Міністерство культури та інформаційної

політики України

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра народних інструментів

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

ВАРІАЦІЇ ДЛЯ БАНДУРИ

У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Виконала **Стах Олена Ігорівна**
студентка 2 курсу, денної форми навчання Спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Профілізація ступеня вищої освіти «Магістр»

Науковий керівник доктор мистецтвознавства, професор
Єфіменко Аделіна Геліївна

Рецензент кандидат мистецтвознавства, доцент
Ніколенко Олена Іванівна

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП……..3

РОЗДІЛ 1. Жанр варіацій у європейській музичній культурі……..6

РОЗДІЛ 2. Становлення та розвиток жанру варіацій для бандури в контексті академізації бандурного мистецтва…….12

РОЗДІЛ 3.Аналітичні нариси в контексті розвитку жанру……..19

3.1 Варіації для бандури D-dur М. Дремлюги…….....19

3.2 Концертні варіації на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» С. Баштана……20

3.3 Концертні варіації для бандури та фортепіано О. Герасименко.....23

3.4 Імпровізація на тему української народної пісні «Взяв би я бандури» Г. Матвіїва……25

ВИСНОВКИ…… 26

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……29

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Національна музична культура України є важливою частиною цілісної світової системи духовних надбань. Важливе місце у ній належить процесу академізації виконавства на народних інструментах, які отримали умови для стрімкого розвитку у XX столітті. Серед інших, особливе місце належить бандурі – своєрідному символу української культури. Академізація бандури була пов'язана з багатьма чинниками, серед яких – вдосконалення конструкції інструмента, систематизація професійної музичної освіти, створення оригінального бандурного репертуару тощо.

Все це зумовило активізацію і в науковому полі. Музикознавчий інтерес до бандурного мистецтва у різних його проявах неухильно зростає останніми десятиліттями. Різні аспекти бандурного мистецтва досліджували О. Ваврик, В. Дутчак, І. Зінків Б. Жеплинський, Л. Мандзюк, О. Нирко, Т. Слюсаренко, Н. Супрун, Т. Чернета; значення оригінальної творчості для бандури знаходяться в центрі наукових досліджень Н. Морозевич, О. Ніколенко, І. Мокрогуз, О. Олексієнко тощо.

Серед величезного розмаїття інструментальних композицій великих форм для бандури особливе місце належить варіаційним циклам. Даний жанр дуже тісно пов'язаний із кобзарсько-бандурницькою традицією, адже в ньому поєднуються питомі ознаки фольклорних в'язанок як тематичного першоджерела та імпровізаційне фантазування в процесі розгортання.

Варто зазначити, що в сучасному українському музикознавстві відсутні спеціальні розвідки, присвячені значенню варіаційних жанрів у бандурній творчості, що, відповідно, і зумовлює ***актуальність теми дослідження***.

Відтак, **предметом** дослідження є варіаційні цикли для бандури у творчості українських композиторів, **об'єктом** — становлення та розвиток жанру варіацій для бандури у XX – початку XXI століття.

Таким чином, **мета** пропонованого дослідження – на прикладі вибраних композицій простежити розвитку жанру варіацій для бандури у творчості українських композиторів XX – початку XXI століття та виявити їх характерні жанрово-стильові особливості.

Відповідно до поставленої мети, слід виконати наступні **завдання**:

- прослідкувати зародження та основні етапи розвитку жанру варіацій у європейській музичній культурі;
- розглянути становлення та розвиток жанру варіацій для бандури в контексті академізації бандурного мистецтва;
- проаналізувати окремі варіаційні цикли М. Дремлюги, С. Баштана, О. Герасименко та Г. Матвіїва та виявити їх структурно-композиційні та жанрово-стильові особливості.

Методологічне підґрунтя магістерської роботи базується на поєднанні комплексу загальнонаукових та власне музикознавчих підходів. Найбільше значення отримали такі методи:

- джерелознавчий – при роботі з науковими джерелами;
- історичний – для встановлення витоків та подальшого розвитку жанру варіацій;
- типологічний – для характеристики обраних варіаційних циклів;
- структурно-функційний – для здійснення музично-теоретичного аналізу творів;
- компаративний – для проведення порівняльного аналізу варіаційних циклів.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості розширення знань про розвиток бандурного мистецтва. Результати дослідження можуть бути використані у практичній роботі над аналізованими творами. Наші напрацювання дозволять більш осмислено підійти до виконання. Матеріали, зібрані при написанні роботи можуть стати методологічною базою для занять з історії музики, теорії та практики музичного виконавства, історії бандурного виконавства.

Структура роботи зумовлена потребою розкриття теми, її об’єктом, предметом та завданнями дослідження. Складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури, що містить 41 позицію. Загальний обсяг роботи складає 32 сторінки, з них 28 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1.
ЖАНР ВАРІАЦІЙ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Варіювання – один з основоположних принципів композиції в музиці в найбільш широкому розумінні цього слова, включаючи і фольклорну, і авторську, і імпровізаційну традицію. Головна особливість цього принципу відповідає психологічних потребам людини та полягає в поєднанні принципів повторності та змінності, пізнаваності та привнесення нового, стабільності та руху від простого до складного. Іноді логіку варіаційного циклу (форму вищого порядку) можна уподібнити колу, інколи – спіралі, інколи – цілеспрямованому підйому до вищої мети, іноді – калейдоскопу. Переважання тієї чи іншої форми циклу залежить від картини світу, що переважає в ту чи іншу епоху і властива тій чи іншій культурі.

Варіаційність є найбільш давнім принципом тематичного розвитку в авторській музиці, який існував уже в епоху раннього Ренесансу, але форма та жанр теми з варіаціями у сучасному розумінні склалися у XVI – початку XVII століть. Варіації набули особливого поширення та досягли художньої досконалості в авторській європейській музиці Нового часу.

Витоки варіаційної форми сягають простих куплетних пісень, у яких мелодія дещо видозмінювалася при повтореннях куплетів. В інструментальній музиці найважливішу роль відіграли старовинні танцювальні сюїти, в яких можна спостерігати слідування за танцем (наприклад, сарабандою) варійованого повторення - дубля (Double) з додаванням дрібних прикрас. Іноді сусідні контрастні по метру танці (алеманда і куранта) писалися майже на ту саму тему, уподібнюючись до її варіацій.

В концертній практиці XVIII та першої половини XIX століть варіації були улюбленою формою клавірних імпровізацій. В цій час широкого

розповсюдження набрало варіювання на задану тему. У формі варіацій імпровізували В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Ліст та багато інших композиторів. Їх імпровізації нерідко слугували основою записаних пізніше творів.

Варіації є тим жанром, в якому традиції імпровізації не були втрачені. Варіації є єдиною в європейській традиції незамкненою формою, яка завжди пов'язана з розвитком. Завершення варіаційного циклу не буває остаточним, так як до нього потенційно можуть будо приєднані додаткові фінальні розділи, а сам фінал не є остаточно визначеним.

Варіації створювались для всіх музичних інструментів та різних виконавських складів (включно зі співочими голосами). Всередині цієї жанрової сфери виникли стійкі різновиди (наприклад, варіації на незмінний бас); в певні періоди популярними ставали конкретні авторські чи народні теми, які варіювались багатьма композиторами і перетворювали у своєрідні символи своєї епохи. Відтак, варіації є надзвичайно обширною сферою композиторської творчості, в якій проблеми теорії та історії музики пересікаються з проблемами розвитку виконавського мистецтва: на варіаціях завжди відточували техніку гри, винаходячи нові прийому, але водночас цей жанр ставав пробним каменем для віртуозів, що ставили техніку на службу художній виразовості.

«Філософія» варіацій тісно пов'язана з картиною світу та естетикою кожної епохи. Так, наприклад, якщо взяти до уваги період XVIII – XIX століть, то варіації за участі співацьких голосів тісно пов'язані зі специфікою вокальних жанрів та відповідних текстів, а оркестрові варіації не утворюють самостійного феномена, всередині якого можна було би прослідкувати чітких ліній розвитку. Якщо варіації всередині симфонічного циклу присутні вже у класичну епоху (частіше в повільних частинах, аніж у фіналах), то самостійні

симфонічні варіації – явище радше пізньо-романтичне, причому доволі нечасте та індивідуальне.

Теоретичні проблеми варіаційного циклу були ґрунтовно розроблені в працях Л. Мазеля, В. Цуккермана, І. Способіна, В. Протопопова, В. Холопової, Т. Кюрегян, Є. Руч'євської, Я. Якуб'яка та інших дослідників. Загалом склалася наступна класифікація варіацій:

- варіації на basso ostinato;
- фігураційні (орнаментальні) варіації;
- варіації на витриману мелодію (так звані «глінкінські» варіації);
- характерні (жанрово-характерні) варіації;
- варіантна форма.

За ступенем віддалення від початкової тем розрізняють суворі та вільні варіації, а за кількістю тем однотемні (прості), подвійні тощо.

Варіаційний цикл будується з урахуванням певної драматургії. Загальний зміст цього поняття містить у собі образну систему музичного твору. Як визначає В. Бобровський, драматургію утворює ступінь «контрастного протиставлення різних видів психологічних станів, що втілюються у вигляді тих чи інших типів музичної виразності, або шляхом розкриття художньої ідеї в межах одного з їхніх видів» [6, с. 19]. Т. Чернова зауважує, що «поняття драматургії передбачає образний світ твору як багатоскладовий і водночас єдине ціле — систему, як процес зіставлення, взаємодії, розвитку образно-смислових засад і як закінчену картину світу» [37, с. 3]. Поняття драматургії пов'язане з поняттям драми, яке не завжди просто співвіднести із суто інструментальною музикою. Драма у найширшому значенні слова є цілісною моделлю твору, побудованого на принципі образних контрастів та їхнього логічного розвитку, а драматургія є системою структурних принципів цієї моделі. Співвідношення драми і драматургії подібне до співвідношення варіацій і варіаційності [37, с. 36].

Основні принципи побудови драми було визначено ще в «Поетиці» Аристотеля, який доводить з прикладу давньогрецької трагедії, що основоположним її принципом є єдність дії. З ним пов'язана вимога внутрішньої цілісності твору. Аристотель запроваджує важливе поняття — «ціле». «Цілим є те, що має початок, середину і кінець» [1, с. 1075]. В основі будь-якої драми лежить ясна фабула, сутність якої полягає в тому, що «при послідовному розвитку подій можуть відбуватися … переходи від нещастя до щастя і від щастя до нещастя» [1, с. 1076]. Таким чином, фабула «повинна бути відтворенням єдиної і до того ж цілісної дії, бо вона є наслідуванням дії. А частини подій повинні бути з'єднані таким чином, щоб при перестановці або пропуску будь-якої частини змінювалося і ціле» [1, с. 1076-1077].

Найбільш природним чином поняття драматургії пов’язують із провідною музичною формою класико-романтичної епохи — сонатною. У варіаціях, що будуються шляхом розвитку однієї теми, здавалося б, композиція мала б носити неконфліктний характер. Проте мислення музикантів на той час привело драматичні принципи у форму варіацій. У варіаціях своєрідно втілюються характерні риси драми — сюжетність, конфліктність і поділ на епізоди. Варіаційний цикл повинен утворювати композиційне ціле, засноване на послідовному розгортанні музичного «сюжету». Це може виявлятись у контрастності, взаємодії образів, зіставленні різних психологічних станів, тематичному розвитку (розробковість, застосування лейтмотивів тощо). Поняття сюжетності як основи поєднання варіацій стає особливо важливим в епоху романтизму.

Окремі аспекти драматургії варіаційного циклу розглядались Б. Асаф’євим. Він вважав, що єдність варіаційного циклу утворюється на основі «взаємодії принципів розмаїття та тотожності». У процесі історичного розвитку в варіаціях відбувається поступовий перехід від тотожності до найбільшої контрастності між «точкою відправлення і точкою прибуття

(замикання)» [2, с. 189]. Таким чином, драматургія варіаційного циклу розвивається від повторності до все більшого віддалення від теми.

Драматургія варіаційного циклу зумовлена взаємозв'язком теми і твору в цілому. Е. Чигарьова виділяє два принципи такої взаємодії: «концентричного розширення» та «процесуального становлення» [38, с. 53-54]. В першому випадку тема виступає як «конспект подальшого розвитку», у другому – імпульсом до розгортання всього твору. На думку Е. Чигарьової, у варіаціях вирішальним є метод процесуального становлення [38, с. 57].

Таким чином, процесуальність розвитку варіаційного циклу зазвичай представлена як послідовний відхід від теми. Однак, важливу роль в масштабних варіаційних циклах відіграє і метод концентричного розширення.

Оскільки логіка розгортання варіаційного циклу далеко не завжди зводиться до послідовного віддалення від теми, то контрастність має різноманітні форми прояву. Пауль Міс вводить спеціальний термін – «спіральне варіювання» [40, с. 103]. Він означає періодичне повернення до матеріалу теми чи одному з її елементів (образу, фактури і т.д.), але щоразу на новому рівні. Виникає контраст між «рефреном» та «епізодичними» варіаціями (групами варіацій).

Дослідник Йозеф Мюллер-Блаттау розглядає варіаційний цикл як безкінечну серію, що розгортається у вигляді спіралі все меншими колами. Тема піддається глибоким перетворенням, що переосмислюють її сутність. У цьому сенсі варіації є не формою, а засобом для «формування та перетворення» [41, с. 179].

Е. Ручьєвська виділяє дві тенденції в класичних варіаціях: «центробіжну» і «центрострімку». Перша полягає в «наростанні самостійної цінності варіацій», друга – не тільки в поєднанні варіацій в блоки, але й в «нерівномірності розподілення самих засобів розвитку» [29, с. 239].

В естетичному плані досліджує драматургію варіацій Б. Кац. За його словами, «не піддається сумніву, що внутрішній світ музичного твору … являє собою «модель світу», що твориться свідомістю композитора і зумовлюється соціально-історичними, культурно-психологічними, стилістичними та індивідуально-психологічними мотивами» [16, с. 164].

Проблемі історії жанру і форми варіацій присвячено небагато досліджень. Важливим є вклад у цю сферу Курта фон Фішера. Найбільшу увагу в своїх працях він приділяв варіаціям XVIII – початку XIX століть (від К. Ф. Е. Баха до раннього Л. ван Бетховена). Романтичні варіації представлені Мартіном Фрідландом крізь призму стилю епохи і композиторського стилю. Варіаційну техніку і процес її розвитку впродовж XVI – XIX століть досліджував каліфорнійський музикознавець Р. Нельсон. У 1979 році з’явилось дослідження В. Протопопова, в якому відображений історичний розвитку варіацій від XVI століття до творчості Л. ван Бетховена з точки зору структури. Найбільш детальний аналіз дослідник дає варіаційним циклам віденських класиків. Фундаментальним дослідженням з питань структури варіаційного циклу є дисертація Б. Каца. Автор виявляє синтетичний характер варіаційної форми і вибудовує систему взаємодії різних рівнів структури варіаційного циклу.

РОЗДІЛ 2.
СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЖАНРУ ВАРІАЦІЙ ДЛЯ БАНДУРИ В КОНТЕКСТІ АКАДЕМІЗАЦІЇ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

Бандурне мистецтво у своєму розвитку пройшло тривалу еволюцію та трансформувалось протягом століть щодо своїх соціальних функцій, домінуючих жанрів та виконавських складів. Все це було зумовлено суспільними запитами, особливостями конструкції, способами навчання гри на інструменті, а також зміні різновидів бандурно-виконавського мистецтва.

Так, впродовж XVI-XVIII століть бандурне мистецтво було представлено сліпецьким кобзарством-старцівством та козацьким кобзарством, а також придворним бандурництвом. Дослідниця О. Ніколенко вважає, що на формування академічного бандурного репертуару мали вплив як «надбання, запозичені з інструментального супроводу до епічних жанрів, козацьких та історичних пісень (специфічне коло образності, імпровізаційні прийоми, наявність інструментальних перегр – вступів та інтерлюдій між структурними розділами форми, засоби звукозображальності, музичного живопису, психологічного підтексту фактурними, агогічними, штриховими та ладогармонічними засобами)» [25, с. 47], так і «інструментальні розділи вуличних, жартівливих і танцювальних пісень (штучок) в автентичній традиції» [25, с. 47].

У XIX столітті органічно співіснують автентичне кобзарство та його сценічно-концертні форми, що характеризуються ускладненням технічної сторони виконавства. В цей час виникають композиції, які опираються на міську ужиткову музику. О. Ніколенко зазначає, що в цей час відбувається «романтизація образу кобзаря-бандуриста і поширення інструмента як у колах шляхти (зі стилізовано-епічною, прославною, танцювальною, фоновою, військовою функціями інструментальної музики), так і серед інтелігенції

(звідси наукове осмислення дослідників-фольклористів, нотна фіксація тексту, введення бандури до театральних постановок та сфери освіченого аматорського музикування) [25, с. 48].

Впродовж першої половини XX століття активно відбувається наукове осмислення та популяризація бандурного виконавства, цей час відзначається запровадженням новітніх концертних форм та становленням академічної освіти. Саме в першій половині XX століття виникають професійні та самодіяльні капели та оркестри, що стало поштовхом до створення як оригінального дидактичного так і концертного репертуару.

Розвиток оригінальної інструментальної бандурної творчості завжди був безпосередньо пов'язаний із конструкцією інструмента та його виконавськими характеристиками. Протягом тривалого часу свого вдосконалення бандури мали різну форму деки, кількість струн і приструнків, різний стрій.

Процес академізації бандури розпочався у 1950-1960-і роки і пройшов у стислій, «стретній» формі всі типові етапи на шляху своєї еволюції, набувши до сьогоднішнього часу надзвичайно високого рівня художньої та технічної виконавської майстерності. Як і інші музичні інструменти, для бандурного мистецтва властивим є такий феномен, коли виконавство випереджувало за своїм розвитком композиторську творчість і надихало останню, особливо на початковому етапі еволюції інструмента.

Сучасний інструментальний концертний репертуар бандуриста складається з творів музичної класики різних епох (у перекладах) та оригінальних композицій. Причому останні у своєрідній «стретній» формі компенсують немов би в історичній ретроспекції тривалий період консервативно-традиційного «очікування»: відомо, що кобзарсько-бандурна культура протягом майже чотирьох століть суворо оберігала свої позиції від будь-якого новаторства. В оригінальних творах С. Баштана, М. Дремлюги, К. Мяскова,

В. Кирейка, А. Коломийця та ін. для бандури – колишнього народного інструмента – спостерігаємо чітку, майже «обов'язкову» опору на фольклор у композиторських пошуках.

Прямі та опосередковані зв'язки з фольклором, на думку музикознавця І. Ляшенка, утворюють народно-професійний синтез, що містить вторинні показники фольклоризації професійної діяльності. Останні можна було б охарактеризувати як художні, в яких фольклорне начало професіоналізується, а професіональне – фольклоризується [19, с. 170].

Треба відзначити, що для бандурного мистецтва як явища художньої культури XX – перших десятиліть XXI століть момент зазначеного вторинного синтезу набуває особливого значення, стаючи принципом сучасного етапу його еволюційних процесів. Народно-професіональний синтез спостерігається за усіма зрізами сьогоденної бандурної творчості – від становлення конструктивних властивостей інструмента аж до репертуарної палітри і виконавських прийомів гри та артистично-сценічної манери. Такі творчі параметри виводять явище бандурного мистецтва на неповторну самобутню якість світового музичного простору.

Взаємовідносини народної та професійної творчості стають предметом музикознавчого досліду ще з другої половини XIX століття. Окремий дослідницький напрямок у цій галузі становить проблема «композитор – фольклор». Причому виділяються два типи взаємовідносин митця з фольклором. Перший – підсвідомий, або стихійний; другий – свідомий та цілеспрямований. Вони нерідко взаємодіють і, навіть, співіснують в рамках одного музичного твору.

Стихійний тип існував і буде існувати завжди. Свідомий же виникає на певному історичному етапі, зокрема в епоху романтизму, коли проблема «композитор - фольклор» була поставлена теорією та практикою мистецтва і це отримує продовження у неофольклоризмі – «романтизмі XX століття».

Крім двох типів взаємодії професіональної традиції з фольклором маємо два основних види взаємозв'язків: перший – прямий, безпосередній; другий – опосередкований. Перший притаманний свідомому типу, другий може бути і свідомим, і стихійним. В першому випадку народно-музичні елементи виступають доволі певно і можуть бути сприйняті «на слух». В другому – зв'язки з народно-національними традиціями виявляються не так ясно, нерідко в результаті спеціального музикознавчого аналізу. Л. Ніколаєва вказує на чотири форми цих взаємозв'язків [24]. У випадку ***цитування*** використовується оригінальна народна мелодія або її відносно завершена частина. Цитата може бути дещо зміненою або жанрово переосмисленою. ***Стилізація*** (або імітування) передбачає створення авторського тематизму за умов спирання на певний фольклорний жанр. Композитор не закарбовує конкретного народно-музичного зразка, а відтворює «...загальний тип з притаманними йому композиційними, структурними особливостями» [24, с. 7]. ***Інкрустування*** (або використання зовнішніх особливостей народної музики) характеризується включенням окремих народних ритмо-інтонацій в індивідуальний авторський стиль поза спиранням на жанровість фольклору. ***Використання внутрішніх особливостей фольклору*** (прихованих ладових та структурних закономірностей) – такі форми контакту з фольклором зустрічаються у композиторів різних епох та творчих прагнень, але принципи їх використання доволі різноманітні.

Інструментальна бандурна творчість пов'язана, в першу чергу, зі створенням авторських композицій концертуючими бандуристами, які у своїй діяльності поєднували усну кобзарську на письмову академічно-концертну традиції.

В даному контексті неможливо оминути поза увагою виконавство Гната Хоткевича та Василя Ємця. Саме ці митці вперше вивели бандуру на рівень самодостатнього сольного інструмента. Так, Г. Хоткевич створив цілий ряд

оригінальних інструментальних творів, які були написані для власної концертної діяльності.

В середині XX століття (1950-1960-і роки) композитори потрохи починають відходити від аматорства та домінуючого етнографізму, дедалі частіше митці впроваджують типові для бандурного мистецтва героїко-епічні, фольклорно-танцювальні та елегійні образні сфери, проте «зі збереженням сутності фольклорного прототипу» [25, с. 84]. «Ближче до «відлиги» кінця 50-х - початку 60-х рр. питання про, так би мовити, академізацію бандури стало у всьому своєму обсязі. Воно, перш за все, було пов'язане з проблемою нового бандурного репертуару – творів у традиційних для европейської композиторської школи жанрах, написаних спеціально для бандури» [26, с. 29]. Даний період важливий також і тим, що саме зараз встановлюються міцні взаємини між бандуристами-виконавцями та композиторами з метою створення оригінального репертуару.

Важливим етапом у розвитку бандурного мистецтва є 1970-1990 роки. В цей час за бандурою остаточно закріплюється роль «самодостатнього інструмента академічного професійного виконавства, і водночас накреслюються тенденції до відродження автентичного кобзарства, які набудуть значного розвитку у роки незалежності» [25, с. 86]. Митці, які звертаються до створення бандурного репертуару (В. Зубицький, Ю. Олійник, О. Герасименко, А. Гайденко, І. Гайденко, І. Тараненко, Р. Гриньків) утвердили тенденцію «до трактування інструментальної бандурної музики як самостійного неординарного напрямку сучасної камерно-інструментальної творчості. Завдяки цьому освоюються і збагачуються образна (витончена споглядальність, психологізм), стильова (імпресіонізм, неоромантизм, неофольклоризм, необароко, фовістська архаїка, риси естради та джазу), жанрова сфери (різновиди сонати, концерту, парні поліфонічні цикли),

оновлюється музична мова (розширена тональність, поліладовість, сонористика, алеаторика)» [25, с. 88].

Після 1991 року розвиток бандурного мистецтва відбувається на якісно новому рівні. Розбудова інструментального репертуару пов'язана також і з активізацією фестивально-конкурсного руху, де такі композиції часто є вимогою конкурсних програм.

Виходячи з кобзарсько-лірницької природи інструмента, особливо важлива роль у розбудові бандурного репертуару належить варіаційним жанрам, так як саме варіації поєднують «ознаки фольклорних в'язанок як основи тематизму та імпровізаційного фантазування у процесі їх розвитку» [25, с. 128].

Перші зразки варіаційних циклів для бандури були написані у 1920-30-х роках. Серед них – Варіації на тему «Стоїть гора високая» І. Скляра, Варіації на тему «Ніч яка, Господи» М. Теліги, Варіації на тему української народної пісні «Цвіте терен» та Варіації на тему «Ніч яка місячна» (для ансамблю бандуристів) І. Марченка. Матеріалом для варіаційного розвитку, як ми можемо побачити, найчастіше слугує лірична народна пісня.

Новий етап у розвитку жанру варіацій для бандури, як зазначає О. Ніколенко, пов'язаний із значним прогресом у розвитку конструкції інструмента, а відтак, і потребою у розбудові репертуару. Припадає він на середину XX століття і ототожнюється, перш за все, з прізвищами таких видатних українських композиторів як С. Баштан[1] та К. М'ясков[2]. Окрім них слід також згадати такі зразки жанру як Варіації на тему української народної

[1] Концертні варіації на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви», Варіації (концертна фантазія) на тему української народної пісні «Пливе човен» (1961 р.) та Варіації на українську тему для трьох бандур.

[2] Низка варіаційних циклів для бандури соло на теми «Налетіли журавлі» (1961 р.), «Женчичок-бренчичок», «Защебетав жайворонок», «Перепілонька» (вид. у 1973 р.), «Ішов дід на став», «Якби мені черевики» К. Мяскова.

пісні «Взяв би я бандуру» А. Мухи (видані у 1959 р.), «Варіації на словацьку народну тему» для бандури соло А. Коломійця (1960 р., видані у 1979 р.)[3].

В цей же час починають з'являтися варіаційні цикли з оригінальним тематизмом, тобто без використання фольклорних цитат. До них належать Варіації Г. Гембери (1961р.) на власну тему, близьку до історичних пісень, Концертні варіації В. Годзяцького, Варіації В. Кирейка, К. Мяскова, М. Дремлюги, «Тема з варіаціями» В. Польового.

Період 1970-1990-х років також подарувало чимало творів, написаних у формі варіацій. В цей час відбувається остаточне закріплення за бандурою значення самодостатнього інструмента академічного професійного виконавства, і водночас накреслюються тенденції до відродження автентичного кобзарства, які набудуть значного розвитку у роки незалежності.

У творчості композиторів кінця XX – початку XXI століть жанр варіацій вже не є настільки популярним, і дещо «губиться» серед великої кількості новаторських та експериментальних форм. Однак, у творчості О. Герасименко та Г. Матвіїїва можна знайти чимало вельми цікавих зразків.

[3] Твір був написаний для гастрольної поїздки С. Баштана тогочасною Чехословаччиною.

РОЗДЛІ 3.
АНАЛІТИЧНІ НАРИСИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

В даному розділі розглянемо деякі варіаційні цикли для бандури. В силу наявності надзвичайно великої кількості творів та користуючись правом дослідника, вибір творів для проведення аналізу був зумовлений фактом їх особистого виконання.

3.1. Варіацій для бандури D-dur М. Дремлюги

Варіації для бандури D-dur М. Дремлюги – один з найбільш яскравих творів 1950-1960-х років у даному жанрі. Вони безпосередньо пов’язані з принципами фольклорного формоутворення.

Варіації D-dur є свідченням майстерності митця у перетворенні досить простої народної теми, яка піддається фундаментальному переосмисленню завдяки послідовним фігураційним та іншим фактурним, а також метро-ритмічним, ладо-гармонічним, зрештою, структурним змінам.

У першій варіації тема немов би розчиняється у невпинному фігуративному русі, але вона все ж таки дуже близька до власне проведення теми. Натомість друга варіація несе в собі не лише фактурні, але й серйозні метро-ритмічні та структурні зміни, містить у собі елементи мотивної розробки, елементи теми переносяться у більш високий регістр. У третій варіації рух шістнадцятими змінюється на тріольну пульсацію, виникає щось подібне до баркарольно-прелюдійного «погойдування», над яким «ширяє» мелодія. Тема піддається гармонічному, ладовому і тональному переосмисленню (fis-moll замість D-dur) і викладається в аскетичному акордовому вбранні у четвертій варіації. Тут композитор повертається до початкової дванадцятитактної структури (замість шістнадцяти тактів у двох попередніх варіаціях). Нарешті, фінальна, п’ята варіація представляє собою

розгорнуту побудову, яка, втім, не сприймається громіздкою. Це відбувається завдяки стрімкому темпу: від початкового Moderato через Allegro попередньої варіації до Allegro con brio. З точки зору драматургії саме четверта варіація сприймається як кульмінаційна, вища точка напруження, а п'ята – як блискуче підбиття підсумків.

Незважаючи на доволі скромні масштаби і досить просту музичну мову, композитор у цьому варіаційному циклі наближається до використання принципів вільних романтичних варіацій, у яких кожне з втілень теми є носієм індивідуального образу, інколи дуже далекого від першоджерела. Момент переінтонування особливо яскраво демонструє блискучий фінал (остання варіація) – у ньому цілком очевидно простежується інтонаційний зв'язок з темою, проте, урочисте звучання дзвонів, що відтворюється, надає мелодії іншого, святково-піднесеного характеру.

3.2. Концертні варіації С. Баштана на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви»

Початковий варіант твору був написаний у 1957 році, а у 1988 році була здійснена авторська редакція. Розгорнута концертна варіаційна вільна форма демонструє різноманітні фактурні та жанрові типи, види бандурної техніки, артикуляційно-динамічні й тембрально-барвні можливості удосконаленого концертного інструмента, дозволяє виконавцеві виявити на сцені віртуозно-емоційну яскравість, жанрово-характерні відчуття, майстерність виконавського охоплення та подачі форми. Автор використовує майже усі відомі прийоми варіювання: арпеджування, гамоподібний рух, зміна регістрів, димінуція, зсунення мелодичних та гармонічних опор на інші метричні долі, тональні, темпові зрушення, зміни жанрової модифікації. Варіації чергуються за принципом контрасту. За тональним планом, діапазоном, артикуляційно-штриховим та динамічним різноманіттям, використанням різних способів гри

на бандурі (наприклад, київського та харківського) твір потребує виконання на сучасному удосконаленому концертному інструменті.

Відкривається цей твір вступом, вибудованим на початковій інтонації теми, викладеній в унісон у низькому регістрі. Висхідний акордовий пасаж другої половини фрази розквітчається комбінованими засобами виконання – гармонічно та арпеджовано.

Тема Варіацій (***Andante cantabile***) викладена акордами у соль мінорі та гармонізована простими акордами цієї тональності з відхиленням у заспіві у паралельний мажор з наступним поверненням до основної тональності.

Перша варіація в темпі і тональності теми – орнаментальна. Тріольно-фігуративний виклад з мелодією у верхньому голосі правої руки відразу ж задає нового відтінку у характері цієї сумно-лірічної пісні – типовий інструментальний прийом схвильованої тріольної драматизації дозволяє перетворити невеликий музичний період у маленьку п'єсу. Друга варіація (***Allegretto***) крім темпового зрушення представляє слухачам динаміку нарощування внутрішніх фігуративно-фактурних змін протягом короткого часу. Їхні межі співпадають з гранями форми, зберігаючи одну з форм в одній-двох фразах. Таким чином послідовно, за типом оркестрового інструментального crescendo, накопичується драматургічна енергія наскрізного руху музичної думки. Прийом димінуції з його зміщенням мелодичних та гармонічних опор (дві перші фрази), покликаний вносити вільно-імпровізаційний настрій, дроблення нотованих довгих тонів та удавана втрата опори в мелодії дозволяють поглибити розуміння внутрішніх смислових ліній музичного змісту з симфонічною масштабністю. Третя варіація звучить у високому дзвінкому регістрі. Органний пункт супроводу акордово викладеної в першій октаві теми на ***p*** створює жанровий нахил інструментальної веснянки. Різкий темпово-динамічний контраст являє наступна, четверта варіація (***Allegretto dramatico***). Драматизація епізоду

відбувається за допомогою прийому димінуції початкового мотиву теми, динамічного та регістрового зіставлення, пасажних рухів, мотивно-симфонічного вичленування, «загублення» теми в нашаруванні цих прийомів розвитку. П'ята варіація (***Moderato***) контрастує з попередньою лише в темповому відношенні. Змістовна ж лінія драматизованої напруги продовжує свій наступ. Маршоподібна хода мелодії розквітчується в енергійній спрямованості пасажів майже за всім діапазоном бандури. Тональне (в паралельний мажор) та темпове зрушення шостої варіації сприяє її жанрово-танцювальному забарвленню. Мотивне виділення, акордовий виклад, полегшений штрих, чітко-скорочена артикуляція, регістрово-тембральні «оркестрові» перегукування сприяють наскрізному розвитку цілісної форми. Модуляція в до мінор (тональність попередньої варіації становила домінанту по відношенню до цієї) сьомої варіації супроводжується функцією спрямованості до певної драматургічної цілі. «Приховування» теми в фігуративно-арпеджованих пасажах, динамічно-жанрових (інструментальне – пісенно-вокальне) контрастах-зіставленнях, явно перехідного характеру модуляційна уповільнено-співоча остання фраза надають варіації доцентрової якості «перепочинку» перед останнім ривком. Від восьмої варіації аж до кінця твору виконання має відбуватися «на одному диханні» за принципом темпового нарощування. Три останні розділи, фактурно чітко розрізнювані, складають єдину конструкцію переможно-кульмінаційної коди твору. Тут маємо мотивно-роздрібний виклад секвенційно-гармонічного розвитку з ритмічно-зменшеними загостреннями мотивів теми, затактові-закличними будовами, акцентовано-жорсткою артикуляцією.

Таким чином, Концертні варіації органічно поєднують в композиторському тексті та інструментально-артистичному поданні необхідність правильного розуміння та використання вокально-інструментальної

синкретичної природи бандурного мистецтва, його театрально-просторового зрізу, нарешті – якісного інструменталізму виконавця.

3.3. Концертні варіації для бандури та фортепіано Оксани Герасименко

Концертні варіації для бандури та фортепіано О. Герасименко були написані у 1990 році. Одразу після появи, вони були записані Тарасом Лазуркевичем та оприлюднені на компакт-диску у США (1996). Твір має надзвичайно успішну виконавську долю, часто він фігурує в програмах конкурсів. У 2006 р. композиторка здійснила редакцію твору, зміни стосувались, переважно, фортепіанної партії.

Розпочинається варіаційний цикл невеликим фортепіанним вступом, який вводить у героїко-епічну атмосферу. Це досягається за рахунок декламаційності, метричної перемінності, широких інтервальних ходів та потужних акордових комплексів.

Виклад теми міститься у партії бандури. Форма – пісенна строфа з двічі повтореним приспівом. Характер теми з оригінальним тематизмом – пісенний, мелодія міститься у верхньому голосі та підтримується на сильних долях з дубльованими акордами бандури та фортепіано. У першій варіації, яка написана у паралельній тональності (e-moll), спостерігається традиційне для фактурних варіацій ритмічне дробленням та оспівування опорних звуків мелодії. Друга варіація характеризується поверненням цілісності експозиційного тематизму, натомість інтонаційно, ритмічно та фактурно синтезуються фортепіанна та бандурна партії. Третя варіація (h-moll, Poco meno mosso, cantabile) написана у простій тричастинній формі. Тут можемо бачити детальну фактурну роботу. Провідною є мелодична лінія бандури, натомість її басова партія та партія фортепіано виконують функцію акомпанементу. Виклад теми та перші три варіації утворюють перший розділ циклу.

Після цього першого масштабного композиційного розділу з'являється епізод-зв'язка, який складається з двох побудов. Перша побудована на інтонаційному матеріалі вступу, друга демонструє танцювально-козачкове перетворення тематизму за принципом концертування з почерговим превалюванням солістів.

Четверта варіація демонструє фігурування тематизму у партії фортепіано, бандурний супровід насичений тріольною пульсацією та арпеджіато на сильних долях тактів. У п'ятій варіації ритмо-інтонаційні формули звучать у партіях бандури та фортепіано почергово, їх мелодичні та супроводжуючі функції змінюються потактово в заспіві та переходять у хоральну фактуру фортепіано у приспіві, а прихована мелодична лінія бандури постає як втора. Шоста варіація являє собою синтез фактури другої варіації у партії бандури та хвилеподібна орнаментальність та безперервний рух шістнадцятими з третьої варіації у партії фортепіано. Це приводить до створення ефекту дзвоновості акордових комплексів у партії фортепіано та бандурних зворотів та віртуозної імпровізаційності за принципом концертної каденції, що відрізняється рівноправністю партій.

Кульмінацією варіаційного циклу є героїко-патетична кода. Вона має синтетичний характер та поділяється на три фази, де викладається матеріал з попередніх варіацій. Завершується вона проведення трансформованого матеріалу вступу в потужному акордовому викладі з оркестральним трактуванням виконавського ансамблю.

Таким чином, в основу варіаційного циклу О. Герасименко покладено оригінальну тему, близьку до фольклорних епічних жанрів та козацької пісенності. Це вільні романтичні варіації з вагомим компонентом вільної імпровізаційності та концертності, що складаються з шести варіацій, вступу та коди. Водночас, за задумом авторки, варіаційний цикл членується на два драматургічні розділи (1-3 та 4-6 варіації). Фактурне переосмислення тут

поєднується з розробковістю, тематичною та мотивною роботою, наскрізне значення має також тематизм інтонаційно самостійного вступу, що надає розгортанню форми сонатно-симфонічних рис.

3.4. Імпровізація на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» Георгія Матвіїва

Імпровізація на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» Г. Матвіїва була написана у 2006 році для участі у Другому конкурсі бандурного мистецтва ім. Г. Китастого на замовлення професора ОНМА ім. А. Нежданової Ніни Василівни Морозевич. Це один з найбільш знакових творів композитора.

Твір розпочинається з традиційного проведення української народної пісні «Взяв би я бандуру». Після цього відбувається кардинальна зміна темпу та характеру. Перші такти нового епізоду демонструють звучання знайомої теми в неочікуваному стилі іспанського фламенко. Композитор використовує тут фригійський лад, перегармонізацію теми, тридольний розмір та дроблення четвертних долей на три восьмі тріолі в середині кожної. Тема народної пісні сприймається надзвичайно свіжо та дещо екзотично. У наступному епізоді з'являється мотив-протиставлення головній темі на «mormorando» під акомпанемент бандури соло у супроводі тієї ж гармонії. Подальший розвиток демонструє зміну розміру на 4/4 та Alla Breve, але сприйняття ритму та цілісність сприйняття залишається незмінним. Далі звучать «два несиметричні квадрати джазової підготовленої імпровізації з контрастною динамікою, після чого наступає динамічний та регістровий провал з подальшим «crescendo» та підняттям регістру – відбувається підхід до кульмінації» [21, с. 142], – зазначає автор. Бурхливий гармонічний розвиток з використанням кластерів та секвенційний розвиток на основі мотиву теми приводять до тихої кульмінації з флажолетовим тембром на басових струнах. Почергово змінюються тихі флажолетні та гучні акорди та наступає кода, де спостегіається обігрування

тоніки вісімками та шістнадцятими. «Стрімке висхідне глісандо ребром долоні правої руки та фінальний синкопований акорд в третій октаві на стакато завершує даний твір» [21, с. 142].

ВИСНОВКИ

Сучасне українське музикознавство охоплює надзвичайно широке коло проблем, серед яких особливе місце посідає бандурне мистецтво. Усвідомлення вагомості національної музичної культури та унікальність бандурного мистецтва посилюють науковий інтерес до бандурної практики. Завдяки вдосконаленню інструмента, розширенню його акустичних, виразових і виконавських можливостей, активному й різноплановому збагаченню репертуару бандуристів різноманітними оригінальними та перекладеними творами вокальної й інструментальної музики, а також вихованню високопрофесійних виконавців бандурне мистецтво досягло високого академічного рівня.

Беручи до уваги первинно імпровізаційну природу інструмента, важливе місце у бандурному репертуарі належить варіаційним жанрам. В ході розвитку варіаційний цикл стає моделлю, що реконструює об’єктивну картину мінливого світу. Загальні закономірності драматургії варіаційного циклу базуються на принципах цілісності, контрастності та внутрішньої динаміки розвитку. Розвиток жанру варіацій пов’язаний з взаємодією цих двох протилежних тенденцій. З одного боку, проявляється прагнення до створення цілісного твору на основі єдиного розвитку; з іншого боку – до посилення контрастності та індивідуалізації окремих варіацій.

Перші зразки варіаційних циклів для бандури були написані у 1920-30-х роках. Матеріалом для варіаційного розвитку найчастіше слугує лірична народна пісня. Новий етап, що припадає на середину XX століття, демонструє як розвиток лінії, започаткованої раніше та пов’язані з використанням народного тематизму як основи для варіаційних циклів. Водночас, в цей час починають з’являтись варіації з оригінальним тематизмом, без використання фольклорних цитат. Період 1970-90-х років знаменує остаточне закріплення

за бандурою значення самодостатнього інструмента академічного професійного виконавства, а відтак – і розвиток усіх жанрів, в тому числі і варіацій. Кінець XX – початок XXI століття, незважаючи на численні жанрові пошуки, демонструє також і розвиток варіаційних циклів, серед найбільш яскравих композиторів, які звертались до цієї форми – О. Герасименко та Г. Матвіїв.

Враховуючи власний виконавський досвід та користуючись правом дослідника, в роботі було проаналізовано чотири варіаційні цикли. Відтак,

- незважаючи на невеликий об'єм і не надто складну музичну мову у Варіаціях D-dur, М. Дремлюга використовує принцип вільних варіацій, кожна варіація є носієм індивідуального образу;
- Концертні варіації на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» С. Баштана потребують від виконавця віртуозно-емоційної яскравості, майстерності виконавського охоплення та подачі форми;
- в Концертних варіаціях О. Герасименко використовує оригінальну тему. Цикл являє собою вільні романтичні варіації з вагомим компонентом вільної імпровізаційності та концертності. Фактурне переосмислення тут поєднується з розробковістю, тематичною та мотивною роботою, наскрізне значення має також тематизм інтонаційно самостійного вступу, що надає розгортанню форми сонатно-симфонічних рис;
- новий підхід демонструє Г. Матвіїв у своїх варіаціях на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру». Після традиційного проведення теми кардинально змінюється характер музики – композитор звертається до іспанського фламенко.

Проаналізовані в роботі твори потребують від виконавців виняткового професіоналізму, музичної зрілості та високого рівня технічної оснащеності.

Підсумовуючи, слід зазначити: здійснене дослідження, не претендуючи на повноту та вичерпність, переконливо демонструє необхідність актуалізації бандурного репертуару в межах різнопланових музикознавчих досліджень. В подальших наукових розвідках планую розширювати коло творів для аналізу, а також спеціальну увагу приділити інтерпретаційному дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. 1391 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Кн. 1 и 2. Ленинград: Музыка, 1971.
3. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. Київ: Музична Україна, 1984. 112 с.
4. Бистрицька О. Виконавська та педагогічна діяльність Оксани Герасименко: (до історії української бандурної педагогіки). Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 35: Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищий школі. С. 270–276.
5. Бобечко О. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації: автореф. дис. … канд. мист. Львів, 2013. 20 с.
6. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. Москва: Музыка, 1970. 228 с.
7. Богданова О. Лірницька традиція в контексті української духовної культури: автореф. дис. … канд. мист. Київ, 2002. 20 с.
8. Брояко Н. Теоретичні основи виконавської техніки бандурист. Івано-Франківськ, 1997. 148 с.
9. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
10. Губ’як Д. Еволюція конструкторської думки у вдосконаленні бандури. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, Київ: ТНПУ ім. В. Гнатюка, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. № 1 (16). С. 85-89.
11. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наук. думка, 1967. 243 с.

12. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
13. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ - початку ХХІ століття: монографія / Держ. ВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника», Івано-Франків. обл. орг. Нац. спілки кобзарів України. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 487 с.
14. Євгеньєва М. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини: дис…. канд. мист. Львів, 2017. 198 с.
15. Зінків І. Бандура як історичний феномен. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2013. 448 с.
16. Кац Б. Внутренняя организация вариационного цикла и ее художественное значение: Дис. на соискание ученой степени канд. иск.: 17.00.02. Ленинград, 1975.
17. Кияновська Л. Лицар бандури. До 80-річчя Василя Герасименка. Львів: ТеРус, 2007. 60 с.
18. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури: дис. … канд. мист. Київ: ІМФЕ імені Рильського, 2017. 176 с.
19. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 269 с.
20. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: дис… канд. мист. Харків, 2006. 194 с.
21. Матвіїв Г.В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: дис. … канд. мист. Одеса, 2021. 190 с.

22. Мокрогуз І.М. Теорія аплікатури в сучасному бандурному виконавстві: дис. ... канд. мист. Івано-Франківськ, 2011. 153 с.
23. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання: автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2003. 16 с.
24. Николаева Л. М. Образно-стилевое воздействие фольклора на жанр сонаты в украинской фортепианной музыке: автореф. дис… канд иск. Киев, 1983. 25 с.
25. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: дис. … канд. мист. Львів, 2011. 169 с.
26. Олексієнко О. Музика для бандури у творчості Миколи Дремлюги. *Бандура.* 2002. № 77. С. 29-33.
27. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару: автореф. дис. канд. мист. Київ, 2003. 16 с.
28. Панасюк І. В. Творча діяльність С. Баштана в контексті становлення Київської школи академічного бандурного виконавства: автореф. дис. … канд. мист. Київ, 2008. 17 с.
29. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. 268 с.
30. Скляр І. Київсько-харківська бандура. Київ: Музична Україна, 1971. 116 с.
31. Супрун Н. О. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне: Ліста, 1997. 280 с.
32. Хай М. Кобзарсько-лірницька традиція. Маловивчені аспекти дослідження. Українське кобзарство в музичному світі: Традиції і сучасність. Київ: 1997. С. 42-44. 201.
33. Хай М. Супровідний інструментарій кобзарсько-лірницької традиції. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 9-21.

34. Хоткевич Г.М. Бандура та її можливості; заг. ред. В. Мішалов; Фонд нац.- культ. ініціатив ім. Гната Хоткевича. Торонто; Харків: Глас; Харків: Майдан, 2007. 92 с.
35. Хоткевич Г.М. Бандура та її конструкція; заг. ред., комент. та передм. В.Мішалова; Фонд нац.-культур. ініціатив ім. Г.Хоткевича, Фундація українознав. студій в Австралії. Торонто; Харків Фонд нац.-культур. ініціатив ім. Г.Хоткевича, 2010. 288 с.
36. Хоткевич Музичні інструменти українського народу. 2-га ред.. Харків: Видавець Савчук О. О., 2012. 288 с.
37. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка, 1984. 144 с.
38. Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом. *Проблемы музыкальной науки*. Москва: Сов. композитор, 1973. Вып. 2. С. 48–88.
39. Штокалко З. Кобзарський підручник. Едмонтон-Київ, Видавництво Канадського інституту українських студій, 1992. 345 с.
40. Mies P. Die 32 Variationen in c-moll; eine Formuntersuchung. *Stilkundliche Bemerkungen zu Beethovenschen Werken. Neues Beethoven-Jahrbuch VII*. Braunschweig: Henry Litolffs Verlag, 1937. S. 99–103.
41. Müller-Blattau J. Form und Ausdruck. Dritter Teil der Lehre von Elementen. *Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis*. Bd. I. Potsdam, 1935. S. 151–227.

РЕЦЕНЗІЯ

на дипломну роботу студентки 2 курсу денної форми навчання зі спеціалізації «Оркестрові народні інструменти: Бандура» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» ступеня вищої освіти «Магістр» **Стах Олена Ігорівна**
«Варіації для бандури у творчості українських композиторів»
(науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики Єфіменко А. Г.)

Магістерська робота п. О. Стах віддзеркалює одну з провідних тенденцій сучасної музичної науки, яка пов'язана з науковим осмисленням музичних жанрів виконавцями, які знають специфіку свого інструмента і можуть найбільш повно розкрити не лише структурно-композиційні особливості творів, але й окреслити їх виконавський потенціал. Олена Ігорівна свою працю присвятила жанру варіацій для бандури.

Структура магістерської роботи п. Олени відзначається логічністю. Вона складається з трьох розділів й підпорядкована розкриттю мети дослідження – «на прикладі вибраних композицій простежити розвитку жанру варіацій для бандури у творчості українських композиторів XX – початку XXI століття та виявити їх характерні жанрово-стильові особливості» (с. 4).

У першому розділі магістрантка здійснила ретельний екскурс в історію жанру варіацій у європейській музичній культурі. Другий розділ присвячено становленню та розвитку жанру варіацій для бандури в контексті академізації бандурного мистецтва. У третьому, найбільш цінному, розділі роботи п. Олена помістила аналітичні нариси в контексті розвитку жанру. Матеріалом послужили Варіації для бандури D-dur М. Дремлюги (3.1), Концертні варіації на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» С. Баштана (3.2), Концертні варіації для бандури та фортепіано О. Герасименко (3.3), Імпровізація на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» Г. Матвіїва (3.4). Висновки дослідження увиразнюють наукову новизну

роботи та відповідають поставленим у вступі завданням. Слід зазначити, що комплекс методів (джерелознавчий, історичний, емпіричний, компаративний, метод аналізу і синтезу), застосованих авторкою у процесі наукового пошуку, цілком відповідає поставленій меті, специфіці об'єкта і предмета дослідження.

У процесі ознайомлення з текстом магістерського дослідження, до його авторки виникає таке запитання: *Чи входять до Вашого виконавського репертуару твори, які Ви проаналізували в роботі? Якщо так, то які труднощі Ви могли би виокремити?*

Загалом, магістерська робота Стах Олени Ігорівни «Варіації для бандури у творчості українських композиторів» виконана на належному рівні, відповідає усім вимогам до дипломних робіт та заслуговує відмінної оцінки, а її авторка – здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістра».

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів
ЛНМА імені М. В. Лисенка Ніколенко О. І.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
№02214225

Особистий підпис Ніколенко О.І.
ЗАВІРЯЮ
ЗАВ. КАНЦЕЛЯРІЇ
ЛНМА імені М.В.ЛИСЕНКА
Ліхоцька
Прізвище та ініціали підпис
"31" травня 2022 р.