

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Матвійв Георгій Васильович

УДК 787.5/.6/.7 +78.781.7+78.04:0/9+78.083

**ЗВУКООБРАЗНІ ЧИННИКИ СУЧАСНОЇ БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ:
ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АВТОРСЬКИЙ ПІДХІД**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2021

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор
ЧЕРНОІВАНЕНКО Алла Дмитрівна,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової,
професор кафедри народних інструментів

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ІВАННІКОВ Тимур Павлович,
Національна музична академія України
імені П.І.Чайковського,
кафедра народних інструментів

кандидат мистецтвознавства, доцент
БРОЯКО Надія Богданівна,
Київський національний університет культури і
мистецтв, кафедра фольклористики, бандури та
інструментального мистецтва

Захист відбудеться 29 квітня 2021 р. о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «28» березня 2021 р.

В.о. вченого секретаря
спеціалізованої вченої ради,
доктор мистецтвознавства, професор



Л.І. Повзун

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми роботи. Сучасна бандура пройшла тривалий шлях культурно-історичного розвитку, її сучасний вигляд складався поступово протягом майже п'яти століть, еволюціонуючи від простіших діатонічних фольклорних моделей до сучасних, складних, як в конструктивному відношенні, виконавській практиці, так і з боку осягання цілісності звукового образу цього інструмента. Паралельно з еволюційним розвитком музичних інструментів звичайно видозмінювався і характер їх використання в музичній практиці, вводилися нові інструментально-виконавські прийоми, кристалізувалися більш складні техніко-технологічні елементи гри, змінювалося ставлення до якості звучання інструмента та його місця у музичній культурі.

Якщо в інших інструментальних культурах такі процеси склалися, як правило, у тісній взаємодії інструментальних майстрів, композиторів і виконавців, в бандурному мистецтві ці іпостасі частіше поєднувалися в одній особі, а також уособлювали специфічно-національні умови світосприйняття та художнього світовідтворення. Це пов'язане з історико-культурними умовами формування, локальним характером традиційної фольклорної творчості, з її тривалими жорсткими обмеженнями; цеховою замкненістю (аж до створення власної «лебійської» мови, закритих шкіл, законоутворюючих «Устиянських книг» та ін.); спеціальним місцем та роллю кобзарського мистецтва у житті, філософії, історії та культурі українського народу. І у сьогоденні вказані професійні специфікації бандурної творчості часто постають таким конгломератом, формуючи основні чинники даної культури, що особливо проявляється на зрізі історичних епох, при зміні мислительних парадигм творчості. У другій половині ХХ століття у традиційно синкретичному (вокально-інструментальному¹) академізованому бандурному мистецтві актуалізується чисто інструментальна сфера, що доводить триваюче посилення ролі музичного інструменталізму в сучасній композиторській техніці у цілому з багатющим (майже необмеженим) потенціалом інструментально-органологічних та виконавських засад. Адже тембр, характер звучання музичного інструменту, звучні прийоми інструментальної гри (індивідуально-специфічні, зокрема сонористичні, та універсальні, запозичені) настільки ж важливі для розуміння музичного твору (і для утворення музично-мовних характеристик), як і мелодика, гармонія, фактура, форма та ін. Вказані параметри складаються у «непросту суму» образу (звучного образу) музичного інструменту, який у випадку бандури набуває ноетичних ознак.

Усе це значно актуалізує виконавську складову музичної творчості, вкрай важливу для традиційного, досить обмеженого у прийомах гри багатострунного щипкового інструмента (з давніх часів призначеного для супроводу співу). Саме тому *композиторські рефлексії бандуристів-виконавців*, передусім інструментальної спеціалізації, яка століттями посідала

¹ Сьогодні – єдиному у подібній якості в академічному музичному виконавстві

далеко не другорядне, але й не самотійне місце, дозволяють, звільнившись від вербального чинника, виявляти найбільш сміливі (часто несподівані) новітні звучні характеристики свого інструмента та прийоми інструментальної гри, здатні створювати нові жанрово-стилістичні (семантичні) засади бандурного інструменталізму. Саме таким творчим пошукам підкоряється виконавсько-композиторська діяльність автора даного дисертаційного дослідження, яка, відповідаючи вимогам і певним традиціям сучасності, потребує й наукового опрацювання «зсередини ситуації».

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової і відповідає темі № 11 «Семіологічні аспекти композиторської і виконавської творчості» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2013 – 2018 рік.

Мета дослідження – визначення специфіки звукового образу сучасної бандури на основі авторського інструментально-виконавського підходу.

Вказана мета зумовила необхідність вирішення наступних **завдань**:

- дослідити поняттєве поле музично-інструментальної звукообразності; виявити характеристики образу бандури як ноетичного феномену;
- здійснити аналіз явища кобзарського мистецтва з точки зору історико-культурних засад та музично-інструментального компоненту;
- проаналізувати традиційні та новаційні прийоми і засоби бандурної гри у різних жанрово-видових і стилістичних умовах;
- виявити жанрово-стильову поетику сучасного інструментального бандурного мистецтва;
- дослідити властивості постмодерних і джазових стилістичних впливів у інструментальній бандурній музиці;
- вивчити можливості, місце та роль бандурного інструменталізму у синтезованих технологічних видах сучасного мистецтва.

Матеріалом дослідження постали інструментальна музика кінця ХХ – перших двох десятиріч ХХІ століття для модернізованої бандури (передусім, створена автором даного дослідження); авторські аудіоальбоми, відеокліпи на основі бандурної інструментальної музики, а також перформансні концертно-сценічні проекти (на базі оркестру НАОНІ).

Об'єкт дослідження – сучасна бандурна інструментальна творчість.

Предмет дослідження – звукообразні характеристики бандурного інструменталізму з позицій авторсько-виконавських засад творчості.

Методологічна і теоретична основи роботи визначаються працями в галузях: філософії, естетики, культурології (С. Аверинцев, О. Берегова, Г. Гадамер, Д. Ліхачов, М. Бахтін та ін.); *семантики в музиці, семіологічних аспектів музикознавчого дискурсу* (Л. Акопян, М. Арановський, М. Аркадьєв, В. Бобровський, Н. Горюхіна, Н. Корихалова, І. Коханік, М. Лобанова, А. Малінковська, В. Медушевський, В. Москаленко, Є. Назайкинський, І. Пясковський, О. Рощенко, Л. Саввіна, О. Самойленко, С. Скребков,

М. Скребкова-Філатова, С. Тишко, В. Холопова та ін.); *історії України* (М. Аркас, В. Винниченко, М. Грушевський, І. Крип'якевич, О. Субтельний, Д. Яворницький та ін.); *історії української музики* (М. Гордійчук, Л. Кияновська, Л. Корній, А. Муха, Б. Сюта та ін.), фольклористики та кобзарського мистецтва (В. Антонович, О. Ваврик, М. Драгоманов, С. Грица, А. Гуменюк, А. Горняткевич, М. Гримич, М. Дмитренко, Г. Довженок, О. Дубас, В. Дутчак, Б. Жеплинський, І. Зінків, Ф. Колесса, В. Кушпет, М. Лисенко, А. Ляшенко, М. Максимович, М. Набок, Д. Ревуцький, Г. Нудьга, А. Іваницький, Я. Шуст, М. Щоголь, А. Омельченко, Н. Супрун, М. Хай, Г. Хоткевич, К. Черемський, К. Чеченя та ін.); *органології, виконавства і музично-мовних засобів бандурної творчості* (Н. Брояко, А. Горняткевич, І. Дмитрук, І. Зінків, В. Кушпет, І. Лісняк, Л. Мандзюк, Н. Морозевич, О. Олексієнко, І. Панасюк, Т. Слюсаренко та ін.); *технологічних видів мистецтв* (Я. Бабченко, Л. Лейпсон, І. Максименко, М. Максименко, С. Пучков, В. Чабушкін та ін.); *музикознавчими дослідженнями, присвяченими проблемам жанру і стилю* (В. Бобровський, М. Бонфельд, Л. Долінська, Л. Кирилліна, В. Конен, І. Коханик, І. Кузнецов, Л. Мазель, Є. Назайкинський, О. Самойленко, О. Садовнікова, О. Соколов, А. Сохор, В. Холопова, Ю. Холопов, А. Цукер, В. Чинаєв); *образу інструмента та звукового образу* (І. Башарова, Л. Гаккель, Т. Буданова, В. Давидова, Т. Іванніков, А. Копленд, А. Малінковська, Н. Рябуха, А. Черноіваненко, О. Щербатова та ін.).

У роботі використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких задіяні філософсько-естетичний, історико-культурологічний, структурно-функціональний, жанрово-стильовий у їх комплексному застосуванні. Важливими для реалізації завдань дослідження виступають семіологічний, семантичний, музично-текстологічний, аналітичний музикознавчий і виконавський авторський підходи.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в наступному:

Вперше:

- виявляються характеристики образу бандури як ноетичного феномену;
- визначається семантичне поле музично-інструментальної звукообразності бандури в історичному зрізі;
- пропонується аналіз явища кобзарського мистецтва з точки зору музично-інструментального компоненту;
- аналізуються інноваційні авторські прийоми і засоби бандурної гри;
- досліджується специфіка джазових стилістичних впливів у бандурному інструменталізмі сольних, ансамблевих та оркестрових форм;
- виявляється місце бандурної інструментальної звучності у синтезованих технологічних видах сучасного мистецтва (авторські аудіоальбоми, відеокліпи, синтезовані проекти-перформанси).

Одержали подальший розвиток:

- характеристики провідних жанрових форм інструментальної бандурної музики в творчості сучасних українських композиторів.

Уточнено:

- поняття звукового образу інструменту.

Практична цінність. Матеріали і висновки дисертації можуть бути використані у навчальних курсах теорії та історії бандурного виконавства, музичної семіології та інтерпретації, історії української музики, у спеціальному класі бандури та бандурних ансамблів.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на кафедрі історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А.В. Нежданової. Основні положення дослідження були викладені в доповідях на наступних конференціях (усього 12): Міжнародна науково-творча конференція «Музичні інформаційні інновації: досвід та проблеми розвитку» (Одеса, 19-22 листопада 2009); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 28-29 квітня 2014; 19–20 квітня 2018 р.); Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, 4-5 грудня 2015); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 25–26 квітня 2016); I і II Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост) сучасності» (31 травня – 03 червня 2019 р.); Науково-практична конференція «Сучасне виконавське мистецтво: особистість митця» (Одеса, 9 грудня 2019 р.); Міжнародна музикознавча конференція «Музика та музикознавство у реальному світі: існування без обмежень» (Одеса, 21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти» (Умань, 28-29 квітня 2020 р.); Всеукраїнська наукова конференція «Мистецький форум» «Деякі аспекти цифрової трансформації мистецької освіти» (Одеса, 24 травня, 2020 р.); Міжнародна науково-творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 30 листопада 2020); I Міжнародна науково-практична конференція «Культура, освіта, творчість: всесвітні технології, авторські ідеї, традиції та новаторство» (Одеса, 2 грудня 2020).

Публікації. Основні ідеї дисертації викладені у 5 одноосібних публікаціях, з яких 4 – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України; 1 – в іноземному фаховому збірнику з музичного мистецтва (Австрія).

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, двох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту дисертації – 175 сторінок. Список літератури містить 235 позицій.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **ВСТУПІ** обґрунтовується вибір теми і проблеми дослідження, визначаються актуальність, об'єкт, предмет, мета й завдання, методологічна

основа і наукова новизна роботи, практичне значення дослідження, надається інформація про апробацію, публікації, структуру та обсяг дисертації.

РОЗДІЛ 1. «СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ БАНДУРИ: ІСТОРИКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ» складається з 4 підрозділів.

У підрозділі 1.1. «**Особливості звукового образу щипкових інструментів**» визначаються категоріально-поняттєві чинники семантичного кола звукообразності, зокрема – музично-інструментальної і бандурно-інструментальної. Диференціюються поняття звукового і звучного образу. Стверджується, що звуковий образ (простору, музичного інструменту, музичного стилю та ін.) обов'язково повідомляється (враховується, використовується, утворюється, корегується) в контексті написання, виконання і сприйняття музичного твору – як елемент його музичної мови. У художньому просторі звучного і звукового образу реалізується специфічне мистецьке дійство, що обумовлено як істотною схожістю звукового виконавського «дизайну», звукочуття з образотворчими, мовленнєво-риторичними і рухово-жестовими, історико-міфологічними (позамузичними) параметрами, так і специфічними звучними (впізнаваними, вміщуючими досвід історичних, національних, ситуативних, культурно-історичних, релігійно-духовних, життєвих, дозвільних, психологічних та деяких інших традицій) властивостями.

Звукообразні засади багатострунних щипкових інструментів визначаються: конструктивними принципами – сполучення одноголосся і потенційного багатоголосся (з урахуванням ладових особливостей, природним тембро-регістровим розщепленням за вертикаллю та горизонталлю), щипкова делікатність гаснучого звучання (співвідносна з первинною функцією супроводу співу) та утворення специфічного сонору близько розташованих резонуючих різновеликих за довжиною струн (в надрах якого народжується нова тембральна якість), технічна доступність та наочна зображальність специфічних віртуозних структур (як то ефектне глісандо, арпеджовані акорди, помірно-швидкі або неспішні фігуративні структури «під пальцями» тощо), можливість гучнісно-динамічного співставлення, «видима» перспектива збільшення діапазону за рахунок додавання нових струн (зокрема, вище і нижче голосового діапазону – як чисто інструментальної якості); жанрово-стильовими нахилами – з переважанням історико-епічних, але не цуранням й дозвільно-побутових або світсько-ліризованих; історичними, філософсько-міфологічними, соціокультурними умовами – від «кореневої» давньогрецької шляхетності, піднесеності, втілення світової гармонії до ідеологічно-ритуальної, національно-духовної цінності музичного втілення – як вияву семантично-символічної функціональності. Натомість тамбуроподібні (грифні щипкові) інструменти, які мають східні витоки², є

² Хорезмійські двострунки відомі не менш, ніж 2000 років тому, а домбра, кобзу та інші використовуються й сьогодні для виконання традиційних інструментальних епічних жанрів – кюїв – з їх комбінуванням простої, мішаної і перемінної метрики та різноманітними (аж до специфічних великих складних) формами

найбільш пристосованими для виконання чіткої акцентуації різноманітних метроритмічних структур (що є ключовим для східно-азіатських культур і набувало все більшого значення для європейських) і саме тому швидко розповсюдилися світом й набули різних національно-географічних різновидів (зокрема, це українська кобза, російська домра, європейська лютня тощо), адже у порівнянні з ударними вони накладають на ритмічні формули звуковисотні характеристики (більш важливі для слов'янських та європейських традицій), що значно посилює художньо-емоційний вплив. Грифова частина української бандури не використовується з подібною метроритмічною метою, але дозволяє здійснити реєстрово-контрастні й ладово значущі басові потреби звучання, враховуючи добу формування кобзи-бандури (від XV ст.) за часів поступової зміни музично-мисленнєвої парадигми від поліфонічної до гомофонної форм; імпліцитно зберігаючи й «звукообразну пам'ять» дозвільно-розважальних (передусім, танцювальних) та елітно-світських жанрів тамбуроподібних.

Традиційна християнсько-язичницька двосвітовість слов'янської ментальності, яка своєрідно відбиває складність і суперечливість буття (та його цілісного сприйняття), ніби «не задовольняючись» звукообразною та наочно-органологічною символікою безгрифного багатострунного інструмента, додає бандурі ще й грифових органологічних ознак (тенденція до трикутної форми або витягнутої кутової частини корпусу цитро-псалтиро-подібних інструментів вертикального тримання для розташування басових струн простежується вже у середньовіччі). На зазначені якості двосвітності може вказувати й вертикальний спосіб тримання багатострунного інструменту, що, на відміну від північно-слов'янського горизонтального, І. Зінків характеризує як ознаку української етнічної традиції³. Вертикально-персоніфіковане (антропологічно спрямоване) тримання інструмента та відчутно-безпосереднє щипкове звуковидобування гуманізують (за європейським типом) звуковий та звучний образи інструмента. Таким чином, навіть при можливому зовнішньому проникненні українська бандура оригінально продовжила своє органологічне та звукообразне формування, закріпившись у якості символу національної ментальності та відмінності-незалежності. Останнє пов'язане також з умовами виконання й музично-жанровими характеристиками. Звуковий образ бандури протягом XVI–XIX століть кристалізувався на перетині (і у відмінностях) таких напрямів виконавської бандурної традиції (за В. Кушпетом), як сліпецьке кобзарство-старцівство, козацьке кобзарство й бандурництво, придворне бандурне вокально-інструментальне виконавство.

Сказане вказує на безпосередньо-опосередковану, речово-ідеальну участь бандури у створенні цінносно-сміслового (психологічного) простору (окремого індивіда – кобзаря та української нації у цілому). Отже, образ бандури набуває ноетичних характеристик: формується людиною в результаті

³ Зінків І.Я. Бандура як історичний феномен. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2013. С. 187.

творчої активності виконавської свідомості; виявляє ознаки багат шарової «сміслової парадигми»; є складно визначеним (або принципово невизначеним), антиномічним, закріпленим у певному знанні (яке звичайно спрощує, але «називає» явище з можливістю його тлумачення).

У підрозділі 1.2. «Бандура у системі українського кобзарського мистецтва» вказується на унікальність явища кобзарства не лише в українській, а й у світовій культурі. Кобзарі – виконавці, створювачі й носії цього феномену, за умов неодмінної участі кобзи-бандури (рідше – ліри) – не тільки століттями дбайливо зберігали духовну і життєво-побутову пам'ять свого народу (під перехресними нападами з різних боків), збуджуючи національну свідомість, повідомляючи тисячолітню філософсько-релігійну мудрість і просту, у тому числі фактологічну й історичну, правду життя у їх цілісності, а й створили неповторну, своєрідну *національну музичну жанрово-стильову систему* зі специфічними видами (наприклад, дума), мовними засобами, символікою та музичними інструментами, передусім бандурою. Ця інструментальна складова у синкретизмі бандурної співогри (Н. Морозевич) пов'язана з речовою звучною специфікою конкретного інструмента – локально розповсюдженого, створеного і функціонуючого безпосередньо усередині явища кобзарського мистецтва (власне й отримавшого свою назву через цей інструмент) паралельно з ладово-інтонаційними, метроритмічними, формо- і змісто-образотворними; філософсько-міфологічними, просвітницькими, духовними, ідеологічними, національно-визвольними, подієво-інформативними, репрезентативно-артистичними та іншими чинниками кобзарської мистецької системи.

Самий термін «кобзарське мистецтво», запропорений Г. Хоткевичем у першій третині ХХ століття, апелює, передусім, до національно-фольклорної традиції використання інструменту (його органологічних і репертуарних жанрово-стильових особливостей, виконавських способів та прийомів гри тощо), одночасно вказуючи на набуття професійною фольклорною традицією мистецьких (естетичних, художньо-семантичних, музично-мовних, композиційно-художніх, майстерно-виконавських) засад.

У підрозділі аналізуються процеси функціонування і кристалізації інструментальних проявів кобзарського мистецтва (зокрема, у думках та інструментальних п'єсах) та доводиться їх роль у становленні й розвитку сучасних бандурно-інструментальних інтенцій, зокрема, автономізації бандурного інструменталізму. Ця автономізація, з запізненням на кілька сторіч і тому у «стретній» формі, своєрідно віддзеркалює подібний природний процес виокремлення інструментальної якості у професійній академічній музиці у цілому. Виявляється роль у цих процесах кобзарсько-лірницьких братств. Обґрунтовується спеціальне (персоніфіковано-антропологічне, філософсько-міфологічне, символічне та звучно-музичне) місце бандури у синкретизмі традиційної і сучасної бандурної співогри.

У підрозділі 1.3. «Традиційні прийоми бандурної гри у автентичній та академічній формах» вказується, що музичні інструменти, крім специфіки

звукovidобування, відрізняються тембром, подовженістю звука та характером його динаміки на всій відстані від атаки до закінчення, фактурними, віртуозними та кантиленними можливостями. Характерність, неповторність звучання музичного інструмента, його «інтонаційність» втілюється за допомогою різноманітних прийомів гри. У підрозділі диференціюються поняття «прийому» і «засобу» гри, «виконавської інструментальної техніки», «штрихів» та д.і. Аргументується пріоритетність комбінованого (з пучки на ніготь) різновиду основного засобу звукovidобування правою рукою бандуриста – щипка, який надає можливість створення оптимальної дзвінко-обертової, гнучко відчутної у пальці тембральності й чистоти в умовах багатострунного бандурного сонору. Виявляються відмінності автентичних та академізованих прийомів та засобів бандурного звукovidобування у створенні специфічної звукової образності.

Піддаються докладному аналізу основні, найчастіше використовувані в бандурному виконавстві інструментальні прийоми – як універсальні (прийняті у вжитку інших струнних щипкових), так і специфічні (можливі для виконання тільки на даному інструменті). До першої групи автор дисертації відносить вагову гру (у піаністів – мартелато), перлинну техніку, леджієро, кантиленну гру (у піаністів – мелодичну техніку), гліссандо, флажолет, кластер, тремоляндо (докладно описані Н. Брояко⁴). До другої – «рух стрибком», ритмізоване гліссандо, ковзання, тремоло, специфічні види гліссандо. Характерно, що перші п'ять універсальних інструментальних прийомів відповідають класифікації видів пальцевої фортепіанної техніки, зробленої А. Бірмак, наступні три – традиційно вже використовуються у фортепіанному або струнному інструменталізмі. Останні п'ять прийомів виникли саме в бандурному інструменталізмі. Останнім часом в оригінальній бандурній музиці спостерігається тенденція до нарощування образно-семантичної значущості специфічних, «неперекладуваних» (термін А. Черноіваненко) на інші інструменти прийомів бандурної гри.

У підрозділ 1.4. «Жанрово-стильова поетика інструментального бандурного мистецтва періоду академізації» вказується на органічні, об'єктивні передумови виходу бандурного мистецтва на професійно-академічний шлях розвитку, який характеризується «стретністю» протікання, заплідненням універсально-академічними, з використанням досвіду інших інструментальних культур, та специфічно (у тому числі, національно-традиційно) визначеними характеристиками. Подібний симбіоз утворює, з одного боку, неабиякі перспективи для найрізноманітніших, невідомих і немислимих для інструмента з таким міцним, історично обумовленим компонентом традиційності, як бандура, жанрово-стильових проявів; а з іншого боку – привносить необхідну «свіжу кров» до усталеної системи академічних інструментальних жанрів. Саме диференціювання сучасного бандурного виконавства на інструментальну і вокальну спеціалізації (виявлене

⁴ Брояко Н. Теоретичні основи виконавської техніки бандурист. Івано-Франківськ, 1997. 148 с.

у концертних, навчальних і конкурсних сферах) демонструє тенденцію до розгортання бандурної інструментальної семантики та стверджує триваючий процес уособлення технік сучасної композиції в музичному інструменталізмі у цілому.

У підрозділі аналізуються жанрова структура та стилістичні напрями сучасної академічної інструментальної бандурної творчості. Якщо перші представлені багатьма жанровими та жанрово-синтетичними інструментальними формами ХХ століття (мініатюра, концертні і програмні п'єси, концерт, соната, концертно, варіації, фантазії, рапсодії, соната-фантазія, поема-рапсодія, сюїтні цикли тощо), то інші виявляють певну вибірковість (пов'язану з органологічно-звуковими характеристиками інструмента та його звуковим образом у цілому), зокрема, сталість неофольклоризму, неминучому для швидко модернізованого й академізованого інструмента, тим більш, з такою міцною національною традицією (у тому числі, романтичного спрямування, що у своєму чистому вигляді традиційно оминалося інструменталістами-бандуристами) – але з актуалізацією індивідуально-неповторних стильових рис (використанням складних інтонаційних комплексів та ритмів; елементами різних стилів, композиторських технік, музичної мови та нових прийомів інструментальної гри; втілення глибоких філософсько-психологічних станів); а також тенденція до поширення необарокових (надзвичайно природних для щипкового інструменталізму), неокласицистських, менше – неоромантичних та неоімпресіоністських (неминучих у будь-якій інструментальній культурі через можливість розкриття індивідуально-чуттєвих, барвистих достоїнств інструмента та виконавця); все більш втілюються постмодерна стилістика, а також естрадно-роково-джазові виходи. Усі вони (особливо – два останні напрями) позначені превалюванням специфічних, чисто бандурних засобів та прийомів інструментальної гри.

РОЗДІЛ 2 – «БАНДУРА В ЗВУЧНОМУ ПРОСТОРИ ХХІ СТОЛІТТЯ» включає 4 підрозділи, в яких характеризуються основні індивідуалізовано-новаційні напрями, тенденції і прийоми інструментальної гри, втілені бандурно-інструментальними засобами (зокрема, винайденими та вперше втіленими в оригінальних бандурних творах автором дисертації). Причому інноваційність вказаних характеристик бандурного інструменталізму визначається не тільки нетрадиційністю бандурної інструментальної звукообразності, а й «замовленістю» (затребуваністю) сучасного музичного мистецтва у «свіжих» звучних образах, барвах, сонорах, семантичних знаках. Виявляються їх риси у новітніх, атрадиційних формах бандурного інструменталізму – інструментально-ігрових (інструментально-технологічних), жанрово-стилістичних, мистецько-синтетичних, сольних-ансамблевих-оркестрових.

У підрозділі **2.1. «Новітні (авторські) прийоми бандурного інструменталізму»** вказується, що осучаснення (корекція) звукообразних засад бандурного інструменталізму автор даної роботи, в процесі власної

виконавської та композиторської діяльності з метою найповнішого творчого самовираження, винайшов та втілює у своїх інструментальних творах новітні засоби музично-інструментальної бандурної виразовості, які полягають у використанні особливих тембрових (темброво-сонорних) забарвлень, акцентуацій, засобів і прийомів звуковидобування. Подібний пошук нових звукових винаходів, тембральних знахідок йде саме «від інструмента», народжується безпосередньо з інструментом в руках, «під пальцями», тобто композиторські інструментальні прийоми мають виконавське «походження» (і концертно-сценічну реалізацію).

Зокрема, у підрозділі описуються та аналізуються в художньо-інструментальних контекстах наступні інструментальні бандурні прийоми: різноманітні *натуральні флажолети на басових струнах і приструнках* – дуодецимні, квінтдецимні, на велику терцію через дві октави, трьома октавами вище основного звуку («Дві сторони медалі», «Імпровізація на народну тему», «De Javu», «Занурення»); *вбудований флажолет* – флажолет верхнього звуку інтервалу (найчастіше від терції до септими) або середнього звуку акорду («Занурення»); *сурдинення басових струн* («De Javu», «В гонитві за мрією» Г. Матвіїва, «Жарт» Т. Старенкова); *«glissando morbido»* («м'яке гліссандо»); *обернене звуковидобування* («На межі»); *нетемпероване гліссандо* чотирьох видів («В обіймах сутінків», «Інтродукція і токата»); *«сонорне подвоєння»* – одночасна атака струни над та під підставкою («Вихід»); *різноманітні ударно-сонорні прийоми* – удари по різних частинах корпусу інструмента та їх комбінації, темперовані удари по грифу та корпусу інструмента (пальцями лівої руки, переважно великим («Інтродукція і токата», «Вихід», «Подорож додому», «Імпровізація на народну тему»); виконання одного звуку, інтервалів, три- та чотириголосних акордів *прийомом staccato, приглушаючи їх ребром долоні правої руки* («Два боки медалі», «Імпровізація на народну тему», «De Javu», «Занурення», «Настрій»); виконання *верхнього звуку арпеджованого акорду ударом* («Занурення»); *Vibrato на одній струні* – з одночасною атакою струни пальцями однієї з рук та коливальними рухами по поверхні (уздовж) тієї ж струни іншою рукою стороннім предметом; *гра біля підставки* («Інтродукція і токата», «Сльози лицаря»); *«гармонічне» гліссандо* – (транскрипція Г. Матвіїва для бандури «Summer time» з опери «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна) та деякі інші.

Показово, що всі новітні прийоми бандурної гри не тільки є специфічними бандурними, а й уособлюють новий тембральний «статус» бандури в академічному інструменталізмі сьогодення: кожен з цих прийомів (список постійно нарощується у композиторсько-виконавській практиці) надає можливості втілення актуальних у сучасності музичних ідей з автономізацією тембральної якості як стану, образу, персонажу. Дані прийоми власне і використовуються з метою урізноманітнення тембру та підкреслення особливості, неординарності музичного моменту, семантичної акцентуації. Особливої ролі набуває при цьому візуальне сприйняття інструментальної гри

глядачем-слухачем; констатується авторський статус, а також підвищена технологічна складність виконання.

У підрозділі 2.2. «“Нова” інструментальна музика для бандури: композиторсько-виконавські рефлексії» здійснюються музикознавчий та виконавський аналізи авторських творів останніх двох десятиріч у спробі виявити цілісність виконавсько-композиторських, теоретичних, репрезентативно-слухових (слухацьких) компонентів бандурної інструментальної звукообразності та з позиції авторського інструментально-виконавського підходу. Вказується на вихід музичної творчості рубежу ХХ і ХХІ століть за рамки сформованих раніше національних шкіл, на співіснування різних культурних та стилістичних традицій в одному композиторському стилі, на формування більш широкого транскультурного звукового простору, до якого охоче втягуються «свіжі» інструментальні звучності, зокрема, нещодавно академізованих народних інструментів (бандури, у тому числі). Цьому сприяє і концентрація на взаємовпливі та діалозі культур, їх перехресних лініях, загальних тенденціях, інтернаціоналізації музичної мови. Бандура органічно включається у вказані процеси, зокрема, впроваджуючи постмодерні образно-стилістичні та музично-мовні ознаки, наприклад, семантичну акцентуацію драматургічних точок-кульмінацій твору як підкреслення «особливості конкретного музичного моменту» за допомогою накладання незвичного звучання, віртуозного, виконавськи-технічно складного прийому звуковидобування (наприклад, басового флажолету або «ковзаючого глісандо») та його візуального сприйняття глядачем-слухачем; надекспресивність гармонічних та метроритмічних засобів (як синкопована акордова секвенція у несиметричному розмірі) – у п'єсах «На межі», «Вихід», «Інтродукція і токато», «Два боки медалі».

Не притаманні природно багатострунному щипковому втіленню імпресіоністичні звукові забарвлення все більш притягають увагу авторів та виконавців – незвичністю тембрового сонору довгих, близько розташованих струн (що можна за допомогою спеціальних прийомів обернути на користь імпресіоністичної відсутності кольорових меж), складністю відповідних інструментально-технічних прийомів, природністю камерно-звукової приглушеності у співставленні з металевою дзвінкістю струн, можливістю втілення споглядально-мінливих образів різної семантики, що доводиться на прикладі п'єс «Занурення» та «Настрій»

Участь сучасної бандури в музиці «третього пласта» (що набуває все більшої популярності у країні) можна розглядати не тільки як нові рубежі творчості, але і як «відродження» імпровізаційної історичної фольклорної природи. У сольних творах та в ансамблевому цілому джазової партитури бандура органічно виявляє принцип функціональної перемінності (мелодія, різні види акомпанементу, підголоски, контрапункти, педалі) з використанням специфічних інструментальних прийомів гри. Але інструмент постає і носієм специфічної (за «свіжістю» та тембральним «розшаруванням») тембральної якості в ансамблевій партитурі. А для інформованих (свідомо або підсвідомо)

щодо її української духовності – ще й тонко означений компонент специфічної сакральності щипкового багатострунного інструмента в легкожанровому виході музики «третього пласта», що сприяє своєрідному «осерйознюванню» легкого жанру. Тут, звичайно, не обходиться без етноджазових впливів («По дорозі жук», «Взяв би я бандуру»). Аналізуються також авторські джазові композиції «Стежка» та «Новий погляд», створені для квінтету: бандура, кларнет, гітара, контрабас та перкусія, де саме багатоголосна бандура виконує роль звучно-сміслового тембрального центру, посідаючи різні ансамблеві фактурні функції (мелодії, акомпанементу, підголосків – тобто активних фактурних форм, не педалі), «вмикаючись» в ключових точках форми – вступ, імпровізація, активний акомпанемент, закінчення.

У підрозділі 2.4. «Бандура у синтезованих технологічних видах мистецтва» вказується, що останніми роками з нарощуванням попиту в ракурсі вказаної Е. Тоффлером демасифікації ЗМІ та людської свідомості⁵, з появою широких комп'ютерно-технічних можливостей (навіть, в домашніх умовах), новітніх музичних знахідок, зокрема, відео кліпу, мистецтво виявляє нові, неринкові види, які слугують засобом мистецького самовираження для їх творців (музикантів, художників, режисерів, операторів) у синкретичній аудіовізуальній формі, з виявленою самостійністю відеозвучової концепції художньо осмисленої цілісності твору. Для музичного мистецтва сьогодні, зокрема, бандурного, це – найцікавіша новаційна творча лабораторія. Наводиться власна дефініція поняття музичного відеокліпу.

Матеріалом дослідження у підрозділі виступають «бандурні відеокліпи», створені на авторську музику дисертанта та у його виконанні; авторські аудіоальбоми інструментальної бандурної музики незвичного для інструменту «третього пласта»; а також масштабних перформансів за невід'ємною участю сольного бандурно-інструментального звучання. Досліджуються їх жанрово-стильові закономірності, виявляються художні і технічні прийоми бандурного звучання у синкретично-синтетичному цілому, вказуються деякі перспективи таких новаційних жанрово-синтетичних форм мистецтва за участю інструмента – національного символу України.

Відеокліпи «Wild West Jazz» та «Deja Vu» створені на музику вже існуючих однойменних бандурно-інструментальних композицій у джазовому стилі з використанням характерних синкопованих структур, остинатності басу. Перший з них – у поліпластовості музичної фактури та свінгової експресії – демонструє незвичну здатність багатострунного щипкового інструменту до одночасного видобування фактурних компонентів естрадної ритм-секції та скретчу ді-джейської «вертушки», що створює своєрідне балансування на межі української етніки та музичних традицій третього пласта. Другий кліп, маючи загальний невгамовний стрімкий характер, дуже органічно поєднується з естрадною ритм-секцією (акустичною – кахон, ударна

⁵ Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 1999. С. 277.

установка) і електронною (бітбокс – вид індустріальної перкусії, жанр музики, що включає в себе способи звуковидобування за допомогою амбушуру та голосу). Композиція «*Ноктюрн*», спеціально створена автором даної дисертації для зйомок кліпу, абсолютно узгоджується з візуальною низкою, створюючи яскраву національну символіку: звучний інструмент-символ в руках виконавця у традиційному вбранні на фоні «схвильованого» вітром золотистого колосся й блакитного неба, з ракурсу пташиного польоту; відповідними є й музично-мовні характеристики (сповідально-споглядальний, дещо сумний характер мелодики, який стрімко змінюється на славильно-життєствердний). Кліпмейкером кліпів виступає А. Урсу, в режисерських концепціях якої бандура презентується як вертикальний знак єдності минулого, теперішнього і майбутнього у синтезованих формах мистецтв.

Аналізуються авторські підходи до створення цілісної аудіо-програмно-інструментальної концепції дисків нетрадиційної (ані для фольклорної, ані для академічної сфер) бандурної музики; їх роль у трансформуванні звукового образу бандури.

Виявляються характерні жанрово-стилістичні, музично-мовні, інструментально-образні риси сучасних перформансів за концептуальною участю бандури: Музичне фентезі-шоу «Володарі Стихій» – з поєднанням 4 унікальних українських музичних інструментів та виконавців на них; нова музична програма «*Guç and Roll*», яка знайомить слухачів із творчістю сучасних українських композиторів та підкреслює світовий рівень вітчизняної інструментальної музики. та особливості бандурного інструменталізму в них.

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє прийти до наступних заключних визначень та узагальнень.

Історично утворене переважання епічного, соціально, духовно, національно та символічно значущого начала в поезії багатострунних щипкових (над дозвільно-побутовим, де помітно «вигравали» більш віртуозні грифні – тамбуроподібні, духові та, згодом, смичкові), складність оволодіння майстерною грою на них обумовили первинний виконавський професіоналізм, а також певну «консервацію» цих інструментів у жанрово-видовому та органологічному відношенні. З цих же причин утворилися численні національні різновиди багатострунних – аж до неповторних, оригінальних національних моделей, серед яких український народ, будучи географічно (і історично) розміщеним між Заходом та Сходом (з постійним перетіканням відповідних завоювань та впливів з необхідністю утримання власної національно-культурної ідентифікації), виплекав від кінця XVI до XX століття абсолютно унікальну гібридну (за І. Зінків) модель цитро-лютне-подібного інструменту, який не має аналогів у світі і від початку формувався і удосконалювався у *специфічному мистецько-міфологічному, але діяльнісно конкретизованому у збереженні (відстоюванні, зокрема, й військовому)*

національних етико-філософських, релігійних, мовно-культурних цінностей – козацько-кобзарському – середовищі.

Особливе відношення до кобзарів як носіїв і хранителів української ментальності, що ґрунтується на функціональному універсалізмі їх діяльності (просвітництво – збереження і презентація історичних, духовних, філософсько-міфологічних, релігійних, мовних, звичаєвих цінностей нації); інформативна комунікація; мистецько-естетична функція – від духовно-філософської до розважальної (двосвітовість, яка певним чином корегується з інститутом юродства, що, як і бандура, і кобзарство, не має аналогів у інших національних культурах); неминуча в контексті національно-визвольної боротьби військово-психологічна функція тощо – спрямували спеціальну семіотично-образну функцію і на невід’ємний звучно-візуальний атрибут кобзарства – бандуру. Отже *образ бандури* виступає як знаряддя і результат тлумачення, пізнання і втілення світовідчуття (виконавця-професіонала і цілої нації) з позицій певних естетико-філософських, духовно-національних, життєвих, історичних ідеалів шляхом створення естетично та психологічно впливових об’єктів – мистецьких творів; і вміщує як речово-матеріалізовані музичні, так і позамузичні чинники впливу та національної пам’яті. Найважливішими складовими такого образу виступають *звучний* (слухове уявлення, намір композитора-виконавця-слухача, звуковий облік певного твору у реальному часі або в пам’яті – А. Копленд; «звуковий матеріал музики» та його вплив на слухача – Л. Гаккель) та *звуковий* (звукокомплекс, пов’язаний з фактурно-фонічним боком музичної тканини і часовою організацією виконуваної музики – А. Малінковська) *образи інструмента*, конкретизовані у специфічних та універсальних інструментальних засобах та прийомах (інструментально-звукові, наочно-органологічні, музично-мовні, тембральні, жанрово-видові, виконавські).

Оскільки природа будь-якого музичного інструменту передбачає чисто художній (непрагматичний) ефект у ідеально-почутевому та зовнішньо-предметному проявах (та їх перетіканнях), звуковий образ інструмента втілює обидві вказані інтенції. Звуковий образ бандури (як національний образ світу – Г. Гачев) історично впливав на створення *цінносно-сміслового* (психологічного) – ноетичного простору (окремого індивіда – кобзаря та української нації у цілому). Отже, *звуковий образ цього інструмента виступає як ноетичний феномен*, виявляючи, за О. Самойленко⁶, наступні параметри: меморіальний (збереження, підтвердження авторитетності та спогад, як переведення до нового контексту); ігровий (інструменталізація ставлення та втілення); «любовно»-психологізований (безпосередня «зустріч», особисте переживання) – які узгоджуються з рівнями поезики в музиці (жанр; технологія та когнітивні завдання; стиль) і мають семантичний характер.

⁶ Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис... докт. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 2005. 46 с.

Важливим компонентом звукового образу інструменту, окрім стабільних (органологічно-конструктивних) характеристик, виступає *виконавський* фактор, поза яким неможливе створення звукового образу. Саме виконавець у традиційному мистецтві безпосередньо формує усі вказані вище параметри образу інструмента, створює необхідну психологічну атмосферу його сприйняття – через майстерне (професійне) володіння інструментом (саме тому музичний інструменталізм у фольклорі є первинно професійним, на відміну від співу). Специфічною сферою тут виступають епічні, синкретичні словесно-інструментальні жанри (з їх іманентними властивостями авторського, індивідуалізовано-психологізованого начал), а відмінністю бандури є «пізньостадіальний» (С. Грица) характер кобзарської (передусім, думної традиції), розвиток якої майже співпадає у часі з західно-європейським процесом емансипації музичного інструменталізму, зокрема, її «дальніх родичів» – тамбуроподібної лютні та модернізації стародавнього шляхетного багатострунного інструмента – арфи, від кінця XVI століття. Тогочасне розгортання процесу кардинальних змін в європейській музичній культурі, таких як перехід від поліфонії до оперної монодії і гомофонно-гармонічного стилю, народження інструментальної музики з власними виразовими засобами і новими інструментами, не відразу і не у чистому вигляді, але поступово торкнулося й замкнено-традиційного, локально-національного феномену кобзарського мистецтва (деякі виконавці-бандуристи були вхожими до великосвітської спільноти), хоча до подібних академічно спрямованих інструментально-багатострунних інтенцій бандурне мистецтво обернулося більш ніж трьома сторіччями пізніше.

Однак, породжуюче для бандури середовище кобзарства (хоч і «пізньостадіальна», з оновленими механізмами функціонування, традиційно-фольклорна, передусім епічно-думна, замкнено-уніфікована система, яка не має причин для розвитку) все ж «зсередини» спонукало виконавців шукати виходу у індивідуалізовано орієнтованій «грі» – як руху від XVI до початку XX століття від вербально-інструментальної оповіді без втручання зовнішніх факторів до репрезентативності, гри, з культивуванням та подальшою модернізацією фольклорного інструменту – кобзи-бандури. Таким чином, формувалося й *самостійне народне інструментальне виконавство* – зі своїми жанровими (спочатку танцювальними та вступно-інтермедійно-заключними інструментальними частинами), інструментально-технічними (засоби звуковидобування та специфічні прийоми гри), артистично-репрезентативними принципами, що наразі (у другій половині XX століття), прагнучи самовдосконалення, через розширення інструментального репертуару та образно-семантичних інструментальних засобів, трансформувалося у академічне виконавство, яким зацікавилися й професійні композитори. Таким чином, бандурний інструменталізм виявляє внутрішні самонарошуючі ознаки розвитку.

Виконавський фактор бандурного інструменталізму (з тенденцією до нарощування своєї ролі) є взаємопов'язаним, взаємостимулюючим з

конструктивно-органологічними, інструментальними техніко-технологічними навчально-професійними та репертуарними настановами розвитку даного виду творчості. Хроматизація бандури на початку ХХ століття Г. Хоткевичем, перекладення та створення оригінального репертуару, розширення спектру інструментальної техніки привели до створення сучасної, відповідної іншим, сталим академічним інструментальним культурам, жанрово-стильової поетики бандурного мистецтва. Сьогодні бандурний репертуар включає усе різноманіття жанрових та жанрово-синтетичних інструментальних форм ХХ-ХХІ століть з тенденцією до все більшої актуалізації специфічних, чисто бандурних, прийомів та засобів інструментальної гри; індивідуалізації композиторської мови і композиторських технік; втілення глибоких образних філософсько-психологічних станів. Все активніше втілюються постмодерна стилістика, а також естрадно-роково-джазові виходи. Можна відзначити формування специфічної інструментально-бандурної програмності, яка відштовхується від змістових чинників бандурної звукообразності та уособлюється як через традиційно-думно-інструментальну зображальність, так і через нарощування ідейно-узагальнених принципів психологізовано-авторського типу (що є природним і для традиційно-кобзарських, і для камерно-академічних, і для деяких «третьопластових» форм).

Дві останні представлені у роботі в аналізах музики автора даної дисертації з позицій інструментально-виконавського авторського підходу та демонструють наступні тенденції в оригінальній інструментальній бандурній музиці: поглиблення авторського психологізованого семантичного начала; актуалізацію не тільки специфічних, а й новітніх, народжених у розгортанні авторської думки безпосередньо на інструменті і «від інструмента», індивідуальних прийомів гри, які долають технічні виконавські обмеження, органічно відтворюють різноманітні образно-семантичні інтенції в напрямку виходу бандури на незвичні для неї музичні ракурси, зокрема, строкатої постмодерної стилістики та позаакадемічних стильових експериментів. На думку автора, тут не має бути обмежень, у тому числі, виконавсько-технологічних, які здатні до креативних заміщень та перетворень «з недоліків на достоїнства» – отже, до будь-яких музично-семантичних глибин. Таке різноманіття стильових інтенцій породжує трансформацію звукового образу бандури – нарощуванням потенціалу усіх його ноетичних вимірів (мнемонічного, ігрового, авторсько-психологізованого), вибудовуючи континуальну вертикаль інструментальної жанрово-стильової, філософсько-міфологічної, речово-органологічної пам'яті, як замкнутого і одночасно відкритого «гіпертексту» культури.

Посилення значущості та ролі виконавського компоненту у сучасній музичній творчості (у тому числі, академічній) стосується не тільки музично-мовних, звукообразних інструментальних, сценічно-артистичних та авторськи-психологізованих (персоналістських) засад, а й актуалізує брендінгові напрями діяльності автора-виконавця-митця, що стає особливо нагальним для

творчості «молодого» (модернізованого та академізованого «на очах покоління»), тим паче, локального інструменталізму як бандурний.

Бандура органічно вписалася у **синтезовані технологічні види мистецтва** як провідники сучасного мистецького самовираження і комунікації, впроваджуючи незвичний для усіх його компонентів художній формат, з потужною перспективою творчо-експериментальної новаційності. Так, неринковий «бандурний відеокліп» виявляє дуалістичну природу, кореспондуючу з сучасним етапом «інформаційного суспільства»: з одного боку, втілюючи популярну жанрову форму «суспільства технократії» (або відеотехнократії), з його новими параметрами комунікації, мистецьким переростанням функції культовості на користь масовості (з відповідною зміною виразових засобів і змістовної частини, зокрема, швидкої суми «уривків»-частин бігдату у намаганні фіксації постійно переформатовуваної реальності); з іншого, у вказаній спробі уловити перманентно-швидкісну мінливість – уособлюючи якості більшої індивідуалізації, психологізації, демасифікації особистості й культури. Сучасне індивідуальне «сховище образів» (Е. Тоффлер) як особиста «ментальна модель дійсності» певним чином співвідноситься з історично-локальною кобзарською (первинно сольною, усною імпровізаційно-індивідуалізованою, інформативно-образно насиченою, інструментально-«технологічно» підтриманою, призначеною для обміну образами у колі «присвячених») національною моделлю дійсності, коли, елітарні епічна, молитовно-псалмодійна форми відтворення буття органічно сполучаються з родинно-ліричною, артистично-ігровою, уречевленою музично-інструментальною.

Навіть програмний (не-чистий) бандурний інструменталізм в структурі аналізованих неринкових відеокліпів та концертно-сценічних перформансів фіксує ту частину зі «сховища образів» ХХІ століття, яка зберігає пам'ять нації (у локальному та універсальному сенсах) і одночасно є здатною до найсучасніших художньо-виразових синтетичних технологічно-семантичних втілень (що власне і забезпечує «життя пам'яті»). Як невід'ємна частина сучасного комунікативного поля, відеокліпи та перформанси на основі бандурного звучання розсувають рамки звукообразу інструмента убік узагальнюючо-ідеальних (власне музично-інструментальних) та опредметнених мистецьки-синтетичних семантичних принципів. З іншого боку, бандура, «звільнена» від традиційного вокально-інструментального синтезу, трансформує усталені параметри відеокліпових та перформансних форм на користь «свіжості» осучасненого етнічного (позавербального, універсального звуковізуального, уособлюючого вимоги сприйняття/усвідомлення реальності в умовах бігдати) компоненту.

Таким чином, бандурний інструменталізм (система взаємопов'язаних інструментально-органологічних, виконавських технологічних та репрезентативних, музично-текстових й музично-мовних параметрів, які визначаються соціокультурними, історико-стильовими, жанровими та звукообразними факторами) виступає сьогодні перспективною

інструментально-семантичною формою втілення «образу світу», як національного, індивідуально-авторського та універсально-глобалізованого. Кожен історичний період вносить свої корективи у формування інструментальної культури. Цей процес не закінчений, він спрямований у майбутнє.

Основні положення дисертації викладені в публікаціях
у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Матвійів Г.В. Нові інструментально-ігрові прийоми в сучасному бандурному репертуарі. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*. Луганськ: Луг. держ. ін-т культ і мист., 2012. Вип. 20–21. С. 221–231.
2. Матвійів Г.В. Сучасна бандурна творчість у мистецтві музичного відеокліпу. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*. Луганськ: Луг. держ. ін-т культ і мист., 2012. Вип.23 (2012). С. 152–162.
3. Матвійів Г.В. Нові камерно-ансамблеві форми ХХІ століття: бандура і гітара. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 425–433.
4. Матвійів Г.В. Сучасна бандура в музиці «третього пласта». *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 17. С. 379–390.

у періодичному фаховому виданні іноземної держави:

5. Matviyiv G. Modern bandura in the European jazz orchestra: a synthesis of the performing experience. *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing s.r.o., 2018. № 1. С. 29–34.

АНОТАЦІЇ:

Матвійів Г.В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

Дисертація присвячена дослідженню сучасної інструментальної бандурної творчості з точки зору її звукообразних семантичних чинників та інструментально-виконавського авторського підходу. У роботі стверджується актуалізація виконавської складової музичної творчості, вкрай важлива не тільки у сучасних музичних тенденціях у цілому, а як важлива рушійна сила, хоч і багатоголосного, але традиційно (і технічно) досить обмеженого у прийомах гри багатострунного щипкового інструмента, через що композиторські рефлексії бандуристів-виконавців, передусім інструментальної спеціалізації, яка століттями посідала далеко не другорядне

(для епічних жанрів у цілому з їх розвинутою символікою, тим більш – для української думи і кобзарства в цілому), але й не самостійне місце, дозволяють, звільнившись від вербального чинника, виявляти найбільш сміливі (часто несподівані) новітні звучні характеристики свого інструмента та прийоми інструментальної гри, здатні створювати нові жанрово-стилістичні (семантичні) засади бандурного інструменталізму. Доводиться історична послідовність та логіка автономізації бандурного інструменталізму, що сягає корінням до формування феномену українського кобзарства.

В роботі аналізуються новітні інструментальні засоби й прийоми бандурної гри, створені і задіяні у музичній мові інструментальних композицій автора дисертації, жанрово-стильові параметри яких виходять за рамки академічного інструментального мистецтва. Передусім, це інструментальні твори строкатої постмодерної, джазової (етноджазової, джаз-рокової, естрадної) стилістики; синтезовані технологічні види мистецтва (авторські аудіоальбоми, відеокліпи, синтезовані проекти-перформанси).

Ключові слова: бандура, кобзарське мистецтво, бандурне інструментальне мистецтво, звуковий образ бандури, бандурний інструменталізм, виконавсько-інструментальний авторський підхід, традиційні та новітні інструментальні прийоми гри, авторські аудіоальбоми, відеокліпи, синтезовані проекти-перформанси.

Matviyiv G.V. Sound image factors of modern bandura creativity: instrumental-executive author's approach. – *Manuscript.*

Dissertation paper for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 "Musical Art". Odessa National A.V. Nezdanova Academy of Music. Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2021.

The thesis is devoted to the study of modern instrumental bandura creativity from the point of view of its sound image semantic influences and instrumental-performing author's approach. The work affirms the actualization of the performing component of musical creativity, which is extremely important not only in modern musical trends in general, but as an important driving force, albeit polyphonic, but traditionally (and technically) rather limited in playing techniques of a multi-string plucked instrument, through which the composer's reflections of bandura players - performers, primarily instrumental specialization, which for centuries occupied far from secondary (for epic genres in general with their developed symbolism, especially for the Ukrainian Duma and the kobza in general), but also not an independent place, they allow, freed from the verbal factor, to identify the most daring (often unexpected) the latest sound characteristics of their instrument and techniques of instrumental playing, capable of creating new genre-stylistic (and therefore semantic) foundations of bandura instrumentalism. The author proves the historical consistency and logic of the autonomization of bandura instrumentalism, rooted in the formation of the Ukrainian kobzar phenomenon. The work analyzes the latest instrumental means and techniques of bandura playing, created and used in the musical language of instrumental compositions by the author of the thesis, the

genre and style parameters of which go beyond the scope of academic instrumental art. First of all, these are instrumental works of motley postmodern, jazz (ethno-jazz, jazz-rock, pop) stylistics; synthesized technological forms of art (author's audio CDs, video clips, synthesized performance projects).

Keywords: bandura, kobzar's art, bandura art, sound image, sound-image ambush bandura, bandura instrumentalism, instrumental-executive author's approach, traditional and new instrumental projection, creative synth soundtrack.

Підписано до друку 23.03.2021 р.
Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60х90/16
Тираж 110 прим. Папір друкарський. Різографія.
Надруковано з готового оригінал-макету.
Інформаційно-видавничий центр ПНПУ ім. К.Д. Ушинського
65020, м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26
тел. (048) 732-18-84