 43].

У середині XX століття кавказьку версію обстоював і дослідник та бандурний майстер М. Прокопенко, аргументуючи її поліфонічним типом формування української культури на основі багатовікових етнічних алювій. Генезу бандури він пов'язував із кавказькими шийковими хордофонами⁴, які потрапили в Україну через Кавказ у XIV столітті, а назву взагалі ще з шумерським «rap tur'om», що, на думку сучасних дослідників, є дещо некоректним, оскільки доведено, що слово «бандура», разом зі скіфським етносом проникло на Кавказ і південь України з Малої Азії ще на початку нашої ери [17, с. 60].

Обидві основні контраверсійні гіпотези (автохтонну (Г. Хоткевича, З. Штокалко та ін.) та алохтонну (О. Фаміцина, М. Прокопенка та ін.) щодо походження, генези та побутування бандури критично оцінював і спростовував відомий український дослідник XX століття А. Гуменюк, який указав на необ'єктивність кожної з них, оскільки «... перша ... не враховувала ініціативи народу, зумовленої його життям і художніми проблемами, а друга зовсім не визнавала запозичень» [13, с. 58].

Проте власної концепції стосовно даної проблематики, на жаль, науковець не запропонував, можливо через властиве йому спрощене трактування виникнення й подальшого кожного етапу розвитку «нового» інструмента на основі попереднього шляхом його витіснення (гусла – кобза – бандура – академічна бандура) [17, с. 42–43].

⁴ Хордофони – група музичних інструментів джерелом звуку яких є вібруюча струна, натягнута між двома фіксованими точками. Можливим прототипом їх був лук із туго напнутою тятивою.

Віддаючи належне здобуткам науковців, на сучасному етапі дослідження доводиться констатувати, що однозначної відповіді на питання походження бандури досі немає. Тому, на наш погляд, найбільш вірогідними є концепції, які обстоюють походження бандури в її тісному взаємозв'язку з іншими інструментами або безпосередньо від них – так звана гібридизація (І. Зінків, А. Пилипчук та ін.).

Отже, ймовірно, бандура за своєю формою має ознаки різних інструментів, що значно розширює перспективи дослідницького пошуку її можливих історичних прототипів. Тому основним фактором відмінності-уподібнення стає вертикальний спосіб тримання інструмента при грі, який свідчить про тяглість традиції успадкованої від середньовічних цитроподібних інструментів вертикального тримання – псалтирів. Однак знайдені під час археологічних розкопок слов'янські інструменти XI – XIII ст. із Гданська (Польща), Звенигорода (Україна) тощо, які за своєю конструкцією зберегли реліктові залишки бічних стояків та поперечки, дають підстави шукати витоки бандури від ще більш давнього прототипа – ліроподібного інструмента.

Саме це, на думку І. Зінків, дає привід сконцентруватися на основних трьох напрямках:

- 1) слов'янські ліроподібні інструменти вертикального способу тримання (гусли з отвором);
- 2) цитроподібні інструменти вертикального способу тримання псалтирі);
- 3) лютнеподібні інструменти [17, с. 64–66].

1.2. Ліроподібні хордофони. Слов'янські гуслі (гусли)

За свідченням дослідників, ще в добу Середньовіччя (упродовж VI–XIII ст.) існував окремий тип ліроподібних інструментів вертикального способу тримання, який побутував у Центральній, Східній, Північно-Західній Європі та на східнослов'янських землях [17, с. 67]. Це тип хордофонів з ознаками східних іранських лір стрімко еволюціонував і поступово витіснився цитроподібними

інструментами – псалтирями, які на східноєвропейських теренах отримали різні етнічні назви, наприклад, «славник», «жалнік», «гоусли» та характерні вертикальний і горизонтальний способи тримання інструмента.

У східних слов'ян із X ст. утвердилася назва «гоусли» («гуслі»). Однак вона є доволі абстрактною, адже, наприклад, у Карпатах гусями називали скрипку [49, с. 24]. Тому слід погодитися з баченням І. Зінків, яка в своєму дослідженні послуговується іншою назвою – «ліроподібні гуслі» [17, с. 74]. При цьому наголошує, що прототипом таких давньоукраїнських (середньовічних) ліроподібних гусел, як окремого типу європейських середньовічних лір, «... послужили ліри скіфського типу. Їх зображення збереглися на сахнівській діадемі (IV ст. до н. е.) та фресці з Неаполя Скіфського (Крим I–II ст. н. е.)» [17, с. 95]. Водночас ліроподібні гусла стали одним із найдавніших прототипів формування сучасної бандури. Від них бандура перейняла вертикальний спосіб тримання й, можливо, іранську назву (панджтор, пандур, бандура), яка існує в міфології та фольклорі [17, с. 74].

Загалом ліроподібні гусла є малодослідженим інструментом середньовічної музичної культури слов'ян. До основних рис цих інструментів дослідники відносять успадкування характеристик ліроподібних інструментів – бічні стояки й поперечку, а від безпосередньо лір – видовжений плаский резонаторний корпус [17, с. 75].

На жаль, до нашого часу дійшло мало писемних джерел, у яких би мовилося про існування ліроподібних гусел у культурі слов'ян. Уперше про них згадують візантійські автори. Наприклад, під час оповіді про дипломатичну місію балтійських слов'ян у Константинополі, Феофан Грек («Хронологія») пише, що в тих були інструменти, які він називає кіфарами і лірами [17, с. 87]. Це дає підстави ідентифікувати їх з ліроподібними гуслами, адже, вочевидь, названі хордофони за своєю конструкцією були схожими на давньогрецькі кіфари та ліри, тобто мали спільні ознаки – бічні стояки й поперечку (які збереглися на фрагменті найдавніших слов'янських гусел першої чверті XI ст.) та отвір у верхній частині корпусу, над яким розміщувалися кілки.

Наведене зумовлює формування твердження про те, що «... єдиним можливим інструментом, який міг відповідати зовнішньому вигляду та способу звуковидобування і тримання (вертикального) грецьких хордофонів, був ліроподібний інструмент з отвором..., а скіфо-сармато-германо-слов'янські зв'язки слугували підґрунтям для утвердження в матеріальній та духовній культурі ранніх слов'ян гусел ліроподібної форми – найдавнішого типу, який зустрічається в археологічних розвідках на території Східної та Центральної Європи – від Чорного ... до Балтійського морів» [17, с. 88].

Упродовж VI – XIII ст. в культурі слов'ян форма цих інструментів істотно трансформувалася, що пов'язувалося з виникненням їх локально-етнічних різновидів [17, с. 88].

На території України є тільки один експонат ліроподібного хордофону доби Середньовіччя⁵ – фрагмент звенигородських ліроподібних гусел вертикального способу тримання першої третини XII століття, знайдених на початку 90-х років XX століття Львівською археологічною експедицією у 1984 році під час розкопок передмістя Звенигорода (сучасна Львівщина) [17, с. 82]. Це верхня частина інструмента, на якій помітні сім кілкових отворів, що фіксували верхні кінці семи закріплених струн. На основі аналізу ширини верхньої частини інструмента науковці припускають, що його довжина може коливатися між 700–800 мм. Збережений фрагмент гусел декорований різбленням у вигляді двох переплетених хвилястих ліній [17, с. 83].

Існують гіпотези про походження бандури від шоломоподібних гусел вертикального способу тримання (Г. Ткаченко), крилоподібних (М. Будник) та симбіозу обох (К. Черемський).

Зокрема К. Черемський генезу бандури пов'язує із групою праслов'янських корінних, епічних інструментів. До цієї групи, на його думку, належать криловидні та шоломовидні гусла, а також «строкаті» різновиди гудків [49, с. 38]. Основою концепції К. Черемського стали свідчення про те, що в X–XI ст. на території сучасної України побутував восьмиструнний інструмент

⁵ У колекції експозиції Археологічного музею Інституту археології Академії наук України (м. Львів)

– гуслі. Саме гусярі були співцями тогочасного епосу. Можливо на гусях, акомпанував собі славнозвісний співець Боян у «Слові про Ігорів похід».

Суголосні думки висловлював і відомий дослідник та бандурист української діаспори минулого століття З. Штокалко, який наполягав на подібності бандури до гусел і припускав, що «... поява приструнків на кобзі чи бандурі – це ніщо інше як поворот старого елементу в новій формі, тобто застосування старих гусел для відтворення нової удосконаленої кобзи й бандури» [52, с. 9].

На походженні бандури від гусел-псалтиря в конструктивних особливостях інструмента (розташуванні струн, строї, діатонічному звукоряді та «... функціональній традиції билинно-думної творчості» наполягає і Л. Черкаський [47, с. 78].

Зауважимо, що гуслі на території України мали неабияку популярність до другої половини XVIII ст., але згодом їх замінили інші, технічно досконаліші інструменти, які, на думку дослідників, позначилося «негативними» тенденціями в українській культурі [29, с. 16]. Зокрема М. Лисенко небезпідставно зауважував, що «... клавіровидні гуслі можна й досі де-не-де знайти, як реліквії старосвітські по домівках сільських попів у Полтавщині. Але вони, німі свідки минулого, або поневіряються на горищах у поросі, або ж стоять собі без ужитку по кутках, як мебелі» [30, с. 75].

У процесі історико-культурного поступу реліктові залишки бічних стояків лір зникають і східнослов'янські середньовічні ліроподібні гуслі витісняються іншими типами хордофонів – цитроподібними.

1.3 Цитроподібні інструменти (псалтирі вертикального способу тримання, цитра) та лютнеподібні інструменти

У процесі вивчення питання походження бандури важливо звернутися до аналізу групи цитроподібних інструментів, згадку про яких містять писемні джерела Київської Русі, доби Середньовіччя, Ренесансу та Бароко.

Цитра (нім. «zither» через лат. «cithara») – струнний щипковий інструмент, схожий на ліру та нагадує скриньку з грифом і ладами. Саме цитри вертикального тримання різних форм відтворюють іконографічні та археологічні джерела XI–XII ст., наприклад, фреска «Скоморохи» Софії Київської тощо [17, с. 31]. Однак опис цих інструментів писемними джерелами є доволі приблизним та повсякчас позначеним термінологічною полісемією. Наприклад, псалтирі як різновид цитроподібних інструментів, одне джерело називає «арфами» або «цитрами», а інше – «пісневцями» [19, с. 11].

Загалом назва інструмента «псалтир» з'явилася в епоху Середньовіччя в VIII–XI ст. Етимологічно слово має грецьке походження і дослівно перекладається як «шарпати» пальцями, тобто ідеться про своєрідний спосіб звуковидобування методом щипання струни.

І. Зінків засвідчує, що саме в середньовічних європейських іконографічних джерелах зафіксовано «... три різновиди форми псалтирів вертикального способу тримання: трикутна; квадратна або прямокутна, видовжена; трапецієподібна» [17, с. 97]. Також дослідниця виокремлює так званий «слов'янський» (богемський) різновид псалтиря – «богемське крило», назва якого відома ще з XIII ст. Фактично так називали різновид крилоподібних гусел вертикального способу тримання [17, с. 97].

Слід зауважити, що в музичній культурі Київської Русі існували два типи цитроподібних інструментів: трикутні (шоломоподібні) та крилоподібні гусла. Відповідно способів тримання інструмента теж було два: горизонтальний і вертикальний.

Отже, для уникнення полісемії назв слов'янських цитроподібних інструментів вертикального способу тримання, науковці послуговуються

терміном «псалтир», у такий спосіб виокремлюючи цей тип з-поміж гусел-псалтирів горизонтального способу тримання, або шоломоподібних гусел.

Тож, безсумнівно, спосіб звуковидобування притаманний сучасним бандуристам формується ще в царині середньовічної традиції гри на трикутних псалтирях, коли грали як пальцями однієї руки, так і обох.

Інструменти видовженої трикутної (шоломоподібної) та трапецієподібної форми, стали прототипами «української цитри – бандури» та способу її тримання [17, с. 31].

Деякі згадки про бандуру як цитроподібний інструмент знаходимо і в праці польського дослідника ХІХ ст. А. Чарторийського, який пише, що цей український інструмент – «... улюблений інструмент пана в порівнянні з усіма видами цитри...» [22, с. 12].

Крім цього, у мистецтвознавчому дискурсі традиційно панує думка про те, що основним прототипом бандури стали лютнеподібні інструменти, зокрема українська кобза, генезу якої дослідники пов'язують з шийковими хордофонами азійського світу [17, с. 120].

Лютнеподібні інструменти виникли ще в Давньому Єгипті [3, с. 32]. Детальний опис старовинної лютні вдало подає Н. Белявіна: «... це інструмент з пласкою верхньою декою, який мав округлий резонатор в ажурній розетці та оздоблення інкрустацією по краю. Нижня дека – випуклої овальної форми. Шийка вигнута назад, а гриф мав лади. Струни були з резонансним подвоєнням (резонансні струни). Їх кількість коливалася від 6 до 16. Настройка була кварто-терцова» [3, с. 32].

На тому, що бандура на початку свого побутування в Україні (до середини ХVІІІ–ХІХ ст.) була лютнеподібним інструментом «... без грифових ладів, але з характерними короткими струнами, напнутими безпосередньо на резонаторі, біля довгих струн, напнутих по ручці», наполягав і З. Штокалко [52, с. 3]. Її концепцію розвиває і сучасна дослідниця В. Клапчук [22, с. 12].

Суголосні твердження демонструє Ф. Бузанда, який в «Історії Вірменії» називає лютню і бандуру «оплакувальними» інструментами, згадуючи їх у

зв'язку зі зміною поховального ритуалу після смерті католикоса Нерсеса [17, с. 125]. Як бачимо, в середньовічному поховальному обряді вірмен використовувалися два різновиди лютень – із короткою (безпосередньо лютня) та з довгою (бандура) шийками. Отже, на основі цієї концепції формується доволі переконлива думка про те, що кобза поєднала елементи східної лютні та слов'янських гусел [13, с. 72–73].

У своїй праці «Народні музичні інструменти на Україні» (1893) М. Лисенко подає розгорнуту характеристику та аналіз інструмента на основі вивчення кобзи О. Вересая й доходить висновку про те, що бандура – це інструмент перехідного типу від лютнеподібного до цитроподібного інструмента [30, с. 44].

Зрештою й більшість органологів схиляються до думки, що бандура походить від кобзи, яка типологічно є шийковою лютнею, про що свідчить спосіб тримання інструмента; специфіка видобування звуку, при якій гриф не виконує основного функціонального навантаження – вкорочення струн; фіксація приструнків на додатковому струноносі та манера гри.

Наведене дає підстави уважати, що справжнім прототипом бандури не міг бути тільки лютнеподібний інструмент. Отже, своїм походженням бандура може завдячувати гібридизації різних типів хордофонів із домінуванням цитроподібного інструмента вертикального способу тримання [17, с. 60–61].

Таким чином, на основі наявного наукового дискурсу формується думка про те, що досліджуваний інструмент виникає унаслідок складних трансформацій – спершу цитроподібних давньоруських гусел (як своєрідний перехід цитри в лютню), а згодом гусел у цитроподібні хордофони.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ВДОСКОНАЛЕННЯ КОНСТРУКЦІЇ БАНДУРИ РІЗНИХ ТИПІВ У XX СТОЛІТТЯ

2.1 Академізація харківського й київського типів бандури (Г. Хоткевич, Л. Гайдамака, Г. Палівець, П. Іванов) та особливості конструкторських і акустичних пошуків бандурних майстрів української діаспори (В. Ємець, О. та П. Гончаренки, С. Ластович-Чулівський)

Традиційна бандура («народна» «старосвітська») була діатонічним інструментом із 4–5 струнами на грифі та 14–16 приструнками на корпусі [43, с. 17], [26, с. 38–39]. На жаль, найдавніший інструмент цього типу («бандура Недбайла»), який датується 1740 р., знаходиться за межами України. До речі, бандури XIX – поч. XX ст. найчастіше мають саме таку кількість приструнків.

Цікаво, що традиційні бандури мали симетричну чи умовно симетричну форму. Такими їх зображали у XIX ст. [23, с. 38–39]. Тому асиметрична бандура П. Древиченка⁶ була скоріше винятком, хоча перші асиметричні бандури почали з'являтися саме тоді [26, с. 39].

Водночас традиційна бандура («народна» «старосвітська») була діатонічним інструментом. Г. Хоткевич указував на наявність бандур двох типів гри: чернігівського (в майбутньому київського) та зінківського (в майбутньому харківського). Особливістю чернігівського була часткова задіяність лівої руки – тільки на басах, тоді як зінківському притаманна рівнозначність рук – ліва грала вільно як на басах, так і на приструнках [44, с. 17].

Однак спершу Г. Хоткевич узявся не за хроматизацію інструмента, а за удосконалення його акустичних властивостей, скориставшись книгою німецького майстра Августа Отто «Досліди над будовою й зберіганням смичкових інструментів» 1817 року видання. Йому довелося змінити товщину задньої деки бандури, що дозволило вібрувати інструментові при малій вазі

⁶ Петро Семенович Древиченко (Древкін, Дригавка), (1863-1934?) – харківський кобзар, родом із Полтавщини. Учасник кобзарського концерту на XII Археологічному з'їзді у Харкові. Грою П. Древиченка захоплювався М. Лисенко і хотів його бачити серед викладачів музично-драматичної школи в Києві.

корпуса. До внутрішньої частини деки Г. Хоткевич приклеїв 3 пружини («рипи»), які розташував у формі віяла. При цьому в своєму підручнику 1909 року він радить ставити лише одну або дві пружини, які він називає «душі». Багато часу Г. Хоткевич приділяє вивченню технології виробництва та випробування лаків та клеїв, підбору різного типу струн. У вже згадуваному підручнику 1909 року детально описує форму бандури, висловлює думки стосовно глибини її спідняка, ручки-грифа, головки, поріжка, гнізда для кілків тощо та чимало уваги звертає на арматуру інструмента [42, с. 31], (дод. А, фото 1).

Безперечно, Г. Хоткевич усвідомлював, що основний недоліком конструкції традиційної бандури була відсутність хроматизмів. Тому він, а згодом і С. Людкевич захопилися ідеєю хроматизації інструмента як необхідного важливого кроку для розвитку. Однак у процесі удосконалення, вони все ж наполягали на тому, щоб у «... пошуках хроматизму ... не втратити основних властивостей інструмента» [43, с. 130], оскільки «... бандура ... усе ж таки від XVI віку ... власність українського народу, яка прикметами (саме двоякими струнами) є типовим, специфічним українським народним інструментом» [31, с. 184].

Із метою хроматизування бандури, Г. Хоткевич запропонував два способи розташування струн: цимбалоподібний (подвійно-діатонічний, який було запроваджено на початку тридцятих років XX ст.) та суцільно хроматичний, пов'язаний із однорядним хроматичним настроюванням струн, що унеможливлювало гру традиційним способом [17, с. 170].

Наприкінці 20-х років XX ст. його талановитий учень Леонід Гайдамака (1898–1991)⁷ разом із майстром С. П. Снігірьовим (Герасим Снегіров ?–1955)⁸

⁷ Гайдамака Леонід Григорович – український бандурист, диригент, педагог, композитор та інженер. У 30-х роках XX ст. заснував майстерню для серійного виробництва бандур харківського типу. Після Другої світової війни емігрував до США, де працював інженером.

⁸ Снігірьов Семен Петрович – харківський майстер музичних інструментів. Лауреат багатьох конкурсів майстрів. У 20-х роках XX ст. робив бандури різної конструкції. Спершу діатонічні, а потім бандури харківського типу за зразками Г. Хоткевича та Л. Гайдамаки.

почав працювати над конструкцією оркестрової «сім'ї» бандур харківського типу (п'ятеро, прима, бас). У створеному Л. Гайдамакою оркестрі народних інструментів БК «Металіст», крім сопілок, лір, цимбал та деяких ударних, вже були і названі бандури. Це були діатонічні інструменти. Для їх хроматизації спочатку майстри прилаштували біля обичайки та на грифі постійний дерев'яний поріжок, притискаючи до якого струну пальцем лівої руки, можна було підвищити звучання струни на півтона [10, с. 56].

Слід указати, що в 20–30 роки ХХ ст. за рекомендаціями Г. Хоткевича майстри Г. Паліївець (?–1934) та М. Домонтович (1887–1228)⁹ виготовили бандури харківського типу з елементами хроматизації для Полтавської капели бандуристів. Спершу вони робили уздовж кілків постійні поріжки під п'ятьма струнами в кожній октаві, унаслідок чого музикант лівою рукою в певний момент притискав відповідні струни до поріжків, тоді як правою рукою видобував звук. Так досягалося підвищення звуків на півтона.

Видатний український бандурист, співак, диригент та педагог ХХ ст. В. Кабачок говорив: «Тільки засвоївши цей метод гри, наш колектив перетвориться з ансамблю вокалістів, супроводжуваних акомпанементом бандур, на справжню капелу. Освоєння технічних засобів при хроматичних інструментах розкриває необмежені можливості бандури. Більше ніхто не стане називати її примітивним «одноруким» інструментом, місце якого в музеї»¹⁰.

Пізніше Г. Паліївець замінив нерухомі поріжки рухомими важелями, поворотом яких звук струни підвищувався на півтона. У 30–х роках на таких бандурах грали артисти Державної капели бандуристів України. Зразки бандур

⁹ Домонтович Микола Васильович (Злобинцев) – співак-бандурист, бандурний майстер. Учень кобзаря Т. Пархоменка. Навчався в Університеті св. Володимира, де у 1906 р. створив перший в Україні ансамбль зрячих бандуристів. Автор одного з перших підручників «Самонавчатель до гри на кобзі або бандурі» (1913 р.)

¹⁰ Баштан С., Івахненко Л.Я. Бандуристе, орле сизий. Київ: Музична Україна, 1995. 136 с., С. 64.

цих конструкцій експонуються в Державному музеї театрального, музичного і кіноматографічного мистецтва України¹¹.

Загалом Г. Паліївець був знаним конструктором бандури харківського типу. Його інструменти серії 1931 року мали механіку для швидкого перемикання, а також демпфер. Ці інструменти були діатонічними і мали 31 струну. За свою роботу майстер отримував державні відзнаки, однак це не вберегло його від переслідувань, подальшого арешту і загибелі¹².

У 1932 році у Харкові представив бандуру власної конструкції з елементами хроматизації та демпером К. Немченко-Куліковський. Але про цей інструмент відомостей майже не збереглося.

Слід зауважити, що упровадження хроматизації сприяло покращенню акустичних характеристик, поступовому розширенню звукоряду і, врешті, ознаменувало процес становлення академічної бандури [39, с. 202].

Крім того, згадані майстри доклали неабияких зусиль для удосконалення конструкції бандури шляхом доведення її форми та розмірів до єдиного стандарту [17, с. 161].

Однак, на думку В. Дутчак, першість у прагненні «уніфікувати» бандуру все ж належить Г. Хоткевичу [14, с. 329]. Вочевидь, створивши перший в історії бандурної виконавської практики ансамбль бандуристів у Харкові (1902 р.), Г. Хоткевич, опинився віч-на-віч із проблемою строкатості форм, строю, способу тримання, гри тощо. Виникла потреба спільності (як уніфікації) – створення інструмента єдиного типу. При нагоді стали інженерно-конструкторський досвід Г. Хоткевича, знання традиційного кобзарства та талант композитора і бандуриста-віртуоза [14, с. 329].

¹¹ Історія створення музичних інструментів (бандура, баян, скрипка, фортепіано). Науково-методичні матеріали для студентів спеціальності 7.02.02.07, «Музична педагогіка і виховання» та 7.01.01.03 «Педагогіка і методика середньої освіти. Музика» / Н. Є. Турко, В. І. Буцяк. Рівне: РДГУ, 2005. 40 с.

¹² "Вони – співці, що вийшли із народу...": кобзарі-полтавці, розстріляні і репресовані в 30-х рр. ХХ ст. : біобібліографічне досьє / упорядник О. Г. Іщенко; обласна бібліотека для юнацтва ім. Олеса Гончара. – Полтава, 2015. 40 с.

Безумовно, що на конструкції та розмірах нових інструментів позначилася й усталена двохтиповість бандур, зумовлена історичним розвитком, про яку йшлося раніше [17, с. 161]. Так сформувалися два типи бандур та способів гри на них – чернігівський (київський) та зінківський (харківський). Саме на їх традиційно-регіональній основі ґрунтуються сучасні способи гри на академічній бандурі: київський та харківський.

Київський спосіб гри передбачає тримання інструмента вертикально, перпендикулярно корпусу, що, на думку І. Зінків, перегукується з манерою тримання середньовічного українського псалтиревого інструментарію [17, с. 163].

За характеристиками Л. Черкаського київська бандура має «... корпус видовбаний з цільного шматка верби ... підкреслену асиметричну форму. Овал корпусу неправильної форми особливо піднятий вгорі ліворуч. На головці грифа 4 дерев'яні кілки, на корпусі – 23. Ручка коротка. Така форма бандури не дає можливості перекинути ліву руку на приструнки. На бандурах київської (колишньої чернігівської) школи грають, тримаючи її перпендикулярно до корпусу виконавця. Ліва рука грає на грифі, права – на приструнках»¹³.

Харківський спосіб гри відрізняється тим, що інструмент тримається паралельно корпусу, що притаманне саме зінківсько-харківській традиційній школі. Безумовно, що це дозволяє відчувати значно більше свободи виконавцю. Тому І. Зінків не безпідставно розмірковує, що саме в харківській школі якнайповніше виявились ознаки симбіозу лютні й псалтиря [17, с. 163].

Харківська бандура (кінця ХІХ ст.), за характеристиками Л. Черкаського, має «.... невеликий симетричний круглий корпус, продовгуватий гриф. Корпус набрано з окремих клепок. Кожна струна внизу корпусу кріпиться спеціальним гудзиком. Обробка всіх деталей інструмента ретельна, майстрова. Очевидно, інструменти ці виготовлені на замовлення і функціонували в інтелігентному середовищі. За харківською школою (колишньою зінківською) ці інструменти

¹³ Черкаський Л. М. Унікальна збірка українських народних інструментів. URL: <http://artvertep.com/print?cont=19965/> (дата звернення: 07.03.2025)

під час гри тримали паралельно до корпусу, опираючись на ліве коліно, гриф клали на ліве плече, і кожною рукою грали в будь-якій позиції»¹⁴. Отже, удосконалення бандури харківського типу зумовило розвиток як власне інструмента, так і бандурного виконавства загалом.

На жаль, харківська школа гри в часи тоталітаризму була «... заборонена і зневажена ідеологічною парадигмою нового народного мистецтва», а її представники зазнали репресій та були фізично знищені як, зрештою, і сам її фундатор [27, с. 104]. Натомість чернігівська бандурна школа набула неабиякого розвою.

Закономірно, що наприкінці ХХ ст. розпочався активний процес відновлення і упровадження бандури харківського типу та способу гри в концертну і навчальну практику, адже, як слушно запевняє Л. Мандзюк, саме він сприяє відтворенню давно забутих прийомів і штрихів, які формують своєрідність і феноменальність бандурної музичної мови [32, с. 123].

Слід віддати належне у процесі відродження бандури харківського типу зусиллям і здобуткам учня Л. Гайдамаки – Перекопа Іванова (Едуарда Капона, 1921–1973), який працював над удосконаленням бандури харківського типу в середині ХХ ст. Його бандура мала діатонічний звукоряд як на приструнках, так і в басовому регістрі. Вгорі, біля шемстока, відстань між приструнками була більшою, ніж на поріжку, що додавало зручності лівій руці виконавця під час гри. Для зміни тональності використовувалися важелі, розташовані між струнами. Кілки розміщувалися на шемстоку і прикривалися планкою.

Однак, коли виконавська практика виявила недосконалість технічних можливостей як київського, так і харківського типу бандур і виникла потреба у створенні нового типу інструмента, який би поєднав кращі риси обох [35, с. 12], П. Іванов у 50-х роках починає працювати над розробкою нової конструкції бандури харківського типу, на якій можна б було грати київським способом. А вже у 1958 р. Чернігівська фабрика музичних інструментів за його проєктом

¹⁴ Черкаський Л. М. Унікальна збірка українських народних інструментів. URL: <http://artvertep.com/print?cont=19965/> (дата звернення: 07.03.2025)

виготовила першу «харківсько-київську» бандуру, яка поєднала властивості обох інструментів, але не мала механізму перемикання тональностей. Інструмент отримав таку подвійну назву тому що мав форму і конструкцію харківської бандури, проте відрізнявся від неї тим, що через кілька сантиметрів від його обичайки відходили струни-півтони, які дозволяли лівою рукою грати випадкові ноти з альтерації [10, с. 57].

Унаслідок репресивних дій радянського уряду проти Г. Хоткевича та його послідовників, розвиток бандурництва продовжився зусиллями української діаспори Польщі, Чехословаччини, Німеччини, а в після Другої світової війни – США, Канади, Австралії [17, с.171]. Саме ці країни обрали для еміграції українські бандуристи-майстри С. Ластович-Чулівський, В. Ємець, брати О. і П. Гончаренки та ін. [15, с. 35–36].

Специфіка бандурного інструментарію в діаспорі, засади його поширення та конструктивного удосконалення стали предметом досліджень С. Наріжного, І. Зінків, А. Горняткевич та ін. Проте, на наш погляд, саме науковий доробок В. Дутчак заслуговує на особливу увагу насамперед ґрунтовною характеристикою діяльності майстрів бандури української діаспори порівняно з тими, які працювали в Україні, узагальненням первинних і похідних характеристик, стабільних та мобільних елементів [15, с. 34–35].

Серед первинних характеристик бандури майстрів діаспори В. Дутчак називає опуклу симетричну форму, віялоподібне росташування струн, невелику їх кількість (зазвичай грифових з додатком приструнків), щипок як основний прийом гри і, звісно, діатоніку [15, с. 36].

Похідні ж характеристики, на думку дослідниці, зумовлені як національними особливостями пошуків майстрів, так і впливом європейських і азійських щипкових хордофонів (розширення діапазону й модифікація строїв на основі діатоніки та хроматики, зміна співвідношення басів та приструнків в бік останніх) [15, с. 36]. Водночас В. Дутчак указує на асиметрію форми, зміни нижньої деки корпусу з опуклої на пласку, механічну систему перемикання тональностей, пошуки матеріалів для струн та корпусу тощо [15, с. 36]

Слід погодитися і з визначенням дослідницею стабільних та мобільних елементів. Так стабільні базуються на діатоніці, асиметричній формі, пропорції розмірів деки й грифа, наявності резонаторного отвору, чіткому збалансуванні кількості струн басів та приструнків. Стосовно мобільних ідеться передусім про ладовий стрій та систему тонального перемикання, параметри форми, розташування струн (від віялоподібного до паралельного з варіюванням відстані між струнами) та форми резонаторного отвору, матеріалу та декорування інструмента [15, с. 36].

Наприклад, моделі бандур В. Ємця (1890–1982) – представника української діаспори США, відомого видатного виконавця-віртуоза харківської бандурної школи, історика, письменника та винахідника-конструктора, який протягом тривалого буття в мистецтві «... тесав свої бандури» [14, с. 45]. Так у процесі творчих пошуків та наполегливої праці В. Ємець, на основі синтезу кращих традицій харківської, чернігівської та полтавської шкіл, створив власний комбінований спосіб гри на бандурі, зосередивши увагу на поєднанні кобзарських прийомів та новітнього тоді тембрального трактування.

Перша його концертна бандура була хроматичною без механіки і мала 56 струн [10, с. 56]. Друга була сконструйована на основі бандури А. Паплинського (1870?–1920?) – відомого київського майстра початку ХХ ст., який виготовляв торбаноподібні та традиційні діатонічні бандури, легкі за вагою та тембрально звучні, що зумовило їх популярність (Гран Прі в Парижі в 1909 р.) [17, с. 173], (дод. А., фото 2).

Експериментаторство В. Ємця було спрямоване на виготовлення нової, стовідсотково хроматичної бандури, на якій можна було б виконувати класичну музику, водночас не втрачаючи притаманної інструменту самобутності. Ці пошуки завершилися 1952 р. хроматичною бандурою харківського типу, що мала 62 струни. Це уможливило залучення до репертуару бандуриста перекладів творів Л. Бетховена, Ф. Ліста, А. Дворжака та ін. (дод. А, фото 3).

Крім того, В. Ємець розробив та видав у Торонто (Канада) підручник для самостійного виготовлення бандур «Добре діло»¹⁵.

Неабияким здобутком у контексті покращення акустичних якостей бандури та посиленням її звучання увінчалася діяльність братів Гончаренків – Олександра і Петра (українська діаспора США). Саме вони, на думку В. Пилипчука, є авторами конструкції бандури чернігівського типу, яка «... була характерна своїми особливостями і зберегла свій милий та сильний тембр звуку завдяки вдало продуманій системі кріплення коряка» [36, с. 45].

Спершу брати Гончаренки створювали діатонічні бандури (дод. А, фото 8), згодом напівхроматичні та суцільно-хроматичні на основі полтавсько-харківського типу гри. Для покращення акустичних властивостей бандури, вони ретельно підбирали матеріал. Зазвичай використовували тверді непористі породи деревини: явір, клен, груша, вишня.

Наприкінці 70–х рр. ХХ ст., О. Гончаренко почав виготовляти хроматизовані бандури з різними типами перемикачів на замовлення виконавців [17, с. 174], а у 1977 році взявся за подальшу модернізацію бандури харківського типу. Журнал «Бандура» (1982 р.) опублікував першу частину його праці – «Інструкцію для виготовлення удосконаленої бандури» [36, с. 46].

Велику увагу акустичним якостям у конструкції бандури приділяв і С. Ластович-Чулійський (1910–1987, українська діаспора Німеччини). Саме він уперше звернувся до «музикальності дерева», наполягаючи на залежності звучання бандури від якості матеріалу, з якого вона виготовлена та запропонував майстрам своєрідні підходи до його підбирання, наприклад, простукування дерев'яним молотком тощо [14, с. 212–213], (дод. А, фото 4).

У своїх «Листах про бандуру» С. Ластович-Чулійський писав: «Дуже важливою справою для кожного музичного інструмента є дерево. У музичному світі це зветься так: добрий інструмент на 50 % залежить від матеріалу і на

¹⁵ Друзга І. С. Методичні напрацювання бандуристів Зіновія Штокалка та Василя Ємця. Музичне мистецтво і культура, 2018, Вип 26. С. 255–266. DOI 10.31723/2524-0447-2018-26-255-266

50 % від майстра. Навіть найгеніальніший майстер не зробить доброго інструмента з лихого дерева» [28, с. 15].

Отже, бандурні майстри української діаспори не тільки зберегли кращі традиції конструкції інструмента харківського типу з його технічними характеристиками та виконавськими можливостями, але й визначили якісно новий підхід до хроматизації інструмента, його строю та форми.

2.2 Новаторські здобутки конструкторських технологій у виготовленні київської академічної бандури О. Корнієвського, В. Тузиченка, І. Скліяра та Р. Гриньківа

Розвитку київської (чернігівської) бандури у ХХ ст. слід завдячувати насамперед Олександрові Корнієвському (1889–1988) – видатному майстру, конструкторська діяльність якого має особливе значення у генезі цього типу інструменту. Насправді майстер провів багато досліджень і експериментів, щоб сконструювати інструмент із оптимальним звучанням та зовнішнім виглядом. Результатом стали нові конструкторські техніки, які вплинули на звучання бандури. Для цього О. Корнієвський використовував металеві штамповані кілки та струнотримачі з нержавіючої сталі, латунні, срібла, виконані методом литва, що значно розширило техніко-акустичні можливості чернігівської бандури [17, с. 178]. Крім того, О. Корнієвський винайшов власну технологію виготовлення бандурної заготовки шляхом розпилювання колоди, замочування, висушування, оброблення й збереження деревини [36, с. 45].

На думку В. Пилипчука, метою експериментаторської діяльності цього музичного майстра стало не тільки покращення акустичних властивостей бандури, але й естетизація її екстер'єру шляхом зменшення асиметричності конструкції [36, с. 45]. О. Корнієвський прагнув модернізувати старосвітську бандуру, створити на її основі концертний музичний інструмент, при цьому зберегти його автентичну неповторність.

Майстра називали радикальним експериментатором, адже він зважився на «гібридизацію» чернігівської бандури з іншими цитроподібними

інструментами, а його бандура стала «... унікальним типом цитроподібного інструмента-гібрида доволі значних розмірів, який зовнішнім виглядом подібний до великого середньовічного псалтиря прямокутної форми» [17, с. 179], (дод. А, фото 7).

Крім прагнення модернізувати інструмент, О. Корнієвський працював над удосконаленням способів гри на ньому, пошуком технічних прийомів для розширення репертуару та неабияку увагу приділяв естетизації, тобто декоративному оформленню бандури [50, с. 23]. Тому створені О. Корнієвським інструменти, крім дзвінкого звучання, вирізняються ще й розкішним рослинним орнаментом. Кожну бандуру майстра прикрашає особиста монограма, номер і дата виготовлення.

Отже, слід визнати, що О. Корнієвський прагнув трансформувати старовинну бандуру в концертний музичний інструмент, зберігаючи його неповторність та уникаючи фабричної стандартизованості. І йому це вдалося.

Над удосконаленням бандури плідно працював і відомий фортепіанний майстер В. Тузиченко (1906–1975). Він застосував принципи виготовлення фортепіано для виробництва бандур і використав коряк як раму для деки. У 1938 році В. Тузиченку вдалося сконструювати бандуру з фортепіанною клавіатурою на басах і повним хроматичним звукорядом приструнків та уперше вмонтувати механіку з реєстровими регістрами (дод. А, фото 5).

На жаль, тузиченкова бандура мала низку недоліків: по-перше, тембр звучання приструнків, утвореного щипком, дисонував із тембром звучання басів, утвореного ударом клавіш; по-друге, форма конструкції бандури була еклектичною і не природною для народних інструментів.

Перед Другою світовою війною В. Тузиченко виготовив «сім'ю» хроматичних бандур – пікколо, приму, альт, бас та контрабас із загальним діапазоном від *ля* субконтроктави до *до* п'ятої октави. І хоча проблему

хроматизації майстрові не вдалося розв'язати, проте його ідеями скористалися музиканти оркестрів народних інструментів, ансамблів та капел бандуристів¹⁶.

На початку 50-х років Державна капела бандуристів України під керівництвом О. Мінківського грала на бандурах В. Тузиченка з механізмом перемикавання. Однак інструмент був громістким, мав заширокий гриф, що значно ускладнювало гру лівої руки, яка швидко стомлювалася, адже її доводилося високо тримати. До того ж резонаторний отвір розміщувався на нижній деці, через що звук був глухий.

У післявоєнні роки творчі пошуки В. Тузиченка часто перетиналися з творчістю видатного майстра-конструктора І. Склера (1906–1970), якого дослідники називають творцем київської (київсько-чернігівської) академічної бандури двох типів (хроматичної – з механікою й без неї) та автором бандури київсько-харківського зразка [17, с. 182]. Майстри спілкувалися і разом шукали можливість удосконалення інструмента через засоби швидкого і надійного перемикавання тональностей. Спочатку це був багатоступінчастий ексцентричний валик, що слугував водночас підставкою для струн. Його поворот у різні позиції перемикав інструмент у відповідні тональності. Проте на практиці такий валик не фіксував чистого строю інструмента, а його маса значно погіршувала резонансні властивості деки¹⁷. Згодом валик довелося замінити більш складним механізмом перемикавання тональностей.

У 1946 р. на базі київської бандури І. Склера створив модернізовану модель інструмента зі спеціальним механізмом зміни тональностей (для приструнків), а басы вистроїв хроматичним звукорядом. Намагаючись поєднати два типи інструментів, у 1959 р. він сконструює киево-харківську бандуру. Її особливістю буде те, що на приструнках струни нижнього ряду стануть

¹⁶ Історія створення музичних інструментів (бандура, баян, скрипка, фортепіано). Науково-методичні матеріали для студентів спеціальності 7.02.02.07, «Музична педагогіка і виховання» та 7.01.01.03 «Педагогіка і методика середньої освіти. Музика» / Н. Є. Турко, В. І. Буцяк. Рівне: РДГУ, 2005. 40 с.

¹⁷ Історія створення музичних інструментів (бандура, баян, скрипка, фортепіано). Науково-методичні матеріали для студентів спеціальності 7.02.02.07, «Музична педагогіка і виховання» та 7.01.01.03 «Педагогіка і методика середньої освіти. Музика» / Н. Є. Турко, В. І. Буцяк. Рівне: РДГУ, 2005. 40 с.

довшими за струни верхнього і вийдуть вгорі біля шемстока на поверхню, що дасть змогу лівій руці використовувати приструнки нижнього звукоряду.

Постановка гри на цій моделі бандури поєднає принципи постановок обох шкіл (харківської та київської). На думку О. Мінківського, І. Скляру вдалося створити «... тип бандури майбутнього, яка незабаром замінить всі інструменти, що існували до цього часу» [10, с. 57]. Утім, як бачимо, це передбачення не здійснилося.

І. Скляр у своїй праці «Київсько-харківська бандура» змістовно і ґрунтовно аналізує особливості конструкції цього типу інструмента. Так для його київсько-харківської бандури без механізму перемикання характерні такі зміни: звільнення верхнього шемстока для доступу гри лівою рукою як на басах, так і на приструнках; побудова основного підструнника; уведення додаткового підструнника для «півтонів» першої, другої і третьої октав; переосмислення способу кріплення струн на зворотньому боці верхнього шемстка [38, с. 6], (дод. А, фото 9).

До того ж І. Скляр зауважував, що конструктивна характеристика його київсько-харківської бандури з хроматичним перемиканням подібна київсько-харківській бандурі без перемикання. До неї він додав тільки механізм перемикання, змінений підструнник, утворивши на приструнках-«півтонах» діатонічний звукоряд та збільшивши розмір корпусу [38, с. 25], (дод. А, фото 10, 11).

І. Скляр наполягав, що звук майбутньої бандури залежить від матеріалу з якого вона виготовлена. Йому належить твердження: «Матеріал робить звук» [36, с. 45], що простежується і в його міркування стосовно резонаторної деки: «В бандури, як і в інших щипкових музичних інструментах, головним підсилювачем звуку є резонаторна дека, виготовлена з ялини високої акустичної якості. Найкращими резонаторними якостями відзначаються карпатська і кавказька ялини. Важливу роль також відіграє розпилювання резонаторного матеріалу» [38, с. 6–7].

Видатний український бандурист-віртуоз та педагог С. Баштан (1927–2017), на замовлення якого І. Скляр виготовив унікальну експериментальну бандуру (меншу за розміром, ніж звичайні, але набагато гучнішу), стверджував: «Іван Скляр створив концертний інструмент, на якому можна грати в усіх тональностях, який і понині є основним у виконавській педагогічній практиці. Також покращалось звучання бандури, збільшився діапазон та сила звуку і значно розширились технічні можливості інструменту. Тепер стало можливим виконувати твори з досить розгорнутим модуляційним планом» [2, с. 15].

До речі, саме І. Скляр розробив оркестрові варіанти інструментів на замовлення Державної капели бандуристів України імені Г. Майбороди: бандуру-альт, бандуру-бас і бандуру-контрабас [17, с. 183]. А в 1954 році Чернігівська фабрика музичних інструментів розпочала масове виробництво модернізованих бандур за кресленнями І. Скляра.

У 1968 році бандуру І. Скляра модифікував український майстер-бандурист Василь Гляд (1924–1993), який мешкав у Великій Британії й до цього займався виготовленням торбаноподібних бандур, наслідуючи А. Паплинського та С. Ластовича-Чулівського (дод. А, фото 6).

Після смерті І. Скляра (1970 р.), чернігівську концертну бандуру (з механізмом перемикування) за його конструкцією виготовив майстер І. Лавріненко, оздобивши деку барельєфом Т. Шевченка, розробленим Д. Васильєвим (автор кольорової інкрустації О. Колоцький) [17, с. 188].

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. над удосконаленням києво-чернігівської бандури І. Скляра починає активно працювати і один із віртуозів-бандуристів Роман Гриньків (1969 р., м. Київ), який стажувався в майстерні відомого канадійського майстра бандур В. Вецала. Р. Гриньків стає визнаним новатором, адже крім пошуків у напрямі конструкторського удосконалення інструмента названого типу, постійно експериментує з моделюванням електробандури та бандури з алюмінієвим корпусом. Це видається природним, оскільки як виконавця його цікавлять різні музичні стилі, наприклад, джаз і

Wordmusic, про що свідчить співпраця з всесвітньовідомим музикантом, гітаристом Ел ді Меолою.

Р. Гриньків виходить із того, що використання художнього репертуару, написаного для інших інструментів, стимулює пошук нових засобів виразності, сприяє творчій ініціативі, бо «... що було добре вчора, сьогодні вже застаріло, а те що видавалося неможливим, нетиповим, нині вже є нормою, а у майбутньому вимагатиме удосконалення, адже бандура уже модернізований інструмент, який перетворився з діатонічного в повністю хроматичний... Мої студенти, скажімо, не хочуть грати учбовий «навталін», віддають перевагу творам, із якими вони можуть вийти на сцену» [11, с. 3].

До виготовлення своєї бандури Р. Гриньків підійшов із вимогами скрипкового майстра¹⁸. Щоб покращити акустичні якості та виконавські можливості інструмента він здійснив низку конструктивних змін. Нижню дека зробив тоншою, що сприяло покращенню вібрації та збільшенню резонансу загалом. Для того, щоб задня дека вільно вібрувала почав використовувати підставку (на кшталт віолончелі). Унаслідок цього ліве коліно не торкається корпусу. До того ж, майстер використав тонші струни, ніж на серійних бандурах Чернігівської фабрики музичних інструментів. Це допомогло зменшити натяг струн, але щоб струни не дзижчали йому довелося підвищити поріжок для збільшення куту їх перелому. Крім цього, Р. Гриньків стесав шемсток та зменшив вагу механізму, помістивши 7 важелів поруч, як це зробив на своїх бандурах В. Герасименко. Проте він розмістив їх на тильному боці шемстока, приховавши від аудиторії. Також укоротив металеві кілки, вмонтувавши їх глибше в дерево, щоб не заважали лівій руці під час гри [12, с. 97]. Отже, безперечними новаторськими досягненнями Р. Гриньківа є:

- винахід рами (дві опори, які скріплюють верхні та нижні шемстоки, утворюючи сталу конструкцію, що бере на себе все навантаження струн); конструювання нового типу демпфера (системи приглушення струн, яка

¹⁸ Історія створення музичних інструментів (бандура, баян, скрипка, фортепіано). Науково-методичні матеріали для студентів спеціальності 7.02.02.07, «Музична педагогіка і виховання» та 7.01.01.03 «Педагогіка і методика середньої освіти. Музика» / Н. Є. Турко, В. І. Буцяк. Рівне: РДГУ, 2005. 40 с.

відрізняється від попередніх тим, що частина інструмента приглушується, а інша має відкриті струни. При бажанні, окремі частини демпфера з'єднуються, а решта звукоряду приглушується, що полегшило виконання на бандурі *pizzicato*, адже раніше цей прийом вимагав неабиякої майстерності);

- оновлення верхньої та нижньої деки для покращення акустики інструмента, що уможлиблює резонування всього корпусу, утворюючи об'ємний, насичений звук;

- створення «трипільського коника», своєрідної деталі, яка активізує і передає відразу коливання струн на корпус бандури, що впливає на чистоту звучання інструмента;

- удосконалення мензури;

- розробка нового механізму перемикання тональностей (на основі механіки І. Скляра) та спрощення системи ричажків перемикання та їх розташування [11, с. 4], (дод. А, фото 13).

РОЗДІЛ 3

ФЕНОМЕН ВИНАХІДНИЦЬКО-КОНСТРУКТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМЕНКА ТА СУЧАСНІ МОДЕРНІСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИГОТОВЛЕННЯ БАНДУР

3.1. Еволюція конструкторських пошуків В. Герасименка та його внесок у процес удосконалення академічних бандур київського та харківського типів

Заслуженого діяча мистецтв України, професора Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Василя Явтуховича Герасименка (1927–2015) недарма називають «велетом конструкторської думки», «одним із знакових бандурних майстрів сучасності». Безсумнівно, внесок цієї знакової постаті в українську культуру важко переоцінити [18, с. 120].

Народився Василь Герасименко 1 травня 1927 року на Київщині. У 1948 році став студентом вокального відділу Дрогобицького музичного училища, а в 1949 році – Львівського (клас П. Колбіна). У цей час почав опановувати гру на бандурі (клас М. Грисенка), а у 28 років змайстрував свій перший інструмент.

У спогадах про ті часи, Василь Явтухович писав: «Одного дня зустрів я дівчину, яка заходила в училище з бандурою в руках. ...Виявилося, що того року в училищі відкрили клас бандури. Знайшов викладача, попросився в науку. Микола Григорович Грисенко люб'язно погодився. ...Знайти і придбати у Львові будь-яку стареньку бандуру виявилося неможливим. Порадили звернутися до столяра лялькового театру пана Гнатовського, який сам бандур не робив, натомість спеціалізувався на їх ремонті. Він підтримав мене. Дав відповідне дерево та в нічний час майстерню з інструментами. Досвіду жодного, практики ніякої. Лише гени. Батько робив усе, що було в домашньому вжитку: від стола до шафи і воза. Спробував – вийшло. Так я зробив свою першу бандуру. Артисти державної капели бандуристів похвалили. І почалося.»

[20, с. 25]. У цій майстерні М. Гнатовського з'являться на світ перші бандури Василя Герасименка із довбаним вербовим та яворовим корпусом.

Зрозуміло, що ранні бандури В. Герасименка ще не були абсолютно новаційними, адже у виготовленні музичних інструментів, як і в будь-якій конструкторській діяльності, є свої усталені традиції, досвід майстрів перевірений часом і без перебільшення корисний, щоб не брати його до уваги. Тому не дивно, що Василь Явтухович зацікавився діатонічною торбаноподібною бандурою київського майстра А. Паплинського.

До того ж, у Львові на фабриці музичних інструментів почали виготовляти бандури за кресленнями О. Гасюка¹⁹, який також орієнтувався на моделі А. Паплинського [18, с. 121]. Саме їх і взяв за основу В. Герасименко для створення своїх перших бандур. Однак, на думку дослідників, уже тоді в інструментах молодого майстра були доволі помітними риси авторської манери, наприклад, у прагненні до бездоганного прецизійного опрацювання кожного вузла інструмента [18, с.121], (дод. Б, фото 1, 2, 3).

Крім діатонічних бандур, В. Герасименка приваблює й інструмент київського типу Володимира Тузиченка, який спершу справив на нього неабияке враження. У своїх спогадах В. Герасименко писав, що після кількох хвилин гри на тузиченковій бандурі, він пару тижнів не міг чути звучання своєї бандури – таким різючим був контраст [18, с. 121].

Згодом Василю Явтуховичу пощастило ретельно вивчити всі можливості бандури В. Тузиченка. Адміністрація Палацу культури промкооперації, де він керував самодіяльною капелою бандуристів, придбала декілька інструментів роботи київського майстра. Проте перші враження від прекрасного тембру і повноти їх звучання притупилися після усвідомленням того, що, на жаль, ці бандури не тримають стрій та ще й мають зовелику вагу (майже 16 кг.) [20,

¹⁹ Гасюк Олекса (1922–2002) – український бандурист та майстер бандур. Учасник ансамблю бандуристів під керівництвом Ю. Сінгалеви́ча. Засновник і керівник капел бандуристів при Політехнічному інституті та Будинку вчителя у Львові (1946–1949). Заарештований у 1949 р. Покарання відбував у таборах ГУЛАГу, де в Інті керував ансамблем бандуристів. Реабілітований у 1956 р. Із 1964 по 1982 рр. керував капелою бандуристів при клубі Львівської контори геологічної розвідки. Виступав у складі тріо бандуристів.

с. 276]. Мабуть, це і спричинило поступову відмову професійних виконавців від інструментів В. Тузиченка.

Попри очевидні недоліки тузиченкової бандури, В. Герасименко усвідомлює всі переваги її акустичних та тембрових якостей, тому продовжує опрацьовувати конструкторський досвід цього майстра. Так для покращення акустичних показників своєї бандури 1952 року з хроматично налаштованими мелодичними струнами (приструнками), він експериментує над розташуванням шаруватості деревини деки, яку розміщує перпендикулярно до шаруватості деревини спідняка, як на деяких бандурах В. Тузиченка, а кілкову коробку приструнків (з довгих і коротких кілків) «утоплює» у вірбельбанку [18, с. 121], (дод. Б, фото 1).

У 1955 році об'єктом конструкторської уваги В. Герасименка стала київсько-чернігівська бандура І. Скляра з унікальним механізмом перемикання тональностей, яка серійно вироблялася Чернігівською фабрикою музичних інструментів. Василеві Явтуховичу імпонувала експериментаторська творчість цього майстра. Між ними запанували приязні стосунки. Саме І. Скляра В. Герасименко уважатиме своїм учителем, хоча той і не даватиме ніяких настанов, хіба що намагатиметься зацікавити бандурою харківського типу. Проте ці ідеї тоді були ще не на часі й відродженню харківської бандури Василь Явтухович присвятить інший тривалий та плідний період свого життя [20, с. 276]. А за проєктами І. Скляра на Чернігівській фабриці музичних інструментів у 1958 році все ж буде виготовлено партію бандур харківського типу з низкою новоуведень: повністю хроматичним звукорядом, механізмом перемикання тональностей, що уможливило збереження енгармонійно однакових звуків, необхідних для перестроювання інструментів.

Натхненний здобутками І. Скляра, у 1956 році В. Герасименко сконструював бандуру з довбаним вербовим корпусом та власним механізмом перемикання тональностей, який став значно легшим і компактнішим (дод. Б, фото 4).

Слід зауважити, що Василь Явтухович постійно розмірковував над розташуванням механізму перемикання тональностей, експериментував із довжиною його важелів, які вміщував у вірбельбанку. Спершу важільці він вивів із тильної сторони корпусу (як на бандурі І. Скляра), потім розташував його посередині верхнього шемстока (як на безаналоговій бандурі Ольги Герасименко), а згодом вивів механізм перемикання у нижній торець шемстока. Тож механізм бандури 1957 року вже значно відрізнявся від попередніх моделей (дод. Б, фото 5). Майстер змінив довжину кожного із семи його важелів, розташованих в одній площині (у вірбельбанку), сконцентрувавши важільці-перемикачі пучком в одній точці, що уможливило перемикання одним рухом руки й суттєво скоротило час для перестроювання звукоряду в потрібну тональність. До того ж, механізм не торкався резонаторного корпусу, а тому ніяк не впливав на його резонування. Отже, удосконаливши механізм перемикання І. Скляра, В. Герасименку вдалося зробити його зручним у регулюванні, що сприяло збереженню високої чистоти звучання струн [20, с. 280].

Непокоїла Василя Явтуховича й думка про матеріал для бандурного корпусу, ширина якого збільшилися до 50 см. Він усвідомлював, що верба рідко доростає до потрібної товщини (здебільшого тільки до 40 см.) й зазвичай усередині її стовбура виникає дупло, що робить деревину не придатною для виготовлення інструментів.

Цю проблему намагалися подолати в різний спосіб. Наприклад, майстри Чернігівської фабрики музичних інструментів почали заготовляти квадрати відповідних розмірів із м'яких порід деревини, склеювати бруски і виготовляти заготовки потрібної для бандури ширини і товщини.

В. Герасименко знайшов інший вихід із ситуації. Йому спало на думку, що якщо гітари та смичкові інструменти століттями виготовляють із кучерявого явора й не використовують метод довбання, то чому б не застосувати цей підхід до виготовлення бандур? [20, с. 280]. І вже модель його бандури 1958 року стала першим клепаним інструментом, тобто мала спідняк виготовлений із клепок (сегментів) з горіха, а 1959 року – з явора (схожу конструкцію до цього

використовували для виготовлення діатонічних бандур майстри Одеської майстерні музичних інструментів та Г. Горгуль – харківський майстер діатонічних бандур харківського типу). Такий спосіб виготовлення спідняка був спрямований на досягнення основної мети – зменшити масу корпусу бандури.

Загалом сегменти спідняка на своїх бандурах Василь Явтухович виготовляв із явора (завтовшки 3–3,5 мм), потім скріплював їх тонкими пластинами із внутрішньої сторони корпусу, вставленими шарами й наклеєними упоперек. Деку виготовляв із ялини і з'єднував зі спідняком за допомогою бочка, який мав вигляд тонкої яворової смужки (завширшки 250 мм і завдовжки 1000 мм), що приклеювалася по овалу корпусу та закріплювалася у нижньому торці двома накладками. Гриф на цих інструментах був із суцільного шматка деревини. Однак його розташування – зміщення праворуч на одну третину від центру корпусу – теж породжувало проблемну асиметрію. Тому клепки корпусу Василеві Герасименку довелося розмістити паралельно одна одній. Загальною конструкцією інструментів було зумовлене й розташування резонаторних отворів (їх було 16) під нижнім шемстком у вигляді ліри [18, с. 122].

У 1960 році Львівська фабрика музичних інструментів «Трембіта» почала масовий випуск дитячих бандур київського типу за конструкціями В. Герасименка. Слід зауважити, що така потреба назріла давно, але, враховуючи велетенський досвід педагогічної діяльності, саме Василь Явтухович особливо переймався тим, що «... діти, які з 5–6 класу починали вчитися грі на цьому інструменті, думали не про те, як зіграти, а як не впасти, оскільки не могли втримати важку бандуру» [21, с. 50]. Тому майстер знайшов вихід. Зменшив розмір корпусу на цих моделях, кількість струн (15 басових та 41 приструнок) та застосував свій авторський механізм перемикування. Інструмент став значно легшим та зручнішим.

1964 рік позначився створенням кількох моделей клепкових хроматичних бандур із механізмом перемикування тональностей, які мали 64 струни (48 приструнків і 16 басів, стрій G dur як на бандурах київсько-чернігівського

типу). Корпуси новостворених інструментів були відчутно легшими, а їх звук, хоча й дещо поступався силою звучання склярівським бандурам, відрізнявся дзвінкою прозорістю та делікатністю. Їх назвали вишукано й поетично – «Львів'янки».

Того ж року Львівська музична фабрика «Трембіта» почала серійно випускати ці бандури, які й дотепер не втратили своєї популярності серед професійних виконавців України. Згодом (1970 р.) Василь Явтухович виготовить іншу модель «Львів'янки» – приму, з рідкісної текстури явора («Пташине око»), діапазон якої сягатиме 4,75 октав (65 струн: 17 басів і 48 приструнків), (дод. Б, фото 6). Цей інструмент здобуде нагороду в номінації «Культура та мистецтво» на ВДНГ (1978 р.).

Утім, треба визнати, що такі конструкторські звершення потребували не тільки натхнення й творчих зусиль, а передусім організації та керівництва виробничим процесом – підготовки технічної документації, креслень бандури та технологічного обладнання, розробки технологічної карти тощо [5], [6], [7]. Тож Василь Герасименко – надзвичайно обдарована, творча особистість, талановитий виконавець, викладач і аранжувальник протягом багатьох років змушений був за сумісництвом працювати ще й на фабриці, що, безумовно, позначилося на його життєвому й творчому бутті.

На основі дитячого інструмента 1960 року, у 1965 році Василь Явтухович сконструював бандуру для підлітків (учнів музичних шкіл) із механізмом перемикання тональностей, яка мала 66 струни (15 басів та 51 приструнків) (дод. Б, фото 6). Нижню частину корпусу він виготовив із клена (або явора), деку – з ялини, а овал деки інкрустував орнаментом із тонованого дерева. Інструмент покрит лак. І вже у 1966 році розпочалося виробництво дитячих бандур із суцільно хроматизованим звукорядом.

Переломний період у діяльності майстра почався у 1989 році, коли В. Герасименко познайомився з аудіоальбомом «О, думи мої» (Нью Йорк, 1970) Зіновія Штокалка (псевдонім – Зіновій Бережан (1920–1968) – американського бандуриста українського походження, поета-модерніста, доктора медицини,

який навчався в Б. Клевчуцького, учня слобожанського бандуриста В. Ємця, послідовника Г. Хоткевича. Звучання харківської бандури, її технічні можливості справили неабияке враження на В. Герасименка. Відтоді Василь Явтухович надзвичайно захопився дослідженням харківського способу гри.

Цьому посприяло багато факторів. У 1990 році колишній учень В. Герасименка, заслужений артист України О. Стахів привіз із гастрольного турне Сполученими штатами Америки екземпляр діатонічної харківської бандури з однорядним механізмом, виготовлений канадським майстром українського походження Василем (Біллом) Вецалом у 1989 році на основі моделі братів Гончаренків (натепер В. Вецал зробив понад 480 бандур, серед яких інструменти для Української капели бандуристів імені Т. Шевченка (США), Канадської капели бандуристів, а також дитячі бандури для української шкільної ради в Торонто) [9, с. 123], (дод. А, фото 12). Василь Явтухович мав змогу детально вивчити цей інструмент.

А вже наступного року до Львова з концертною програмою завітав відомий канадський бандурист і дослідник харківської бандури В. Мішалов, який презентував хроматичну бандуру харківського типу роботи В. Гляда та познайомив із композиціями Г. Хоткевича у власному виконанні [18, с. 123].

Відтоді почалося стрімке відродження бандури харківського типу. Наприкінці 1992 року Василь Явтухович конструює першу діатонічну бандуру з однорядним механізмом та овальним шемостком (за розмірами 800/450/120 мм), який розташовувався на двох підструнниках (для басових струн та приструнків) і складався з індивідуальних перемикачів на кожній окремій струні, що підвищувало звучання на півтону [9, с. 260]. Нині ця бандура належить американському бандуристу Ю. Китаєстому [18, с. 123], (дод. Б, фото 9).

Слід особливо наголосити, що в 1993 році професором В. Герасименком було запроваджено викладання харківського способу гри на бандурі у Львівській музичній академії імені М. В. Лисенка, а з 2011 року – Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені С. Крушельницької. Навчання потребувало інструментів. Тому Василь Явтухович сумлінно працює

над їх створенням. Так у 1993 році з'являється теж діатонічна бандура без механізму (дод. Б, фото 10), а в 1994 – перша хроматична модель бандури харківського типу з прямим шемостком та перемикачами на кожній парі струн [18, с. 124], (дод. Б, фото 11). Згодом з'явилися ще два екземпляри харківських хроматичних бандур.

Варто зауважити, що моделі харківських бандур (1992–1993 рр.) майстер створював для двох своїх учнів – нині заслужених артистів України О. Созанського та Т. Лазуркевича. У квітні 1993 року Т. Лазуркевич здобув звання лауреата на Першому Міжнародному конкурсі ім. Г. Хоткевича виконавши конкурсну програму на бандурі 1992 року, що стало неабиякою сенсацією, адже в тогочасній Україні панував винятково київський спосіб гри.

Безперечно В. Герасименку вдалося значно покращити акустичні можливості інструментів харківського типу та модифікувати їх механізми. Бандури 2000 (з п'ятьма резонаторними отворами, дод. Б, фото 13) та 2002 років стали результатом поєднання двох видів інструментів – львівського (для приструнків) і харківського (для басів). Як і на ювілейній «Львів'янці» 1964 року, вони мали прямий шемсток. Використавши досвід роботи над попередніми моделями, майстер розташував кожен струн на окремому підструннику. Басові та мелодичні струни подвоїв та застосував механізм для перестроювання кожної пари, сегменти яких розташував на двох стовпчиках різної висоти, виготовлених із нержавіючої сталі. Між ними встановив сталеву пружину з дюралюмінієвою чашоподібною втулкою. Тож за допомогою натискання на ретяжок, пружина стискається і скорочуються струни, що зумовлює поступове підвищення звучання. Для зручності орієнтування ретяжки позначив кольоровою символікою. Механізм приструнків на цих бандурах складається із 26 сегментів (для 52 струн), які закріплені на окремому струнотримачі, а механізм басів – із 7 (для 14 струн) [18, с. 124].

До речі, екземпляр бандури 2000 року (четвертої) вирізняється з-поміж інших п'яти декоруванням. Саме ця модель експонувалася під час проведення Міжнародного фестивалю «Бандура–2000» в Торонто (Канада).

Цінними, хоча й часом суперечливими є враження відомих виконавців від гри на моделях цих бандур. Наприклад, В. Мішалов, який використовує винятково харківський спосіб, вважає, що на інструментах із двома типами перемикачів не зовсім зручно грати лівою рукою, оскільки цьому заважає «львівський» механізм та кілки на верхньому шемостку, адже відстань від обичайки до поріжка й місце початку коливань струни зменшують звуковидобувні можливості лівої руки [33, с. 246].

Для львівських бандуристів, зокрема Т. Лазуркевича, які володіють обома способами гри, найбільш удалими видаються моделі з овальним шемстком, без «львівської» механіки [27, с. 107].

Нова харківська бандура В. Герасименка мала загальний механізм для зміни тональностей. Як і у «Львів'янки», її корпус зроблено із клепок явора, але вона вже пристосована до гри харківським способом. Металеві кілки для кріплення струн вміщені на нижньому шемстоку, замість верхнього, як і в бандурах київського зразка, а струни влаштовані навпаки – основний ряд приструнків виходить на поверхню біля верхнього шемстока, а альтерований ряд піднімається поверх основного (внизу), біля поріжка. Саме ця принципова відмінність, на думку О. Герасименка та Д. Губ'яка, дає змогу як правій, так і лівій руці без перешкод використовувати основний звукоряд, а зручне перехрещення двох рядів струн уможливорює вільне користування обома руками альтерованим звукорядом [10, с. 59]. Басові струни теж розміщені двома рядами з перехрещенням. Це дає можливість користуватися діатонічним звукорядом і водночас легко добувати альтеровані тони. Для басових струн зроблений окремий механізм з індивідуальним перестроюванням кожної пари струн, що розміщений на басовому поріжку [10, с. 59]. У 2004 р. Львівська фабрика музичних інструментів «Трембіта» випустила пробну серію харківських діатонічних бандур, які не мали механізму для зміни тональностей, а в 2009 р. була виготовлена ще одна – з вірбелями, розташованими на нижньому шемстку [10, с. 60].

Загалом В. Герасименко створив понад 40 моделей бандур, серед яких п'ять – харківського типу. Кожен інструмент є унікальним. Василеві Явтуховичу вдалося втілити свою мрію про такий інструмент, який би поєднував компактний механізм перемикачів тональностей (на прикладі «Львів'янки») з індивідуальними перемикачами харківського типу задля розширення виконавських можливостей. Завдяки Василю Явтуховичу бандура харківського типу стала сучасним інструментом із величезними технічними можливостями, на якому чудово звучить не тільки традиційний кобзарський репертуар, а й шедеври світової класики.

На думку учня Василя Явтуховича, сучасного бандурного майстра Д. Губ'яка, герасименківська бандура харківського типу конструкції щоякнайкраще відповідає критеріям багатьох видатних бандуристів та майстрів минулого, починаючи від Г. Хоткевича, а саме:

- наявність хроматизму;
- можливість швидкого перестроювання у різні тональності;
- збереження діатонічної природи інструмента та використання харківського способу гри [12, с. 102].

Тож харківська бандура В. Герасименка стала тим інструментом, на якому можна сповна відновити забуті прийоми гри та штрихи, завдяки яким відтворити самотутню, властиву тільки бандурі музичну мову, що вочевидь стане благодатним підґрунтям для формування сучасного оригінального бандурного репертуару

Усі моделі бандур харківського типу Василь Явтухович створив уже у власній майстерні, хоча й вона, за свідченнями дослідників його життя та творчості, не відповідала, потребам майстра [45], [37], [46]. Викликає сум'яття й певне обурення сам факт того, що великому винахіднику сучасності довелося десятиліттями потерпати від відсутності елементарних умов для роботи. Василь Явтухович говорив у одному з інтерв'ю: «Маю одну велику проблему. Мені зв'язано руки, бо не маю де робити інструменти. Зараз так працюю, ніби волами до Києва їду. Мені потрібно трохи місця і трохи грошей на станки для

виготовлення інструментів, щоб справа не вмерла» [46].

Неможливо оминати увагою й внесок В. Герасименка у розв'язання проблеми, пов'язаної з виготовленням штучних нігтів. Завдяки напроцуд унікальному новаторському мисленню він розробив конструкцію пластмасових, а згодом і капронових нігтів із стягуючою сталлюю пружинкою, які забезпечують якісне звуковидобування та володіння динамічно тембровою шкалою звучання бандури.

Звичайно, перед сучасними майстрами бандур загалом та безпосередніми послідовниками В. Герасименка зокрема, постає низка актуальних експериментаторських завдань, серед яких найважливіші – досягнення більш якісних акустичних показників; створення оптимальної конструкції механізму перемикання тональностей, який би уможливив рівноцінне виконання бандурного репертуару на двох типах академізованих інструментів. У якості своєрідного заповіту для молодих конструкторів постають останні роздуми Василя Явтуховича про те, що все ж кийвська й харківська академізовані бандури – незавершені проєкти не тільки стосовно повноти їхнього звучання, а й реалізації технічних можливостей.

3.2. Досягнення послідовників В. Герасименка (Д. Губ'як, В. Рубай, О. Мельник) в сучасному контексті модернізації бандури

За умов еволюції виконавського бандурного мистецтва, сучасна модифікація інструмента взаємопов'язана з жанрово-стильовими трансформаціями музичного матеріалу. Тому на межі ХХ–ХХІ століть у царині бандурного академічного виконавства простежується з одного боку неабияке тяжіння до дифузії з поп-джаз та рок музикою, що провокує інтенсифікацію пошуків нових звукозображальних прийомів та розширення тембрової палітри інструмента, а з іншого – заглибленість в автентичний ідеал звучання через відродження традиційних способів бандурного звукоутворення. Це зумовлює виникнення нових вимог до акустичних і технічних властивостей бандури та виявляється у використанні сучасними майстрами новітніх технологій і

матеріалів. Це б дозволило не тільки покращити темброво-акустичні якості інструмента, а й розв'язати проблему його залежності від температури та вологості.

Своєрідною відповіддю на такі «виклики» став експеримент із карбоною бандурою «Легенда» Дмитра Губ'яка й Віктора Рубая – учнів та послідовників В. Герасименка (дод. А, фото 15). Звісно, важко говорити про те як би поставився Василь Явтухович до сміливих іновацій стосовно вибору матеріалу для інструмента названого в його честь, але стовідсотково схвалив би наполегливість і креативність майстрів на шляху їх самовідданого служіння справі удосконалення бандури.

За основу «Легенди» майстри взяли конструкцію «Львів'янки» з круглим шемостком, але використали найновіші технології та композитні матеріали, зокрема вуглеволокно-карбон, який за своїми фізичними (у сім разів міцніший за сталь) та акустичними властивостями перевершує дерево, оскільки стійкіший до коливань температури та вологості. Завдяки високотехнологічному процесу виробництва та новим композитним матеріалам, товщину верхньої та нижньої деки вдалося зменшити до 3 мм. Тож бандура стала звучати гучніше та краще тримати стрій.

Д. Губ'як стверджує, що свідомо обрав за основу своєї бандури саме цю модель «Львів'янки» передусім тому, що з'явилося бажання відродити модель учителя в новому конструкторському образі, а ще через те, що її конструкція є дуже вдалою з погляду акустики, а механізм цікавим, хоча й доволі складним для виробництва й обслуговування. [10, с. 63].

Спершу було виготовлено дві форми – для корпусу та для верхньої деки. Потім вуглеволокно виклали у форму. Воно набрало відповідної товщини. Тоді під дією вакууму цю вуглецеву тканину просочили епоксидними смолами і спресували під дією атмосферного тиску. У такому вигляді деталь помістили у спеціальну піч, де під дією температури вона затверділа. Так було виготовлено цілісну деталь верхньої деки, накладок на гриф та шемсток.

У місцях кріплення кілків і струн вклеювалися цілісні деталі з композитного пластику, стійкого до температурних змін та вологості. Пластик міцно тримає кілки, адже за своїми фізико-механічними властивостями перевершує букове дерево, яке традиційно використовується для виготовлення шемstkів.

П'ять опор під декою (стріл), які виконують функцію рами, також було зроблено з карбону. Ці прямокутні опори розміром 10 мм на 15 мм розташовані радіально між верхнім та нижнім шемstkом, що надає конструкції цілісності, жорсткості, кращої опірності силі натягу струн. При цьому такі опори дуже легкі, хоча й витримують набагато більше навантаження, ніж дерев'яні та є набагато стійкішими до прогинання. Як бачимо, у цій бандурі немає жодної деталі з деревини, крім підструнників, тому її вага усього 6 кг 900 гр. [10, с. 64–66].

Цікаво, що карбон має чорний колір, але його можна з легкістю пофарбувати в будь-який відтінок. І це продукує неабияке поле для творчої уваги. Утім, на думку Д. Губ'яка, фарба приховує природну красу цього матеріалу, адже переплетення вуглеволокон створює унікальний 3D-ефект, схожий на багаторядні косички, залиті епоксидною смолою.

Слід визнати, що подібні експерименти з матеріалами для корпусу бандури раніше здійснював В. Вецал, про якого вже йшлося у попередніх розділах цього дослідження. Він конструював корпус бандур із пластику. Перший такий інструмент, який було створено у 2009 р. (67 струн діапазоном у п'ять октав), мав корпус виготовлений із п'яти шарів вуглеволокна [10, с. 63]. Однак, незважаючи на приємний тембр, ця бандура була заважкою і завеликою. Тому при виготовленні другої моделі В. Вецал уже використав креслення форми корпусу бандур братів Гончаренків і застосував тришарове покриття полімерним розчином для відливання корпусу, яке для акустичних показників інструмента виявилось більш оптимальним. Унаслідок використання трубчастих упорів, виготовлених із легкоплавкого дюралюмінію, інструмент видався доволі легким і мав хороші акустичні якості, проте дюралюмінієві

рурки під дією високої температури спричиняли деформування коряка. Для третьої експериментальної модифікації майстер застосував чотиришаровий спідняк із вуглеволокна на основі дерев'яної рамної конструкції. Цей інструмент (69 струн, діапазон 5 октав) виявився кращим за тембро-акустичними якостями, а тому став основою-зразком для інструментів, виготовлених В. Вецалом на замовлення Канадської капели бандуристів.

Крім новацій з карбоновою бандурою, Д. Губ'як продовжує справу свого учителя – відроджує інструмент харківського типу, удосконалює його конструкцію, створюючи разом із В. Рубаєм та О. Мельником нові моделі, які б при цьому зберігали специфіку харківського способу гри.

Важливим складником у процесі виготовлення харківської бандури нового зразка є використання новітніх методик та технологій – комп'ютерних програм для проєктування конструкції інструмента та деревообробних механізмів із комп'ютерним управлінням, що дозволяє: набагато точніше виконувати відповідні операції та досягати кращої якості виробництва деталей; спростити експериментальну роботу; позбавити необхідної розробки великої кількості різноманітного оснащення для виготовлення інструмента (кондукторів, шаблонів тощо). Тож майстрам удалося створити комп'ютерну 3-D модель бандури (корпус, деки тощо), в якій враховані найдрібніші деталі та параметри. Однак зовсім уникнути ручної праці поки неможливо.

Робота над концептом нової бандури харківського типу під назвою «Мрія» розпочалася в листопаді 2019 року, а вже напочатку 2020 року було виготовлено її перший екземпляр (дод. А, фото 14).

«Мрія» – бандура хроматична, яка має діапазон від До великої октави до Ля третьої та 67 струн, з яких 15 басів та 52 приструнки (два ряди струн по всьому діапазону). Кілки для кріплення басів розміщено на головці грифа, а для приструнків на нижньому шемстоку.

Верхній шемсток має округлу форму, що забезпечує комфорт для лівої руки. Інноваційний метод кріплення верхнього та нижнього шемстоків сприяє стабільному натягу струн та тривалому триманню строю бандури.

Підструнник інструмента суцільний. Він об'єднує басовий регістр та приструнки, що сприяє рівномірному розподілу тиску струн на деку.

Струни «Мрії» розташовані паралельно та на однаковій відстані (6 мм між півтоновими струнами і 12 мм – між струнами діатонічного ряду, тоді як відстань між басовими збільшено до 7 мм). Це зумовлено товщиною басових струн та розміщенням механізму між ними. Верхній ряд струн розташовано на одній висоті, що є зручним для виконавця. Перехрещення двох рядів струн влаштоване так, щоб музикант міг обома руками вільно користуватися хроматизмами, і при цьому нижній ряд струн не створював зайвих перешкод під час гри на верхньому ряді (це важливо для виконання кобзарського репертуару, сучасного та класичного). Крім того, завдяки використанню регулюючих підставок на підструннику, з'явилася можливість регулювання місця перехрещення двох рядів струн відповідно до потреб виконавця. Вага цієї бандури всього 5 кг.

Отже, зусиллями Д. Губ'яка та його однодумців у 2020 році було спроектовано і представлено три новітні моделі бандур – «Мрію» (харківського типу), дитячу бандуру київського типу та «Легенду» (безаналогову карбонову). Це красномовно засвідчує, що здобутки, досвід, майстерність та ідеї В. Герасименка продовжують жити в роботах його послідовників, а відтак дозволяє прогнозувати бандурі стрімкий розвиток.

ВИСНОВКИ

На зламі XX–XXI ст. спостерігається посилення міждисциплінарного інтересу до бандурного мистецтва з боку музикознавців, етнографів, істориків теоретиків і практиків бандурного мистецтва, стосовно осмислення бандури не тільки як явища української музики, а й культурно-історичного феномена. У цьому контексті дослідження історичного аспекту конструкції бандури набуває неабиякого значення, адже він впливає на долю інструмента і визначає подальший розвиток та його місце у сучасному музичному просторі.

У результаті дослідження, на основі проаналізованих праць науковців, удалося дійти висновків:

1. Походження бандури залишається предметом наукових дискусій. Вона (бандура) має ознаки ліроподібних, цитроподібних інструментів вертикального способу тримання та лютнеподібних. Чимало дослідників наполягають на походженні бандури від гусел, розмежовуючи цим бандуру і кобзу, яка походить від лютні. Стосовно суперечок відносно українського походження бандури, на наш погляд, теорія Г. Хоткевича та його послідовників щодо автохтонності інструмента видається найбільш аргументованою як і визначені етапи його еволюції: кобза, старосвітська бандура, сучасна бандура. Водночас слід усвідомлювати факт збереження-вилучення кобзи із цього еволюційного ланцюжка, адже, вплинувши на розвиток бандури, кобза залишається унікальним автентичним інструментом, який не потребує модернізації й постійного технічного удосконалення, оскільки кобзарський репертуар (навіть новітній) своєрідний та має особливе ціннісно-змістовне значення для світової культури;

2. Існували два типи бандур та відповідні способи гри на них – київський (чернігівський) та харківський (зіньківський). Головним недоліком конструкції традиційної бандури була відсутність хроматизації. Саме її впровадження започаткувало процес становлення академічної бандури та

формування двох усталених виконавських способів гри: київського та харківського;

3. Хроматизація бандури значною мірою стала досягненням Г. Хоткевича як і більшість інших інновацій, які в подальшому сприяли академізації бандури, зокрема:

- розташування струн двома способами: цимбалоподібним (подвійно-діатонічним) та суцільно хроматичним;
- зміна форми бандури шляхом асиметричного розташування ручки, адже у конструкціях із симетричним прикріпленням не використовувалася половина деки, що обмежувало діапазон;
- гармонізація розміру інструмента по вертикалі та горизонталі, насамперед, для зручності виконавця, від якої залежить його техніка;
- створення чотирьох октавного діапазону.

Цей процес продовжив В. Ємець, спрямовуючи свою діяльність на виготовлення нової, стовідсотково хроматичної бандури, на якій можна було б виконувати класичний музичний репертур водночас не втрачаючи характерної самотності інструмента;

4. Удосконалення акустичних якостей бандури та естетизація її екстер'єру передусім стали надбанням творчо-експериментальної діяльності О. Корнієвського (зменшення асиметричності інструмента без шкоди для його акустичних характеристик). Він прагнув перетворити старосвітську бандуру на повноцінний концертний музичний інструмент, із збереженням її автентичності та самотності. Велику роль в удосконаленні звучання бандури мала і новаційна діяльність братів О. та П. Гончаренків, які скористалися досвідом попередників і створили бандуру, що мала сильний звук завдяки вдало продуманій системі кріплення коряка.

Сучасними новаторськими досягненнями стосовно акустичних якостей бандури відома і творчість майстра-виконавця Р. Гриньківа: винахід рами (сталого конструкції, що бере на себе навантаження струн); конструювання

нового типу демпфера; оновлення верхньої та нижньої деки для покращення акустики інструмента; створення «трипільського коника»; удосконалення мензури; розробка нового механізму перемикання тональностей (на основі механіки І. Скляра) та спрощення системи ричажків перемикання;

5. Ретельний добір матеріалів для виготовлення інструментів стає аксіомою для майстрів завдяки здобуткам С. Ластовича-Чулівського, І. Скляра та В. Герасименка. Зокрема, С. Ластовичу-Чулівському вдалося дослідити різні породи дерев, порівняти їх характеристики щодо вдалого використання при виготовленні інструмента;

6. Створення модернізовананої моделі бандури зі спеціальним механізмом зміни тональностей (для приструнків), в якій басові струни, розташовані на грифі, стали продовженням хроматичного звукоряду приструнків (І. Скляр) стала знаковою для удосконалення чернігівської бандури та її академізації (О. Корнієвський);

8. Модернізацією харківської бандури насамперед слід завдячувати, не применшуючи внесок В. Ємця та братів Гончаренків, В. Герасименку. Саме йому належить роль фундатора сучасної харківської бандури і водночас постійного експериментатора: клепанний корпус; компактний і з меншою кількістю металу механізм для перемикання тональностей; важелі перемикання, що сконцентровані віялом біля грифу; особливий витончений звук інструмента тощо.

9. Радикальне сучасне експериментаторство стосовно пошуків матеріалу для виготовлення бандур продовжують В. Вецал, Д. Губ'як, В. Рубай, О. Мельник та ін. В. Вецал – автор пластикової бандури, створеної з використанням вуглеволокна на основі дерев'яної рами та застосуванням тришарового покриття полімерним розчином для відливання корпусу. Д. Губ'як та В. Рубай – творці бандури «Легенда» з карбону, який за своїми фізичними та акустичними властивостями перевершує дерево, адже стійкіший до коливань температури та вологості й міцніший за сталь.

Отже, проблема оптимальної конструкції бандури в історичному контексті є актуальною у XX–XXI століттях, а пошуки, експерименти та фахові дискусії з приводу цього не припиняються і, мабуть, триватимуть ще довго. Це свідчить про те, що сучасна бандура будь-якого типу залишається незавершеним проектом як у контексті акустичних якостей, розміру й ваги інструмента, так і з огляду на реалізацію його технічного потенціалу. Саме тому надважливим питанням розвитку сучасного бандурного мистецтва є проблема удосконалення інструмента.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність : зб. наук. пр. / за ред. Л. І. Горіна. Рівне : Волинські обереги, 2017. 264 с.
2. Баштан С. Памяті видатного українського митця І. М. Скляра. *Бандура*. Детройт. 1998. С. 5–16
3. Белявіна Н. Д. Інструментознавство. Історія виникнення, побутування та професійного розвитку струнних інструментів : навчальний посібник. Ч. 1. Київ : ДАКККиМ, 2002. 82 с.
4. Герасименко В. Я. Робочі креслення бандури «пріма», підліткової. Львів : Фабрика муз. інструментів, 1964–1987. 200 с.
5. Герасименко В. Я. Робочі креслення механізму перестроювання тональностей бандури. Львів : Фабрика муз. інструментів, 1976–1986. 80 с.
6. Герасименко В. Я. Технологічно-нормувальна карта для промислового виробництва бандур. Львів : Фабрика муз. інструментів, 1964–1987. 14 с.
7. Герасименко В. Я. Технологічне оснащення для промислового виробництва бандур. Львів : Фабрика муз. інструментів. 1964–1987.
8. Герасименко О. В. Василь Герасименко – засновник львівської школи академічного бандурного виконавства. Кобзарство XX ст. – початку XXI ст. в іменах: його творці та хранителі : мат. міжн. наук.-практ. конф. Львів : Коло, 2016. С. 71–83
9. Герасименко О. В. Феномен Василя Герасименка у бандурному мистецтві сучасності. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка*. Вип. 1 (16). Тернопіль; Київ, 2006. С. 69–75.
10. Герасименко О. В., Губ'як Д. В. Внесок видатних конструкторів та виконавців у розвиток бандури харківського типу. С. 53–72 DOI: <https://doi.org/10.30525/97-9934-26-171-8-3> (Дата звернення: 04.03.2025)
11. Гриньків Р. Д. Шляхи удосконалення конструкції бандури. С. 61–66. URL: www.knmau.com.ua/...06///12_Grynkyv.pdf. (Дата звернення: 12.03.2025)

12. Губ'як Д. В. Бандура харківського типу у контексті вдосконалення конструкції інструмента. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2014. № 1. С. 93–103
13. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 244 с.
14. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
15. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя як національно-культурний феномен ХХ – початку ХХІ століть. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 34–47
16. Дутчак В Семен Ластович-Чулівський – теоретик і практик удосконалення бандури в українському зарубіжжі (до 100-річчя від дня народження митця). *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку / зб. наук. праць : Наук. зап. Рівненського держ. гуманітар. ун-ту*. Т. 1. Рівне : РДГУ, 2009. Т. 2. Вип. 15. 210 с.
17. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2013. 448 с.
18. Зінків І. Я. Бандури Василя Герасименка : від «Львів'янки» до харківської бандури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 120–125 URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_2_23 (Дата звернення: 13.03.2025)
19. Зінків І. Я. Цитри вертикального способу тримання доби Середньовіччя – Бароко у східноєвропейському вимірі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 20, 2024. Т. 1. С. 11–18. URL: [file:///D:/Administrator/Downloads/Uk_msshr_2014_20\(1\)__5.pdf](file:///D:/Administrator/Downloads/Uk_msshr_2014_20(1)__5.pdf) (Дата звернення: 06.03.2025)
20. Кияновська Л., Герасименко О. Василь Герасименко – майстер бандури. Історія виконавства на народних інструментах: Українська академічна

школа: підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів. Підручник / М. А. Давидов. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 279–281.

21. Кияновська Л. Лицар бандури. До 80-річчя Василя Герасименка. Львів : ТеРус, 2007. 60 с.

22. Клапчук В. Історичні шляхи розвитку кобзи та бандури: регіональні аспекти. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 71, Т. 2, 2024. С. 10–14. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-2-2> (Дата звернення: 05.03.2025)

23. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / ред-упор. С. Й. Грина. Київ : Наукова думка, 1969. 591 с.

24. Курочка В. М. Конструкція бандури в історичній перспективі. Бакалаврська робота. Львів : НМА імені М. В. Лисенка, 2023. 30 с. https://lnma.edu.ua/nauka/plan-naukovo-doslidnoji-roboty/robotu_zdobyvachiv/bakalarski_robotu/bakalavrski_robotu_20 (Дата звернення: 04.03.2025)

25. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах : кобза Остапа Вересая, бандура Георгія Ткаченка, торбан Франца Відорта. Київ, 1997. 150 с.

26. Кушпет В. Старцівство : мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). Київ : Темпора, 2007. 492 с.

27. Лазуркевич Т. Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. № 1. С. 103–109

28. Ластович С. Листи про бандуру. Нью Йорк, 1956. 23 с.

29. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво, 1955. 62 с.

30. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей дум і півень у виконанні кобзаря Вересая / Ред., передм. та прим. М. Гордійчука. Київ : Мистецтво, 1978. 95 с.

31. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : упоряд., ред., пер., прим. і бібліогр. З. Штундер. Львів : Коць, 2000. Т. 2. 816 с.
32. Мандзюк Л. М. Специфіка розвитку академічного бандурного мистецтва на Слобожанщині: історія, персоналії, тенденції. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-6> (Дата звернення: 03.03.2025)
33. Мішалов В. Думки відносно конструкції та удосконалення бандури / Хоткевич Г. М. Бандура та її конструкція. Торонто; Харків : Фонд національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2010. С. 245–265
34. Мішалов В. Семен Ластович-Чулівський та його праця «Кобза-Бандура». *Бандура*, 1989, № 29–20 URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/27163/file.pdf> (Дата звернення: 07.03.2025)
35. Омельченко А. Поєднання двох типів бандур і його значення для розвитку мистецтва бандуристів. *Бандура*. 1985. № 13–14. С. 12–16
36. Пилипчук В. В. Історія та модернізація бандури. *Педагогічні науки: реалії та перспективи*. Випуск 79. Серія 5. 2021. Т. 2. С. 43–47 DOI <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2021.79.2.09> (Дата звернення: 08.03.2025)
37. Романюк П. Майстрував на власній кухні. *Культура і життя* (Київ). 1994, 24 січня
38. Скляр І. Київсько-харківська бандура. Київ : Музична Україна, 1971. 114 с.
39. Слюсаренко Т. О. Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону XX – поч. XXI ст.): монографія. Харків : Право, 2018. 224 с. URL: https://pravo-izdat.com.ua/image/data/Files/517/3_Bandurne_mistectvo_vnutri.pdf?srsId=AfmBOoqCpYFQeq3ziGYwCuaRqMVnVjug8CEi1AbXx8etxyieWwaRNGR9 (Дата звернення: 07.03.2025)
40. Скрипник Г. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2006. 680 с.

41. Турко Н. Є. Базові фазиси вдосконалення конструкції бандури як академічного концертного інструмента. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні : історія і сучасність : зб. нак. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне : Волинські обереги, 2017. С. 202–210
42. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості: за заг. ред. В. Мішалова. *Бандура*. 1985. № 13–14. С. 17–19
43. Хоткевич Г. М. Бандура та її конструкція. Харків, 2010. 292 с.
44. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Вступ. ст. І. Мацієвського. Харків : Фонд нац. - культ. ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2002. 290 с. [Репринт. вид.]
45. Хто візьметься за бандуру: Відкритий лист [Звернення підписане представниками музичних закладів України]. *Культура і життя*. Київ. 1992. 29 серпня
46. Цвірко М. Бандура в країні стрибунів. Америка (Нью-Йорк). 2000. 22 січня
47. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 246 с.
48. Черемський К. Повернення традиції. З історії нищення кобзарства. Харків : Центр Леся Курбаса, 1999. 287 с.
49. Черемський К. Шлях звичаю. Харків : Глас, 2002. 445 с.
50. Чернета Т. О. Розвиток кобзарських традицій у творчій діяльності Олександра Корнієвського. Україна : від самотності – до соборності : зб. мат. всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 90-річчю від дня заснування НАН України. Київ, 2008. С. 109–111
51. Шрамко І. Українські народні інструменти в Музеї народної архітектури та побуту УРСР. Київ, 1970. 54 с.
52. Штокалко З. Кобзарський підручник : за ред. А. Горняткевича. Едмонтон-Київ : Вид-во Канадського ін.-ту укр. студій, 1991. 347 с.

ДОДАТОК А

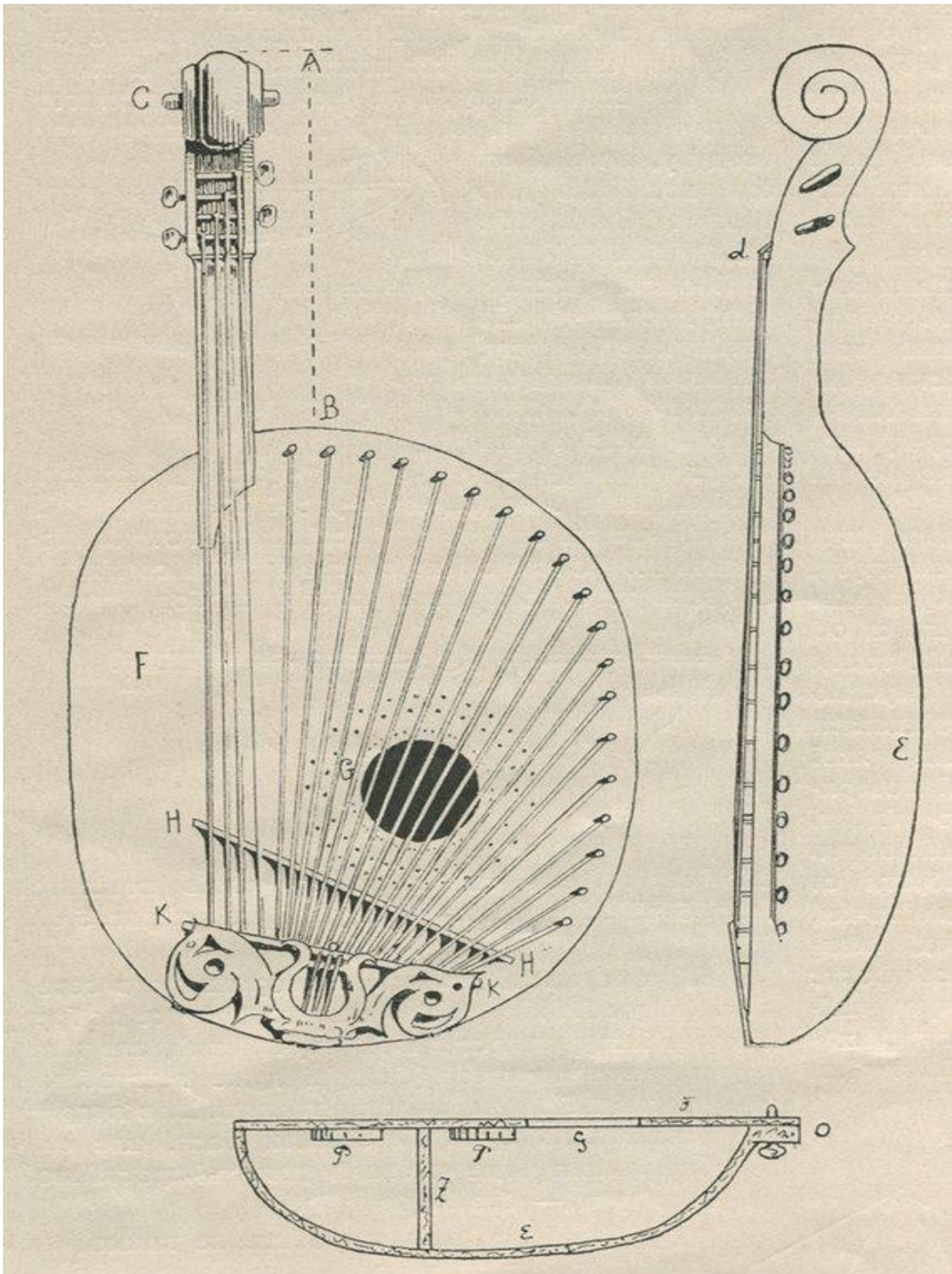


Фото 1. Ескіз-креслення бандури Г. Хоткевича у першому «Підручнику гри на бандурі» Львів 1909 р.

<https://localhistory.org.ua/texts/statti/kharkivska-bandura-nezakritii-geshtalt/>



Фото 2. Бандура А. Паплинського

https://uk.wikipedia.org/wiki/Паплинський_Антоній



Фото 3. Бандура В. Ємця

<https://esu.com.ua/article-19848>



Фото 4. Бандура С. Ластовича-Чулійського
<https://esu.com.ua/article-53384>

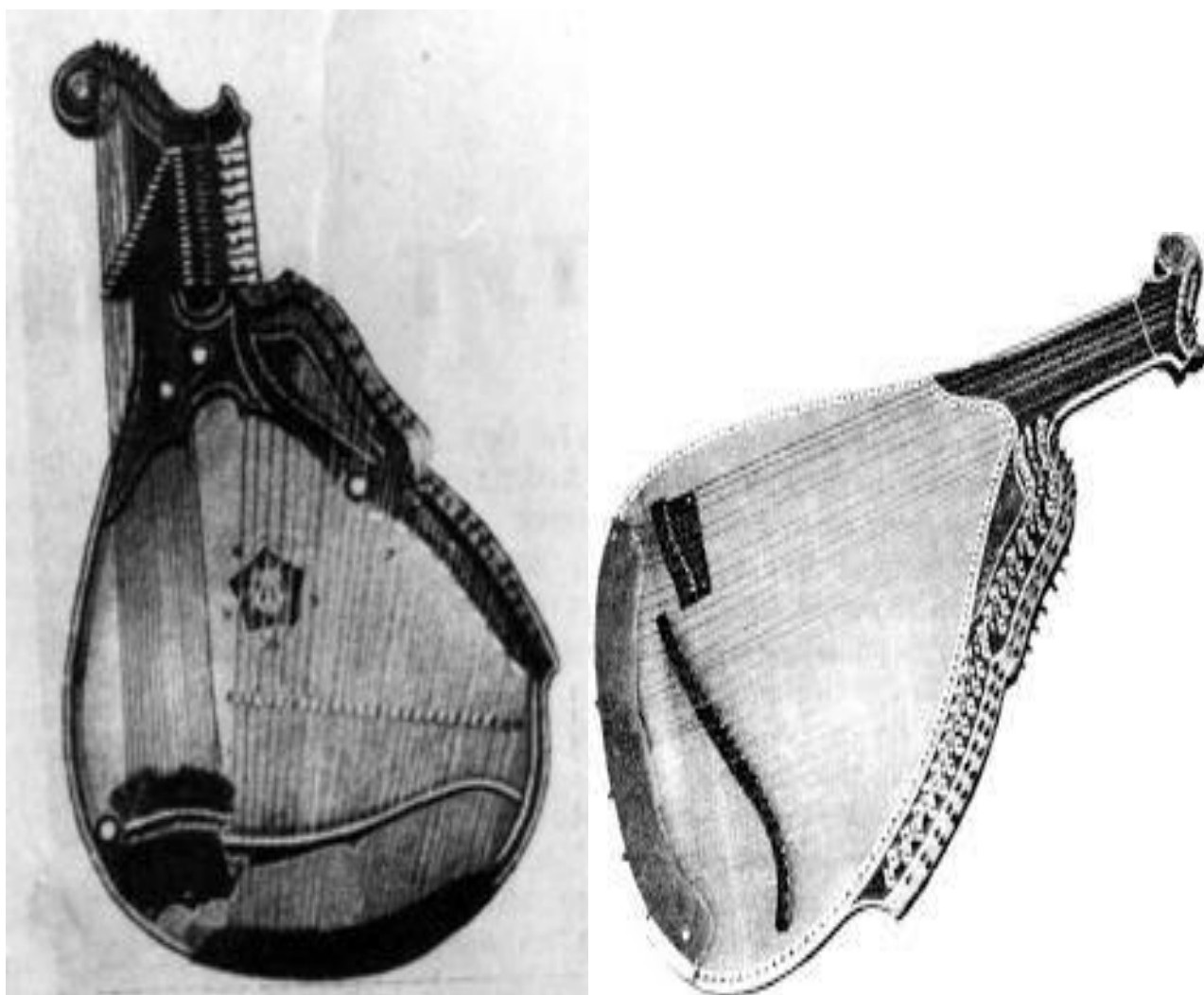


Фото 5. Бандура В. Тузиченка
<https://www.museum-ukraine.info/?p=1989>



**Фото 6. Бандура харківського зразка конструкції В. Гляда – власність
Мирослава Постола**

<https://teren.in.ua/news/zavzhdi-mriyav-povernutisya-na-ridnu-zemlyu-angliiec-vzhe-ponad-20-rokiv-zhive-u-seli-na-t>



Фото 7. Бандура О. Корнієвського, 1932 р.
<https://choim.org/бандура-олександра-корнієвського/>



Фото 8

Бандура харківського типу О. Гончаренка, 1948 р.
<https://kobzari.org.ua/?page=articles&subpage=6>



Фото 9. Києво-харківська конструкція бандури І Скляра, 1948 р.
<https://kobzari.org.ua/?page=articles&subpage=6>

Фото 10. Бандура-прима, 1950 р. І. Скляра
<https://choim.org/бандура-прима/>



Фото 11. Київсько-харківська бандура І. Скляра 1965 року
<https://global.museum-digital.org/object/2358692>



Фото 12. Бандура, вироблена В. Вецалем
<https://uk.bandura.org/instruments>

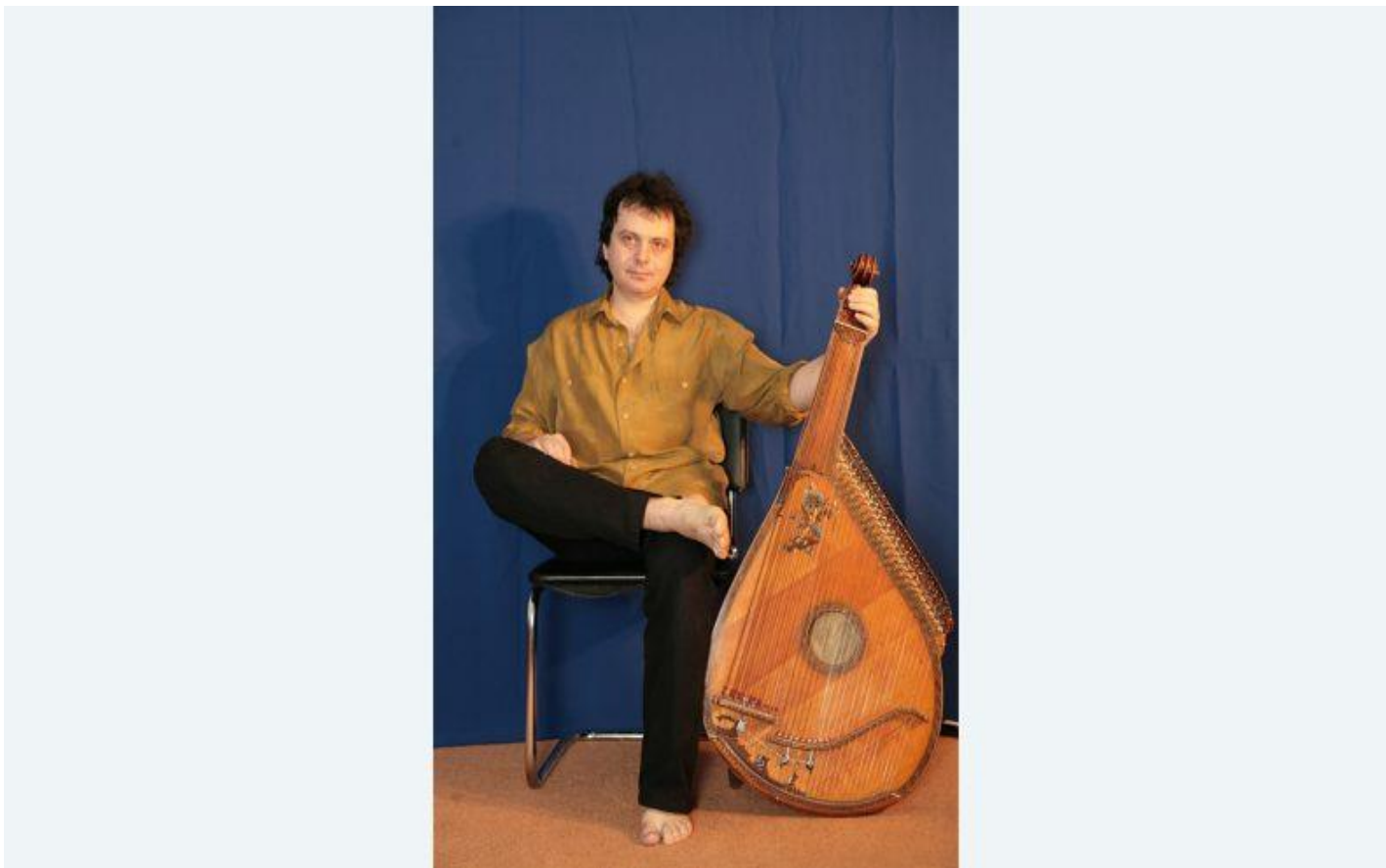


Фото 13. Бандура Р. Гриньківа
<https://esu.com.ua/article-27309>



**Фото 14. Бандура харківського типу «Мрія» Д. Губ'яка, В. Рубая та
О. Мельника**
<https://ukurier.gov.ua/uk/articles/dmitro-gubyak-nazvav-banduru-mriya-bo-pragnu-shob-/>



Фото 15. Карбонова бандура «Легенда». Д. Губ'як, В. Рубай
<https://te.20minut.ua/lyudi/narodzheniy-muzikoyu-istoriya-bandurista-yakiy-tvorit-maybutne-11949264.html>

ДОДАТОК Б

Список бандур виготовлених

В. Я. Герасименком та їх фото з особистого архіву майстра

№ п.п.	Рік	дерево	Вид	Місце виготовлення
1.	1950	Явір	довбана	Майстерня театру ляльок
2.	1950	Явір	довбана	Майстерня театру ляльок
3.	1951	Верба	довбана	Майстерня театру ляльок
4.	1951	Верба	довбана	Майстерня театру ляльок
5.	1952	Явір	масив	Майстерня театру ляльок
6.	1952	Явір	масив	Майстерня театру ляльок
7.	1953	Верба	довбана	Майстерня театру ляльок

8.	1953	Верба	довбана	Майстерня театру ляльок
9.	1953	Верба	довбана	Майстерня театру ляльок
10.	1954	Верба	довбана	Майстерня театру ляльок
11.	1954	Верба	довбана	Майстерня театру ляльок
12.	1956	Верба	довбана, 1-ша з мех..	Городоцька, 229
13.	1956	Верба	Довбана, без мех.	Кутузова, 66
14.	1957	Верба	Довбана, без мех..	Кутузова, 66
15.	1957	Верба	Довбана, 2-га з мех.	Кутузова, 66
16.	1958	Горіх	Клепана, 3-тя з мех..	Кутузова, 66
17.	1959	Явір	Клепана, 4-та з мех.	Гончарова, 28
18.	1961	Верба	Довбана, форн., 5-та з мех.	Муз. школа 10-річка ім..С.Крушельницько ї
19.	1962	Верба	Довбана, 6-та з мех.	Горького, 5
20.	1962	Верба	Довбана, без мех.	Свердлова, 26
21.	1963	Явір, клепкова	7-ма з мех..	Свердлова, 26

22.	1964	Явір, клепкова	8-ма з мех.	Свердлова, 26
23.	1965	Явір пташине око	9-та з мех.	Свердлова, 26
24.	1974	Явір	Клепана, без мех.	Свердлова, 26
25.	1974	Явір	Клепана, без мех.	Свердлова, 26
26.	1977	Явір	Стар. К., 10-та з мех.	Свердлова, 26
27.	1986	Явір	Збільшеного розміру, 11-та з мех.	Свердлова, 26
28.	1989	Явір (Шевч.)	12-та з мех.	Свердлова, 26
29.	1990	Явір. (Шевч.)	13-та з мех.	Свердлова, 26
30.	1991	Явір (молодий Шевч.)	14-та з мех.	Свердлова, 26
31.	1992	Явір	Харківська з мех.	Свердлова, 26
32.	1992	Явір	Харківська діатонічна з індивід. ричажками	Голубовича, 26
33.	1993	Явір	Харківська, хромат. з індивід. ричажками	Голубовича, 26
34.	1994	Явір	Харківська з вел. індивід. ричажками	Голубовича, 26
35.	1995	Явір (Калуш)	З механізмом	Голубовича, 26
36.	1997	Явір	концертна	Голубовича, 26

		(Калуш)		
37.	1998	Явір	Харківська, з мех.	Голубовича, 26
38.	2001	Явір	Харківська, з мех. (ліра)	Голубовича, 26
39.	2003	Явір	Київська концертна (ліра)	Голубовича, 26



Фото 1. Бандура № 5, 1952 р. (масив, явір)



Фото. 2 Бандура № 10, 1954 р., (довбана, верба)



Фото 3. Бандура № 11, 1954 р. (довбана, верба)



Фото 4. Бандура № 12, 1956 р., перша з механізмом (довбана, верба)



Фото 5. Бандура № 15, 1957 р., друга з механізмом (довбана, верба)



Фото 6. Бандура № 23, 1965 р., дев'ята з механізмом (явір «Пташине око»)

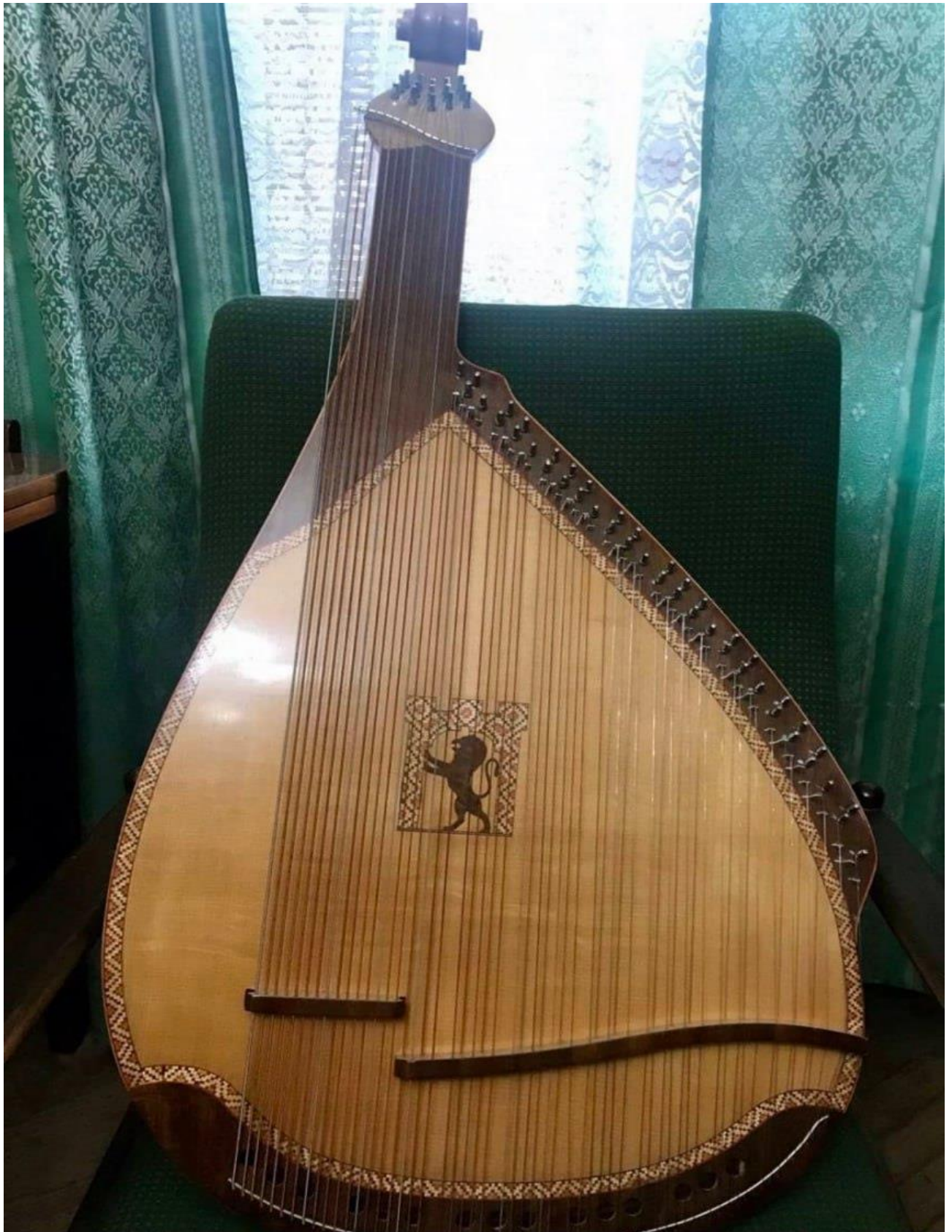


Фото 7. Бандура № 24, 1974 р., без механізму (клепана, явір)



Фото 8. Бандура № 26, 1977 р., стар. к., десята з механізмом (явір)



Фото 8. Бандура № 30, 1991 р., чотирнадцята з механізмом (явір)



**Фото 9. Бандурва № 32 (Китастого), 1992 р., харківська діатонічна з
індивідуальними ричажками (явір)**



**Фото 10. Бандура № 33, 1993 р., харківська хроматична з
індивідуальними ричажками (явір)**

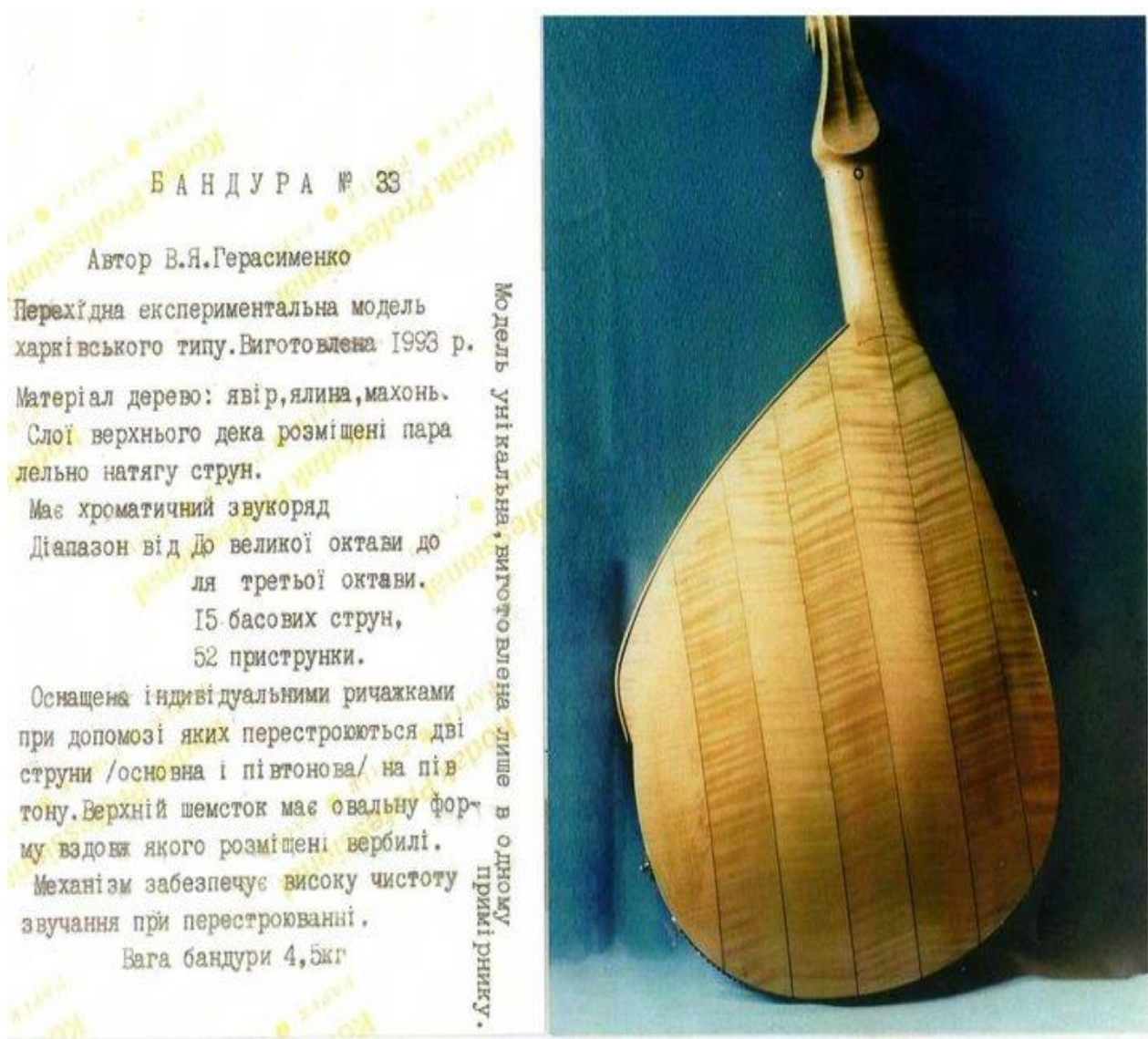


Фото 10 (а) Бандура № 33, 1993 р., харківська хроматична з індивідуальними ричажками (явір)



БАНДУРА № 34

Автор В.Я.Герасименко

Експериментальна /перехідна/ модель харківського типу. Виготовлена 1994 р.

Матеріал: явір, ялина, махонь.

Виготовлена на основі прими "львів"янки

Слої верхнього дека розміщені паралельно натягу струн.

Звукоряд хроматичний. Діапазон від
До великої октави до
ля третьої октави

Має 15 басових струн і 52 приструнки.

Перестроювання індивідуальне: кожна струна і сусідня півтонова перестроюється одним окремим ричажком. Забезпечена висока чистота звучання при перестроюванні.

Шемсток має пряму форму.

Важить 4 кг 230 гр.

Модель унікальна, виготовлена лиш в одному примірнику.

Фото 11. Бандура № 34, 1994 р., харківська хроматична з індивідуальними ричажками (явір)



Фото 12. Бандура № 36, 1997 р., концертна (явір)



Фото 13. Бандура № 37, 2000 р., харківська, п'ятиотвірна (явір)



Фото 14. Бандура № 38, 2001 р., харківська з механізмом (явір)



Фото 15. Бандура № 39, 2003 р., київська концертна (явір)