

**ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А.В.НЕЖДАНОВОЇ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МАТВІЇВ 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

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)

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

_____ **Г.В. Матвіїв**

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, професор

Черноіваненко Алла Дмитрівна

Одеса – 2021

АНОТАЦІЯ

Матвіїв Г.В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід. – *Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.*

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.

Тому метою даного дослідження стає визначення специфіки звукового образу сучасної бандури на основі авторського інструментально-виконавського підходу. В роботі доводиться історична послідовність та логіка автономізації бандурного інструменталізму, що сягає корінням до формування феномену українського кобзарства. Досліджується поняттєве поле музично-інструментальної звукообразності; виявляються характеристики образу бандури як ноетичного феномену. Здійснюється аналіз явища кобзарського мистецтва з точки зору історико-культурних засад та музично-

інструментального компоненту. В дисертації 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).

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'єктом дослідження виступає сучасна бандурна інструментальна творчість. Предметом – звукообразні характеристики бандурного інструменталізму з позицій авторсько-виконавських засад творчості.

Методологічна і теоретична основи роботи визначаються працями в галузях філософії, естетики, культурології; семантики в музиці, семіологічних аспектів музикознавчого дискурсу; історії України та української музики, фольклористики та кобзарського мистецтва; органології, виконавства і музично-мовних засобів бандурної творчості; технологічних видів мистецтв; музикознавчими дослідженнями, присвяченими проблемам жанру і стилю; образу інструмента та звукового образу. 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.

Стверджується, що особливе відношення до кобзарів як носіїв і хранителів української ментальності, що ґрунтується на функціональному універсалізмі їх діяльності 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 та звуковий образи інструмента, конкретизовані у специфічних та універсальних інструментальних засобах та прийомах (інструментально-звукові, наочно-органологічні, музично-мовні, тембральні, жанрово-видові, виконавські).

Звуковий образ бандури (як національний образ світу) 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 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.

Важливим компонентом звукового образу інструменту, окрім стабільних (органологічно-конструктивних) характеристик, виступає виконавський фактор, поза яким неможливе створення звукового образу. Породжуюче для бандури середовище кобзарства (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 ХХ 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 самонарошувані ознаки розвитку.

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. 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.

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 у бік 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.

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.

ANNOTATION

Matviyiv G.V. Sound image factors of modern bandura creativity: instrumental-executive author's approach. – *Qualifying scientific work with the manuscript copyright.*

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD) by specialty 17.00.03 – Musical art. – Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2021.

The dissertation is devoted to the study of modern instrumental bandura creativity from the point of view of its sound-like semantic factors 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 also as an important driving force, albeit polyphonic, but traditionally (and technically) rather limited in playing techniques of a multi-string plucked instrument, which is why composer reflections of bandura performers, primarily instrumental specialization, which for centuries occupied far from secondary of the verbal factor, to reveal the most daring (often unexpected) newest sonorous characteristics of one's instrument and methods of instrumental playing, capable of creating new genre-stylistic (semantic) foundations of bandura instrumentalism.

Therefore, the purpose of this study is to determine the specifics of the sound image of the modern bandura on the basis of the author's instrumental-performing approach. The work presents the historical sequence and logic of the autonomization of bandura instrumentalism, rooted in the formation of the phenomenon of the Ukrainian kobzar. The conceptual field of musical and instrumental soundness is investigated; the characteristics of the bandura image as a noetic phenomenon are revealed. The analysis of the phenomenon of kobzar art from the point of view of historical and cultural foundations and musical and instrumental component is carried out. The dissertation 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 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 CD's, video clips, synthesized performance projects).

The research material is instrumental music of the late XX - first two decades of the XX century for the modernized bandura (first of all, created by the author of this research); author's audio albums, video clips based on bandura instrumental music, as well as performances and concert and stage projects (based on the NAONI orchestra).

The object of the research is modern bandura instrumental creativity. The subject is the sound characteristics of bandura instrumentalism from the standpoint of the author's and performing principles of creativity. The methodological and theoretical foundations of the work are determined by works in the field of philosophy, aesthetics, cultural studies; semantics in music, semiological aspects of musicological discourse; history of Ukraine and Ukrainian music, folklore and kobzar art; organology, performance and musical and speech means of bandura creativity; technological arts; musicological studies devoted to the problems of genre and style; the image of the instrument and the sound image. The work uses general scientific and special methods, among which are involved the philosophical and aesthetic, historical and cultural, structural and functional, genre and style in their complex application. Semiological, semantic, musical-textological, analytical musicological and performing author's approaches are important for the implementation of the research tasks.

It is argued that a special attitude towards kobzars as bearers and keepers of the Ukrainian mentality, based on the functional universalism of their activities, directed a special semiotic-shaped function in the inherent sonorous-visual attributes of the kobzar - the bandura.

Thus, the symbol of the bandura acts as a tool and result of the interpretation, knowledge and embodiment of the worldview (a professional performer and the whole nation) from the standpoint of certain aesthetic-philosophical, spiritual-

national, life, historical ideals by creating aesthetically and psychologically influential objects - works of art; and contains both material-materialized musical and non-musical factors of influence and national memory. The most important components of such an image are the sonorous and sound images of the instrument, concretized in specific and universal instrumental means and techniques (instrumental-sound, visual-organological, musical-linguistic, timbre, genre-specific, performing). The sound image of the bandura (as a national image of the world) historically influenced the creation of a value-semantic (psychological) - noetic space (a separate individual - a kobzar and the Ukrainian nation as a whole). Thus, the sound image of this instrument acts as a noetic phenomenon, showing the following parameters: memorial (preservation, confirmation of authority and memory, as a translation to a new context) play (instrumentalization of attitude and embodiment) "Love"-psychologized (direct "meeting", personal experience) - which are consistent with the levels of poetics in music (genre, technology and cognitive tasks, style) and have a semantic character.

An important component of the sound image of the instrument, in addition to stable (organologically constructive) characteristics, is the executive factor, outside of which it is impossible to create a sound image. Kobzarism (a closed-unified system that has no reason for development), which generates the environment for the bandura, nevertheless, "from within" prompted the performers to look for solutions in an individually oriented "game" - as movements from the 16th to the beginning of the 20th century from verbal-instrumental narration without external interference factors to representativity, play, with the cultivation and subsequent modernization of a folklore instrument - kobza-bandura. Thus, an independent folk instrumental performance was also formed - with its own genre (first dance and introductory-intermedia-final instrumental parts), instrumental-technical (means of sound production and specific playing techniques), artistically representative principles, while (in the second half of the 20th century) striving for self-improvement, due to the expansion of the instrumental repertoire and figurative-semantic instrumental means, it was transformed into academic performance, which was also of interest to professional composers. Thus, bandura instrumentalism reveals internal self-

organizing signs of development. Chromatization of bandura at the beginning of the twentieth century by G. Hotkevich, the transposition and creation of an original repertoire, the expansion of the range of instrumental techniques led to the creation of a modern genre-style poetics of bandura art, corresponding to other permanent academic instrumental cultures. Today the bandura repertoire includes the whole variety of genre and genre-synthetic instrumental forms of the XX-XXI centuries with a tendency to more and more actualization of specific, purely bandura, techniques and means of instrumental playing; individualization of the composer language and composer techniques; the embodiment of deep figurative philosophical and psychological states. Postmodern stylistics, as well as pop-rock-jazz outlets, are being implemented more and more actively. It can be noted the formation of a specific instrumental-bandura programmaticity, which is based on the substantive factors of bandura soundness and is personified both through the traditionally duma-instrumental depiction, and due to the build-up of ideologically generalized principles of the psychologized-author's type (which is natural for traditionally kobzar, and for chamber-academic, and for some "tertiary" forms).

The last two are presented in the work in the analysis of the music of the author of this dissertation from the standpoint of the instrumental-performing author's approach and demonstrate the following tendencies in the original instrumental bandura music: deepening of the author's psychologized semantic beginning; actualization of not only specific, but also new, born in the development of the author's thought directly on the instrument and "from the instrument", individual playing techniques that overcome technical performance limitations, organically reproduce various figurative and semantic intentions in the direction of the bandura's emergence into musical angles that are unusual for it, in particular, motley postmodern stylistics and extra-academic stylistic experiments. Such a variety of style intentions generates the transformation of the sound image of the bandura - by increasing the potential of all its noetic dimensions (mnemonic, play, author-psychologized), building a continuous vertical of instrumental genre-style, philosophical-mythological, material-organological memory, as a closed and at the same time open "hypertext" culture. Even the programmatic (non-pure) bandura

instrumentalism in the structure of the analyzed non-market video clips and concert and stage performances captures that part from the “image repository” of the XXI century that preserves the memory of the nation (in local and universal senses) and at the same time is capable of the most modern artistic swinging synthetic technologically semantic incarnations (which, in fact, ensures the "life of memory"). As an integral part of the modern communicative field, video clips and performances based on bandura sound push the framework of the instrument's sound images towards generalizing ideal (musical-instrumental proper) and concretized artistic-synthetic semantic principles. On the other hand, the bandura, “freed” from the traditional vocal-instrumental synthesis, transforms the established parameters of video clips and performance forms in favor of the “freshness” of the modernized ethnic (verbal, universal sound-visual, personifying the requirements of perception / awareness of reality in conditions of “big data”) component.

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.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Матвіїв 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. Матвіїв 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. Матвіїв 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. Матвіїв 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 наукових виданнях, в яких додатково освітлені матеріали дисертації:

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.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ.....	12
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ БАНДУРИ: ІСТОРИКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ	20
1.1. Особливості звукового образу щипкових інструментів	20
1.2. Бандура у системі українського кобзарського мистецтва.....	46
1.3. Традиційні прийоми бандурної гри у автентичній та академічній формах.....	71
1.4. Жанрово-стильова поетика інструментального бандурного мистецтва періоду академізації.....	98
Висновки до Розділу 1.....	117
РОЗДІЛ 2. БАНДУРА В ЗВУЧНОМУ ПРОСТОРИ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	120
2.1. Новітні (авторські) прийоми бандурного інструменталізму	120
2.2. «Нова» інструментальна музика для бандури: композиторсько-виконавські рефлексії	130
2.3. Бандура у синтезованих технологічних видах мистецтва.....	149
Висновки до Розділу 2.....	167
ВИСНОВКИ.....	169
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	176
ДОДАТОК А.....	189

ВСТУП

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

¹ Сьогодні – єдиному у подібній якості в академічному музичному виконавстві

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 далеко не другорядне, 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. 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. Коханик, 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 – 160 сторінок. Список літератури містить 235 позицій.

РОЗДІЛ 1

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ БАНДУРИ: ІСТОРИКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ»

1.1. Особливості звукового образу щипкових інструментів

Поняття «звукового образу» (передусім, звукового образу різних інструментів) останнім часом так чи інакше все більш застосовується при характеристиках музичних явищ різних епох, стилів та форматів. А музика ХХ-ХХІ століть, в якій значно актуалізуються виконавський аспект, а також індивідуалізовано-специфічні засоби музичної виразовості – перш за усе, інструментальні, як здатні до майже безмежної винахідливості у триваючому процесі «пошуку звуку» або навіть цілої концепції «нового звуку» другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Адже «ніколи ще перетворення, що відбуваються в ході еволюції музичної мови, не зачіпали того глибинного – онтологічного – шару музичної субстанції, який складає її першоелемент – звук. Звук став альфою і омегою Нової музики, її наріжним каменем» [185, с. 50]. Власне, створення ключових прийомів й засобів сучасних композиторських технік й відбувається більшою мірою у сфері музичного інструменталізму [232]. В такому розкладі самий процес академізації так званих народних інструментів, таких як бандура, баян, домра, балалайка, виступає закономірним у композиторських спробах «пошуку звуку», створення нових тембрально-образних якостей. Актуалізуються й нові, незвичні, специфічні індивідуально-інструментальні прийоми гри на усталених та академізованих нещодавно музичних інструментах (про це спеціально – у підрозділі 2.1.). На той факт, що різноманітні процеси, які характеризують сьогодні музичну культуру, багато в чому визначаються сучасним станом музичних інструментів, сьогодні вказують багато дослідників: «Створення нового інструментарію і активне застосування етнічних зразків, включення в партитуру природних шумів і звуків, а також побутових або промислових предметів значно модифікувало звуковий

континуум музики ХХ століття» [222, с. 4]. При цьому, поряд з новими музичними феноменами для композиторів, виконавців і інструментальних майстрів значущими виявляються й пошуки в галузі розширення акустичних (зокрема, сонористичних) можливостей традиційних академічних інструментів (наприклад, фортепіано).

Отже, саме музичний інструментарій історично пов'язує композиторську творчість, виконавське мистецтво і виховання (особливості сприйняття, замовлення, музично-звукову пам'ять) слухачької аудиторії. Високо цінуючи оперне та камерно-вокальне мистецтво (без яких не відбулося б становлення музики як окремого виду мистецтв), слід визнати, що вслід за автономізацією останньої (паралельно з вказаними синтетичними її жанровими типами) здійснювався процес емансипації музичного інструменталізму, в якому формування, функціонування й розвиток чисто музичних засобів виразовості представлялося більш наочним і очевидним, специфічно музичним (у «звільненні» від слова). Це пов'язане, великою мірою, з наочністю та матеріалізованою речовістю музичних інструментів.

Середньовічний християнський містик Я. Беме у роботі «Signatura Rerum The Signature of All Things» («Signatura Rerum, або Про народження і позначення всіх істот», 1622) порівнює буття речі з музичним інструментом, стверджуючи, що речі можуть бути уподібнені музичним інструментам, оскільки вони виробляють (під час дії на них, звичайно) характерні, специфічні звучання (не можна не згадати й прадавню міфологічно-антропологічну традицію – перетворення людина на музичний інструмент [148, с. 81]. Адже, кожна річ, за Я. Беме, має свій неповторний «голос», який є «виразом, або артикуляцією її тілесної присутності в просторі (bodily presence). За допомогою голосу, запаху, кольору і т.д. вона заявляє про себе, проникає в навколишній простір і створює неповторну “атмосферу” (курсив наш – Г.М.)» [морина трансф, с. 90]. Звичайно, музичний інструмент, будучи «знаряддям» і неодмінно володіючи уречевленими якостями (звучання й вигляду, просторових форм), через звучні образно-семантичні свої властивості (пов'язані з органологією, засобами звуковидобування та репертуарно-

жанровими перевагами) – які реально існують тільки під час живого виконання (і, певним чином, в аудіо-, відео-, нотному запису, тобто – в музичному тексті) – одночасно набуває й ідеаційних характеристик, що робить його одним з «учасників» презентації музичної ідеї (композиторської думки та виконавської інтерпретації), як в чисто інструментальних, так і у вокально-інструментальних жанрах. Власне, так само іманентною амбівалентністю матеріального/ідеального володіє і сам звук. Інша «лінія» уречевлено-ідеаційної амбівалентності постає, у випадку української бандури, у формуванні протягом XVI – початку XX знаково-символічного статусу музичного інструмента як уособлення національно-специфічного начала, національної гідності і слави (дещо подібне Н. Морозевич відмічає щодо ірландської арфи [140], яка є офіційним державним гербом Ірландії – золота арфа на синьому тлі з сріблястими струнами – і використовується в якості символу країни, починаючи з XIII століття, зображувалася на ірландських монетах вже при королях Джоні та Едварді I; на лицьовій стороні сучасних монет Ірландії також присутня ліра в оточенні 12 зірок Євросоюзу).

Вказана Я. Беме «атмосфера», створювана річчю-інструментом, на думку Л. Моріної, не є об'єктивною (оскільки вона не є якість речі на зразок маси або матеріалу, але вона все ж пов'язана з річчю, тому що через неї річ «виражає свою присутність через екстази якості») і не є суб'єктивною (в строгому сенсі слова, тобто породженням психіки або сприймаючої здібності людини, але вона все ж «існує завдяки тілесній присутності сприймаючого суб'єкта» [139]). Тобто, сприйняття речі, не може бути чисто ментальним процесом інтерпретації знака, але співвідноситься також з тілесною афектацією. У цьому відношенні цікавим видається і поняття Р. Барта «зерно голосу» [10], коли вокаліст або інструменталіст під час музичного виконання створюють якусь «модальність експресії і матеріальності» (пов'язану з індивідуальною тілесною виразністю) «за межами раціоналізації і культурних форм», що «неминуче створює у слухача нову ієрархію цінностей», але пов'язану з власним досвідом адресата-слухача як відчуття «голосу зверненої до нього тілесності... як єдиного інструменту справжньої причетності буття» [там само]. На думку Барта,

«технар» Фішер-Дискау тут «програє» більш індивідуально-характерному та чуттєвому Панзеру або російському церковному басу, в якому «... міститься щось очевидне і вперте (від чого не можна відволіктися), таке, що знаходиться по той (або по цей) бік словесних значень, (молитовних) форм, мелосу і навіть стилю виконання... як ніби плоть співака і виконувана ним музика були одягнені в одну шкіру... символічне означування, непідвладне розуму» [там само]).

Створення подібної «атмосфери» – в нашому випадку, специфічної, пов'язаної, передусім, зі звучною музикою (інструментальною та вокально-інструментальною), музичним текстом та умовами виконання – робить музичний інструмент носієм певного *образу* – як «результату відображення об'єкту (у випадку бандури, національної специфіки та національної пам'яті-гідності – Г.М.) в свідомості людини» (В. Панов. [198]); «результату відбивної (пізнавальної) діяльності суб'єкта (для образу бандури – відбиття національно-історичної й культурної пам'яті – Г.М.)» (В. Тьохтін); «явища, яке виникає як результат фіксації одного об'єкта в іншому», що виступає в якості «духовної або фізичної сприймаючої формації», є втіленням «первинного буття в буття вторинне, відбите і укладене в чуттєво доступну форму» [65]; нарешті, суб'єктивно-об'єктивної «картини світу (*курсив наш* – Г.М.) чи його фрагментів, ... обумовленої як чуттєво сприймаємими ознаками, так і гіпотетичними конструктами», яка «включає ... самого суб'єкта, інших людей, просторове оточення і часову послідовність подій» [171].

Такий образ, будучи (як і «атмосфери» Беме) завжди чуттєвим за своєю формою, за своїм змістом може бути як чуттєвим (у сприйнятті, уявленні), так і раціональним (образ світу, народу, країни), є найважливішим компонентом дій суб'єкта, «орієнтуючи його в конкретній ситуації, спрямовуючи на досягнення поставленої мети і розгортаючи дію в просторі і часі... визначаючи ступінь досконалості дії». Образ кобзи-бандури, нерозривно пов'язаний з яскравішими сторінками національно-визвольної боротьби українців (про це більш докладно у підрозділі 1.2.), їх міфопоетичними та духовно-релігійними уявленнями, традиціями, природою, дійсно поставав дієвою рушійною силою і у військових

діях, і у повсякденному особисто-побутовому житті, і у духовній сфері (українського народу, інституту кобзарів як хранителів національної пам'яті й традицій, кожної особистості). Образ, як картина світу, також може «накопичувати в собі досвід практичної взаємодії суб'єкта з середовищем», а безмежність його змістів дається в ньому одночасно (симультанно) [171], що й наділяє образ музичного інструмента цілісною семантикою буття-звучання-мисле-почуття. У чуттєвому образі може бути втіленим будь-який абстрактний зміст; в цьому випадку матеріалом для образу служать не тільки просторово-часові уявлення (зорові, слухові, тактильні, м'язові, вестибулярні, смакові і нюхові; для образу інструмента – звучно-тембральні, жанрово-стилістичні тощо), але й «внутрішня мова (у вигляді назви абстрактного поняття або опису його за допомогою ключових слів» [20]. Така «внутрішня мова» музичного інструмента включає не тільки звучний або звуковий образ інструмента, а й певні (збережені у пам'яті – особистості, народу, нації) позамузичні (історичні, міфологічні, мовленнєво-риторичні, рухово-жестові тощо) властивості. Матеріальною формою втілення образу виступають певні практичні дії, мова, різні знакові моделі, досить часто – музичні інструменти – як знаряддя-речі, «діючі особи» – «персонажі», носії знакових моделей, у тому числі, музично-мовних (саме тут виникає явище й поняття «звучного» або «звукового образу інструмента»).

Для наук про мистецтво² і культуру явище і поняття образу надзвичайно важливе, бо культура за своїм походженням і змістом є «перетвореним первинним буттям – природним, людським або божественним; і в цьому сенсі культура сама є образом, явленою метаморфозою первинної реальності» [65]. Таким чином, образ (у широкому сенсі, але й образ музичного інструменту, у тому числі) представляє собою «цілісність, що складається з чуттєво сприймаємої "оболонки", зображального, або іконічного, боку образу, і змісту,

² У науковій дискусії щодо сутності і визначення мистецтва ми наразі дотримуємось концепції Г. Гачева, який вважає, що «вся суть мистецтва в тому, що воно одночасно охоплює в собі обидві основні форми людського буття (художнє мислення, пізнання, відображення та діяльність, виробництво – Г.М.). Але, зрозуміло, на різних етапах розвитку мистецтва і в різних його видах і жанрах на перший план виступає то його діяльнісна, виховно-перетворююча, то його пізнавально-рефлектуєча сторона... художній образ є завжди комплекс: думка – предмет – дія» [32, с. 6–7]

що включає ідейний та емоційний аспекти (мислечуттєвість, зокрема, притаманну музиці у специфічних музично-мовних, у тому числі інструментальних, засобах – Г.М.)» [там само]. Кожен з вказаних компонентів відіграє важливу роль, а у взаємодії вони задають смисл образу. Як носій значення і генератор смислу образ є знаком, символом. Музичні інструменти так чи інакше стають образами (знаками, символами) певної епохи, країни, нації, жанру або стилю тощо.

Як психологічний феномен образ є необхідною умовою діяльності образного мислення, який безмежно розширює різноманіття культури (життя, мистецтва, особистості) і поглиблює їх змістову сферу. Необхідно зазначити, що специфічною формою образу є *художній образ*, поняття якого в галузі мистецтв і мистецтвознавства складалося як висхідне до естетики Платона³. В естетичній і мистецтвознавчих науках під художнім образом розуміють «специфічний засіб і форму освоєння життя мистецтвом, а також виникаючі у процесі творчості автономні самоцінні цілісності художніх творів» [65] (літературні та оперні або театральні-сценічні персонажі, музичні теми, ідеї, настрої, почуття і т.д.). Образ тут виступає як «згусток художнього бачення і переживання, якому мистецтво надає виразність і естетичну цінність» [65]. У музичному образі знаходить узагальнення складна система людських переживань. У музиці можливо перетворення індивідуальних чуттєвих даних в символи. При сприйнятті музичного феномена все розмаїття сигналів, які передаються слухачеві, обробляється і перетворюється в знаки, які згодом можуть еволюціонувати в символи. Іноді композитор віддає перевагу одним і тим же знакам (символам), тому можливо вести мову про авторські знаки (символи). Явищу образу і смислу в музиці, з їх експлікацією у фортепіанному мистецтві, присвячена цікава дисертація китайської дослідниці Гань Сяосюе (виконана і захищена в Одеській національній музичній академії). Спираючись

³ Відомо, що образна форма свідомості більш давня за логічну: історія свідомості і є історією образного мислення. Г. Гачев вказує, що передумови образу складаються «задовго до виникнення власне художнього образу, так само як естетичний момент народжується в праці людини до мистецтва», яке під час виникнення «засвітиться власне художнім світлом... Наука, логічна думка не може прийняти в себе «фантазмагорії» і «безглузді» вигадки стародавньої людини, а мистецтво дружелюбно приймає в себе і міфи, і казки, і безглузді гіпотези про світобудову» [Гачев образ, с. 3]

на традиційні музикознавчі підходи до категорії образу (М. Арановського, М. Бонфельда, В. Медушевського, Є. Назайкинського, О. Самойленко, В. Холопової та ін.), авторка диференціює категорії музичного образу як специфічного художньо-музичного смислового феномена, виявляючи «внутрішній інтенціональний зв'язок образо- та смислотворення в музиці» і наголошуючи на «принциповій неперекладності, неподільності цілісного образного змісту «живого» динамічного художнього явища» [31, с. 18], в якому все більшої значущості набуває виконавська складова. Саме вона актуалізує музично-семантичні ознаки у зв'язку з особливою усною природою образу – метафори – символу в музиці [34]; виконавець визначає і презентує також різні шляхи, умови й засоби інтерпретації з різних «виконавських образних текстологічних відносин до музичного феномена, залежно від характеру зацікавленості в ньому» [31, с. 21]. Така творча автономія виконавця, який створює власні «звучні образи», все ж ґрунтується на накопичених в пам'яті культури усних «слухових образах музики» [там само, с. 171] та образі даного інструмента (який включає і звучний образ інструмента).

Як більш широка дефініція («образ інструмента»), так і один з його компонентів («звуковий образ інструмента») узгоджуються, передусім, з міждисциплінарним поняттям «звукового образу світу», яке, на думку авторки фундаментального дослідження в означеній проблематиці (з виходом на конкретику звукообразних проявів у фортепіанній творчості) Н. Рябухи [165], продемонструвало пов'язаний зі зміною парадигми мислення у 70-80-ті роки ХХ столітті рух «від метафори до концепту, що розкриває гносеологічну сутність музики як образно-мовленнєвої системи» [165, с. 65], поставши у ряду таких фундаментальних філософських понять, як «модель світу», «образ світу», «картина світу» (останні часто використовуються у синонімічному значенні). Поняття ж «звуковий образ світу», на думку Н. Рябухи, узагальнює еволюцію уявлень про саму «музику як образ світу – від космологічного образу світової гармонії до синергетичної моделі буття», зумовленого «синергетичним світобаченням (О. Ключев), що поєднує фізико-акустичний, комунікативно-інтонаційний та духовно-ціннісний виміри звукобуття... через звукообразне

мислення та психологію звуковідчуття людини», тобто стає «внутрішньо відтвореною духовно-психічною реальністю, перцептивно-інтермодальною (аудіально-візуально-кінестетичною) формою мислення людини» [165, с. 101–102]. У такому розумінні звуковий образ світу, конкретизуючись «через акустичний комплекс природно-географічного й культурного середовища, “звучного соціуму”, уособлює звук «як маркер (О. Андрєєва), культурний код, комунікативний засіб трансляції й акумуляції музичних традицій, що розкривають образ світу» [там само], а важливим носієм звуку і його уречевленим джерелом (і символом) виступає музичний інструмент.

У музичній творчості звуковий образ світу, як її власний концепт, уособлює «історико-культурні, семантичні, мовно-стильові і музично-комунікативні настанови звукообразного мислення композиторів» [там само] та виконавців (тим більш, це тривалий час збігалось навіть в академічній культурі, не кажучи про традиційну), націй, епох і – неминуче – властивостей і можливостей музичних інструментів. Зміни історико-стильових і мисленневих парадигм музичної творчості незмінно супроводжувалися формуванням нових звукових (звучних) концепцій та відповідними трансформаціями образів інструментів, де музично-звукова комунікація (у тому числі, за допомогою музично-інструментальних засобів, які невинно формувалися) втілювала цілісне звуковідчуття світу індивідів, їх груп і цілих націй.

У музичній культурі на цій основі вибудовується звукова картина світу, яка є основою не тільки традиційної, але й національної композиторської музики, коли вони присутні в ній як на свідомому, так і на несвідомому рівні. Характеризуючи дане поняття, А. Алпатова відзначає його похідний характер від цілої низки основоположних понять, таких як: картина світу, семіосфера (Ю. Лотман), образ світу (Г. Гачев), мелосфера (І. Земцовський), фоносфера (М. Тараканов), соносфера (Дж. Михайлов), етносфера (Л. Гумільов). Визначаючи синтезуючий характер звукової картини світу, А. Алпатова виділяє низку універсальних аспектів для всіх історичних періодів: «Звукова картина світу, яка розуміється і як образ світу, і як семіосфера архаїчної і традиційної культури, виступає перш за все як її інформаційна модель ... охоплює

сукупність уявлень про людину та оточуючий світ , які склалися» в різних типах культури, «є носіями відомостей про них і виявляють себе через звук і звучання»; вона «не тільки містить знання про культури різних народів і епох: немов в ядрі, в ній закладені всі їх контексти, коди, символи. У цьому сенсі звук і звучання представляють не тільки пам'ять культури і музики, а й їх таємницю» [3, с. 82]. Термін «звукова картина світу» часто використовується у синонімічному розумінні з поняттям «звуковий образ світу». Останнє, на наш погляд, є ближчим до мистецького дискурсу через вміщення вказаних вище параметрів образності, а також через відчутне кореспондування з «художнім образом» (що важливе й для «образу музичного інструменту» як носія смислотворних інтенцій).

Поняття «звуковий образ світу» логічно отримує музичну і музично-інструментальну специфікації, виходячи на поняття «звукового образу інструменту», яке сьогодні найбільш теоретично дослідженим є у фортепіанній творчості, яка накопичила досвід універсальних та специфічних семантично розвинутих «інтонаційно-контраційних способів інструментального звуковираження», які «через художньо організований звук та специфіку звукообразного сприйняття/мислення/відтворення об'єктивують музичну свідомість митця (ширше – культурну самосвідомість)» [165, с. 103].

Відомо, що поняття «звучний образ інструменту» запровадив до вітчизняних робіт Л. Гаккель (Л. Гаккель «Фортепіанна музика ХХ століття» [30a]), у свою чергу, запозичивши його (англ. – «sonorous image») з опублікованого циклу лекцій А. Коппенда у Гарвардському університеті («Music and imagination» [233]). Коппенд застосовує поняття «звучний образ» («The sonorous image») і «звуковий образ» («sound image») у практично синонімічному значенні, диференціюючи лише перший термін: «Те, як музика звучить, або «звучний образ»... не що інше, як слухове уявлення, що виникає в свідомості виконавця або композитора; уявна картина (попереднє осмислення) точної “природи” звуків, які будуть ними викликані до життя... “звучний образ” – першорядна турбота будь-якого музиканта. Під цими словами я маю на увазі красу і округлість звуку, його теплоту і глибину, його “витонченість”,

його баланс з іншими тонами, його акустичні властивості в будь-якої заданої середовищі» [цит. за 222, с. 16], визначаючи під «звучним образом», передусім, виконавську якість звуку як властивість індивідуального піанізму, але також і характеристики звукового вигляду конкретного твору, і нових акустичних можливостей фортепіано; встановлює тісний взаємозв'язок між еволюцією інструменту, як конструктивно-акустичного феномена, і композиторським творчістю. О. Щербатова, вдавшись до повторного перекладу з англійської лекцій Копленда, відзначає як спільність двох наведених понять в позначенні звукових явищ, так і більший ступінь «фонічної насиченості поняття sonorous» (звучний образ) [222, с. 17]. Даний термін свідчить про дієвість, континуальність вираження (для хронотопу музичного мистецтва це дуже важливо). Втім, у вітчизняному музикознавстві останнім часом більш укорінився термін «звуковий образ інструменту» (використовуються, зокрема у етномузикознавстві, поняття «тембро-реєстрової моделі звуку» (С. Утегалієва [193]), «звукоідеал» (О.Ельшек [223], Ф. Бозе [231], В. Шулін [220]).

У трактуванні Л. Гаккеля «звучний образ» включає як «звуковий матеріал музики», так і «враження, справлене музикою на слухача» [30а, с. 6]. Фактично наслідує гаккелівській концепції дисертація Т. Буданової [24], де «звучний образ інструмента» розглядається в рамках тріади «органіка (конструкція інструмента) – інтонаційний зміст, усвідомлюваний через комплекс засобів художньої виразовості – слухачьке сприйняття» [24, с. 27] і диференціюється в широкому («звуковий матеріал музики, що відтворює в інтонаційній практиці все різноманіття проявів функціональної полівалентності») і вузькому («конкретна грань цієї полівалентності («гармошечний», «клавесинний», «фортепіанний», «джазовий», «імпресіоністичний», «романтичний», «конструктивистський», «елітарний» і т.п. образи») розуміннях [там само]. Досить плідно розробляє підхід Гаккеля і С. Іванова [76], яка, трансформуючи саме поняття до «звукового образу», суттєвими для еволюції якого автор знову наводить три взаємопов'язаних і взаємовизначаючих фактори – виконавські традиції, нотний текст композитора і результати вдосконалення конструкцій інструменту «з метою виявлення нових виразних прийомів і розширення

технічних можливостей [76, с. 9] (але ж конструкція сучасного фортепіано практично повністю визначилася вже до початку ХХ століття, тому більш значущими стає вивчення нових форм музичного матеріалу і способів його організації. А. Малинковська, спираючись на асаф'євську інтонаційну концепцію музики, вводить поняття звукокомплексу (звукового образу) фортепіано, який включає інструментальну специфіку звукоутворення, можливості управління різними параметрами звуку (динамічними, дрібно-технічними, тембральними і т.д.) – з відповідними прийомами фортепіанної гри і вираженою взаємозалежністю з широким колом засобів фортепіанної виразовості (як фортепіанного інтонування) [121]. Як і деякі інші дослідники, Малинковська виявляє взаємодію вказаних компонентів звукообразу зі спатільно(фактурно)-фонічними показниками музичної тканини і часовою, формотворною організацією. О. Щербатова, виходячи зі семантично-стилістичних переваг музики, також зупиняється на понятті звукового образу інструменту, сутнісний базис якого розглядає як «звуковий матеріал, відібраний з усього спектра акустичних можливостей інструменту і організований певним способом», що дозволяє «рельєфно виявити його функціональні можливості... в той час як індивідуальні якості проявляють авторську трактовку образу інструменту» [222, с. 22]. Авторка слушно підкреслює не тільки композиторські, а й співавторські виконавські відтворення звучного матеріалу, що дозволяє піаністу «проявити інші грані звукового образу інструменту» [там само].

Таким чином, поняття звучний і звуковий образ інструменту функціонують найчастіше як синоніми (з певними авторськими уточненнями, але не залишаючи гаккелівських «звукового матеріалу» і (дещо рідше) «враження, справленого на слухача».

Найбільш глибоких і фундаментальних узагальнень щодо звукового образу інструменту вдалося, на наш погляд, досягти Н. Рябусі, чому сприяв обраний нею сучасний синестетичний метод аналізу та узагальнень багатовимірної еволюції теоретичних уявлень та наукових концепцій літературознавства, мистецтвознавства, музикознавства та виконавсько-

теоретичних досліджень. Останнє є особливо важливим для нашої дисертації у представленні розуміння звукообразної специфіки музичного (і музично-інструментального) мислення у *семантично-семіотичній, музично-психологічній й етномузикологічній* площинах. Тут дослідниця влучно посилається на роботи Б. Асаф'єва, А. Сохора, Є. Назайкинського, І. Земцовського та інших (основоположних і для нашої дисертації). Так, Б. Асаф'єв прямо вказує, що «зміст є злитим з інтонацією як звукообразний смисл, бо смисл поза вираження в русі, вимові, пісні, *гри на інструменті (курсив наш – Г.М.)* – є лише абстракцією» [7, с. 275]. Кожної епохи подібна сума «символічних інтонацій (звукокомплексів)» виникає в сталості созвучання з поетичними образами та ідеями, або з конкретними відчуттями (зоровими, м'язово-моторними), або з виразом афектів і різних емоційних станів, тобто у взаємному «супутництві». Так утворюються надзвичайно міцні асоціації, які не поступаються *смісловій словесній семантиці (курсив наш – Г.М.)*» [7, с. 207]. Звуковий образ, на думку Асаф'єва, це «інтонація, що отримала значення зримого образу або конкретного відчуття, й викликає супутні йому уявлення» [там само].

А. Сохор, у розвиток інтонаційно-образної концепції Асаф'єва, доводить, що зміст музики утворюється за допомогою «художньо-інтонаційних образів» (специфічних музично-мовних), які виступають, у свою чергу, результатом «відображення, перетворення й естетичної оцінки об'єктивної реальності у свідомості музиканта (композитора, виконавця)» і відбиті «в осмислених звучаннях (інтонаціях)» [179, с. 731] – музично-мовних та музично-формотворних засобах, тобто, у відповідності до музичної семантики (зокрема, й музично-інструментальної семантичної, матеріально-ідеальної, сфери) та до музичного мислення; з втіленням відображальних, відтворювальних, комунікативних (композиторських та виконавських) процесів. А ось на систему ціннісних та нормативних музично-семантичних критеріїв впливають соціокультурні, історичні, філософські, національні, епохальні загально-естетичні, інструментально-органологічні, виконавські аспекти (вони ж впливають на створення образу інструмента). Звукообразні уявлення в такій

мислечуттєвій (музичній) системі відображення-відтворення-комунікації корегуються використанням усіх трьох видів мислення: 1) у разі найпоширенішого у композиторській практиці творення за роялем або іншим інструментом відбувається оперування не тільки «реальними “звуковими предметами” – окремими тонами і їх комплексами» [180, с. 62], а й (дозволимо собі додати до визначення авторитетного вченого) специфічними інструментальними формами і формулами викладення та звуковидобування; це предметно-інструментальне (або практичне) мислення; 2) відбувається процес мислення «(оперуючи в розумі) уявленнями про звуки, мелодійні інтонації, ритмічні фігури, гармонії і т.п. Це – образне мислення» [там само]; 3) чисто ідеаційне мислення «поняттями, відбираючи і осмислюючи з їх допомогою отримані звучання, komponуючи цей матеріал, розвиваючи його. Це - абстрактно-логічне мислення» [там само]. На відміну у використанні вказаних Сохором трьох видів мислення в галузях науки або техніки, самий матеріал мислення музичного «виявляється істотно іншим. Крім звичайних понять, що виражаються словами, і звичайних наочних уявлень, які матеріалізуються в зримих зображеннях, композитор обов'язково – і дуже широко – використовує специфічно музичні поняття, ідеї, образи. Ще в XVIII і XIX століттях було прийнято називати музичні теми (мелодії, мотиви) “ідеями” і розглядати їх розробку як розвиток певних думок (... їх розгортання, трансформації, дроблення, синтезування і т.д.). ... Нарешті, чеський учений О. Зих і музикознавець Х. Кушнар'ов висунули думку про існування “музичних понять” (музичні теми або музичні образи, що представляються композитором в розумі як нерозкладних цілих) [там само]. Звучна ж реалізація вказаних форм музичного мислення у їх сукупності здійснюється за допомогою особливої «мови» – музичної, що представляє собою «систему стійких типів звукосполучень разом з правилами (нормами) їх вживання» [там само]. Тут необхідно знову наголосити, що серед музично-мовних засобів вирізняються не тільки стабільні й мобільні (В. Медушевський), а й універсальні й специфічні інструментальні. Останні, будучи побудованими (й утвореними) на відмінних (специфічних, конструктивно-органологічних і виконавсько-інструментальних)

властивостях інструмента, останнім десятиріччями набувають все більшої актуалізації.

Непересічного методологічного значення для розвитку концепції «звукообразу» та композиторсько-виконавсько-слухацької психологічної звукової теорії набула монографія Є. Назайкинського «Звуковий світ музики», видана ще 1988 році, але не яка втратила свого значення й донині (на роздуми та висновки вченого постійно посилаються усі дослідники актуального звукообразного напрямку музикознавства). Як проголошує сам автор, «звук і смисл» – основна тема його дослідження [148, с. 11]. Музичний (і не тільки) звук дослідник представляє не тільки (і не стільки) як фізичне-акустичне явище, а й як суб'єктивно-психологічне, яке сприймається слухом і відбивається у свідомості у вигляді *психічного образу* або «суб'єктивного звукового образу» [там само, с. 16]. Найціннішим для нашого дослідження в книзі Назайкинського є цілий розділ про музичні інструменти з точки зору звукообразної концепції: тут і антропологічно-тілесні асоціації, і неминуче залучення людського тіла (згадаємо концепцію Р. Барта) до інструментальної гри, і «таїнство одухотворення інструмента» під час гри з нарощуванням «труднощів пошуку механізмів зрощування інструмента з органікою тіла» через наявність «проміжних інстанцій» у звуковидобуванні (щипкові інструменти тут, хоч і меншою мірою, ніж духові, але задіяні «напрямую», без «посередників»), і абсолютно справедливе сприйняття історії музичних інструментів у якості «поступової емансипації музики, відокремлення її від життя на благо самого життя... шлях, який веде від прямого злиття тіла і звуку у синкретичному від природи людському голосі до повного відокремлення звуку від людини в органному, фортепіанному (баянному – Г.М.) звучанні, а ще більш в електромюзичних інструментах» [148, с. 82–83]. А отже сам музичний інструмент виступає як багатофункціональне і багатозначне утворення – «як жива істота і як річ, як художній твір і як запис музики, як фіксація особливостей певного історико-соціального середовища і як пам'ятник культури, але разом з тим і як особливий світ, що представляє у своїх формах і сутності відображення світу реального» [148, с. 83] – тобто *володіє певним*

цілісним образом. «Образність» інструментів посилюється їх одухотворення, персоніфікацією у міфологічних та мистецьких традиціях (подібно до літературно-міфопоетичних образів). І як би не дистанціювався інструмент від «біоматерії», людської органіки, під час гри так чи інакше «реалізується функція живих органів та їх націленість на зв'язок з діючою людиною, з його оргазмом, з його управляючою волею». Таким чином, 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.

Якщо *образ музичного інструмента* включає як інструментально-технічні, тембро-акустичні й виразові аспекти, виконавську специфіку (способи звукодобування й звуковедіння, манеру тримання інструменту і виконавського подання), так і сукупність їх історичних, міфопоетичних, філософських, національних та індивідуальних виражень, які однаково спрямовані на озвучення звукообразної моделі світу, то *звуковий образ інструмента*, віддзеркалений у виконавській інтерпретації, втілює узгодженість композиторського звукового концепту, ідеальна сутність якого відтворюється у конкретиці прийомів звукодобування й звуковедіння та корегується індивідуальною манерою інтонування і певними традиціями виконавства. Тут виникає ще й звуковий образ твору (як образ свідомості композитора, історичної епохи, культури, інструментально-музичний матеріал, а також усний інструментально-виконавський текст). діяльності музиканта.

Як образи, так і звукові образи інструментів, здатні до утворення певних тембрових архетипів («барокова скрипка», «антична ліра або арфа», «клавірність», «фортепіанна або баянна квазіоркестровість» тощо), які склалися на основі «семантичного або образного амплуа» інструментів (Н. Рябуха) на історичному шляху музичного мистецтва (що пов'язане з

умовами виконання, традиціями, органологічними можливостями тощо), сформувавши його інструментальний стиль. Втім, незмінною від XVII століття є індивідуальне (композиторсько-виконавське) відтворення вказаної семантики зумовлене пошуком ефектних звучань, виразовості, нарощуваною тенденцією до «музичної саморефлексії». Виникнувши у певному середовищі, за певних обставин і потреб, образи інструментів, будучи «підтриманими» своїм середовищем, виявляють іманентну здатність до трансформації разом з ним, до якості «самонарощуваного логосу», починаючи в якийсь момент «диктувати» цьому середовищу, впливати на нього (щодо оновлення або традиційності). Так, в академічній музичній культурі XX століття інструменти стали «підказувати» композиторам і виконавцям новітні звукові винаходи у структуруванні навіть формотворчих (на основі інструментальних, наприклад, сонористичних, засобів). Можливості гібридного багатострунного інструменту – кобзи-бандури – давали можливість кобзарям рухатись у бік репрезентативних типів виконання, одночасно утримуючи виконавців у «кайданках» діатоніки до початку XX століття (на тлі тотальної хроматизації світового інструментарію). Таку звукообразну специфіку інструментального вираження Н. Рябуха характеризує як «відображення онтологічної вертикалі звуко-музичної комунікації людини (мікросвіт – *musica humana*) зі світом (макросвіт – *musica mundane*)», а сам звуковий образ інструмента – як «художньо-акустичну й історико-стильову проекцію образу світу, інструментальну подобу антропоцентричного макрокосму дійсності» [165, с. 156–157]. Відповідно до трансформації образу світу і звукоідеалу культури (епохи, нації, стилю) потерпає змін і музичний інструментарій – його тембрально-акустичні, технічні, динамічні якості. Визначення звукоідеалу В. Шуліним як «сукупного уявлення про якість звучання, що залежить від тембральних, техніко-виконавських, артикуляційно-інтонаційних, ладово-гармонічних та стилістичних характеристик» [220, с. 155] необхідно доповнити національними музично-інструментальними чинниками впливу (включаючи існуючі на той момент образи інструментів). Тобто, звукоідеал, образ світу та музичний інструментарій мають взаємовпливові відношення, а інструментальна

органологія (наочно-зорові пропорції, форма, матеріал, розмір корпусу-струн-клавіатури, конструкція, спосіб звуковидобування, ладово-гармонічна й регістрова конфігурації, діапазон, гучнісно-динамічні та виконавські можливості та ін.) органічно співвідносяться з «ландшафтними, архітектурними, образотворчими й абстрактно-геометричними, графічними уявленнями» [165, с. 157]. Така супідрядність органології інструмента та звукового образу світу (епохи, країни, нації) розуміється як «духовний акт творіння “звукожиття” свідомості митця, проекція особливостей його звуковідчуття на мануальний простір інструмента» [там само].

Таким чином, у визначенні звукоідеалу епохальної або національної (традиційної) музичної культури найбільш важливим фактором є використовуваний нею музичний інструментарій. Звичайно, звукоідеал самого «інструменту» як такого «в чистому вигляді» не існує: він знаходиться в прямій залежності від стилістики музики, що виконується на ньому, а в безлічі випадків і від волі виконавця. Так, для солістів-імпровізаторів (джазових, народних, а традиційне кобзарське мистецтво є сольним за своєю генетикою) характерний свій, суто індивідуальний звук, своє темброве забарвлення (бартівське «зерно»), що знову свідчить на користь виконавської актуалізації музичного інструменталізму (в його академічній та традиційній формах).

Характерно, що поняття звукового образу інструмента отримало потужну розробку не тільки у вказаних вище академічно-музикознавчих працях, а й у сфері етномузикології останньої третини ХХ ст. (І. Земцовський, І. Мациєвський, О. Єльшек, І. Зінків, М. Хай та інші), так само, як і колеги-музикознавці, етномузикологи прагнули виявити концептуальні засади звукообразності, за принципом «усталених семантичних типів» (І. Земцовський [70, с. 194]) у зв'язку з національним образом світу (моделлю, картиною світу тощо). Пояснюючи поняття *національного образу світу*, Г. Гачев пише: «тип місцевої природи, характер людини і національний розум знаходяться у взаємній відповідності та додатковості. Праця і Культура в ході історії заповнюють те, що не дано країні від природи... народ-горець має інші орієнтири, ніж народ-мореплавець або степовик-кочівник. Гори, море, степ, ліс

привертають до особливого роду побудов в світогляді і навіть в логіці» [32, с. 4] (додамо – і у музичному інструментарії). Г. Гачев визначає своєрідність національного у взаємодії трьох рівнів (причин): «природа (Космос), в яку занурений народ; склад його душі (Психея) і логіка його розуму (Логос)» [32, с.13]. Вчений формулює сутність національного образу світу як «особливу структуру загальних для всіх народів елементів (хоча вони і розуміються по-різному, мають свій акцент)» [там само, с.27]. Щось близьке до цього ж поняття висловлює В. Топоров, розмірковуючи про «якийсь цільно-єдиний культурно-історичний, релігійно-моральний і психо-ментальний комплекс» [186, с. 3]. Зачіпає одну з невід'ємних частин національного образу світу і характеристика етнічної ментальності Л. Гумільова. Це – «світосприйняття, не пов'язане з книжковою освіченістю» [48, с.172]. Національний образ світу теж не пов'язаний з книжковою освіченістю, але, на відміну від ментальності, має продукує спрямованість, породжуючи, зокрема, художній стиль. Специфіка феномену «національний образ світу» диктується особливостями національної історії та менталітету. Під першим В. Артеменко розуміє (в широкому сенсі) «національний характер, викристалізовані форми і типи поведінки та емоційного реагування», а також «синтезуючу систему філософських, естетичних, релігійних та міфологічних уявлень про сутність буття, що координується історично глибинної національною традицією, культурою сприйняття і мислення» б, с. 17, 19]. Характерно, що у кожному конкретному випадку національний образ світу спирається на зовсім відмінний від інонаціонального досвід історичного та культурного відображення світу. Але не можна говорити про національний образ світу як про якийсь стерильно-замкнений феномен. Природно, що взаємопроникнення і взаємовплив культур вносило певні корективи.

Згідно регіонально-цивілізаційного підходу в області музики, запропонованого Дж. К. Михайловим [132], музична культура постає як *квінтесенція національного світогляду та світовідчуття народу*. Тісно пов'язана з національною мовою, типом господарювання, релігійними віруваннями (що, як правило, зберігають реліктові форми в рамках більш пізніх

світових релігій), географічним ландшафтом та іншими факторами, вона також є функцією зберігача історичної пам'яті. Кожна культура створює свою звукову картину світу (термін А. С. Алпатової [2]), своєрідність якої багато в чому визначається древніми або сталими історичними пластами (як у випадку «пізньостадіального», за С. Грицею, кобзарського мистецтва), базовими звуковими уявленнями, що склалися в результаті того, що «людина вислуховує і те, що закріпила в його інстинктах природа з незапам'ятних часів життя на Землі, і те, що властиво саме йому як біологічному виду. І тільки потім, тільки над всім цим надбудовуються поверхи індивідуального життєвого досвіду (втім, все більш актуалізовані у сучасності – Г.М.). У «найрафінованіших, художньо відшліфованих тембрах слух слухає і всього того, що говорить йому про життя в його загальних цінностях ... », – вказує Є. Назайкинський [148, с. 171]. Відповідно до думки сучасних дослідників, музична культура транслює модель світу. Це проявляється в певних параметрах музичного мислення, наприклад, в просторовому розташуванні тонів традиційних звукорядів (пентатоніка як центр з периферіями або космічно-числові співвідношення давньогрецьких звукорядів), формі інструментів (трикутник «світової гори», «світового дерева» Сходу в обрисі тамбуроподібних та деяких багатострунних; містичні сходи і циклічний розвиток світу, уособлення впорядкованої світобудови, перехід в інший світ, втілення чистої ідеї звуку як носія напруги і страждання, символ світової гармонії і гармонійної єдності неба і землі – в конструкції арфи [99, с. 322]), частинах інструментів (наприклад, волосся або жили, з яких виготовлялися струни, є символом і вмістилищем життєвої і божественної сил) тощо. Аналізуючи звукове середовище проживання тюркських народів в минулому, С. Утегалієва (вслід за Г. Гачевим) доводить вплив природно-географічних умов (степових просторів центру Євразії) на звукові уявлення тюрків, створення специфічної звукової палітри, котра «в якійсь мірі визначає особливості і характер народженої тут музики» [194, с. 18].

Спеціально українському традиційному інструменталізму присвячені праці М. Хая [201], з застосуванням системно-етнофонічної методики дослідження. Вчений приділяє особливу увагу т.з. «супровідним інструментам»

кобзарсько-лірницької традиції – автентичним інструментам давньоруської/давньоукраїнської билинної (гусла) та пізнішої думової (старосвітська бандура, кобза О. Вересая та колісна ліра, частково – торбан) епічно-старцівської традицій – які насправді посідали особливе місце в українській культурі як з точки зору емблематично-символічної функціональності, так і з боку спеціального (не просто акомпануючого) місця в «думній партитурі» з відповідним комплексом музично-мовних засад. Вказаний «супровідний інструментарій», що використовувався в українських епічних жанрах, складає окрему специфічну групу, яка «за усіма соціально-функційними та специфічно етноорганологічними параметрами помітно вирізняється серед решти українських народних музичних інструментів» [201].

Подібні інструменти функціонували (і часто продовжують своє функціонування у підтримці національного культурного надбання і сьогодні) у всіх практично народів світу⁴. Мова йде про обрані для епічних жанрових напрямів саме струнно-щипкові – багатострунні у західно-європейських та слов'янських географічних регіонах та тамбуроподібні у східних народів (смичкові, як українські гудок, т.з. народна скрипка, ліра, що й виникли пізніше за щипкові, традиційно рідше використовувалися у «супровідному» репертуарному шарі, а у вказаній жанровій сфері традиційної епіки не використовувалися взагалі). Обрання щипкових хордофонів (точніше, їх формування та розвиток в річищі «серйозної» епіки) обумовлене як спільними (для національних різновидів та для багатострунно/тамбуроподібних взірців) характеристиками щипкової тембральної «делікатності» – регістрово-тембральної, співвідносної з голосом як органічному накладанні, так і в певній тембральній розшарованості, протиставленні (злитті та відокремленості), ніжно-гаснучої, на відміну від утримуючих тривалість і навіть керуючих стаціонарною частиною звуку і його зняттям голосу і духових; тембральна характеристика щипкових відрізняється універсалізованою нейтральністю, на відміну від по-земному чуттєвої характерності або гучної різкості духових – дерев'яних і мідних, відповідно; не занадто гучної, з м'яким атакуванням у

⁴ Про феномен кобзи-бандури в українській музичній спадщині – більш докладно у підрозділі 1.2.

поєднанні з голосом (з можливістю корекції даних звучнообразних показників при виконанні на відкритому просторі або у приміщенні, їх регулювання відповідно до характеру звучного промовляння та переживання), так і відмінними якостями. Останні пов'язані з природно-географічними умовами, з відповідними національними музично-мовними засобами (музичним мисленням) та конструктивно-органологічною звучною символікою: для необхідних будь-якій нації (показово-ментальних) епічних жанрів східні культури обирали тамбуроподібні, більш пристосовані до чіткого виконання ритмічних структур (більш значущих для східної виразовості), з трикутним обрисом світової гори або древа [224], а західні та слов'янські традиції «висловлювали» історико-епічну тематику за допомогою багатострунних (арфо-, ліроподібних) у більш органічному втіленні ладово-інтонаційних засобів свого образу світу (пов'язаного з давньогрецькою філософією світової космічної гармонії, числовою символікою струн, строїв та пропорцій, містичних звукових сходів від землі до неба, міфопоетичною символікою крила, циклічності буття тощо). Сама кількісність-множинність та довжина струн (з можливістю її більш-менш доступного варіювання, зокрема, збільшення діапазону за рахунок додавання нових струн, у тому числі, вище і нижче голосового діапазону, як чисто інструментальної якості, або строго символічного значення; в надрах яких усвідомлюється нова тембральна якість), а також конструктивна форма уособлювали неминучу для міфологічного типу мислення (притаманного первинно вказаній жанровій сфері) містично-філософську забарвленість, не перекриваючи у звуковому (гучнісному і тембральному) відношенні необхідний вербальний компонент творів.

До специфіки багатострунних можна віднести й особливості фонації, створення певного «струнно-щипкового сонору» близько розташованих струн, які резонують (разом з корпусом, резонаторним устроєм) певним чином навіть не будучи зацепленими виконавцем. Наявність шумових добавок (за висловом Є. Назайкинського) в звучанні музичного звуку свідчить про його «розширення» по горизонталі [148]. Як відомо, шумовий ефект в тій чи іншій мірі присутній в грі на різних музичних інструментах. У більшості випадків він

виникає з об'єктивних технічних причин і залишається на периферії уваги. С. Утегалієва виділяє два види «шумових компонентів: 1) присутніх постійно при грі на музичному інструменті, що невід'ємні від його звучання і виникають як тембровий, семантично значущий компонент звуку; 2) з'являються іноді, в результаті використовуваних прийомів звуковидобування (об'єктивно виникають як шумовий фон)» [193, с. 88]. Також важливою інструментальною властивістю багатострунних є первинна органологічна здатність до виконання глісандо, що значно посилює звучно-просторий ефект як зображального, так і чуттєвого (мислечуттєвого) характерів. Не менш вдалим конструктивними особливостями багатострунних слід вважати іманентну можливість для виконання як одноголосних, так і багатоголосних утворень (з урахуванням ладових особливостей, природним тембро-регістровим розщепленням за вертикаллю та горизонталлю), технічну доступність та наочну зображальність специфічних віртуозних структур (як то вказане ефектне глісандо, арпеджовані акорди, помірно-швидкі або неспішні фігуративні структури «під пальцями» тощо), можливість гучнісно-динамічного співставлення (різних тонів-струн або різних синтаксичних структур, елементів фактури). Усе вказане вміщувало іманентні чисто інструментальні потенції багатострунних (включаючи перспективи хроматизації та розвитку багатоголосних фактур), тобто, можливість майбутнього висловлення специфічними музичними (поза вербальними) музично-мовними засобами виразовості. А тривала хода у синкретичній «співдуржності» зі словесною мовленнєвою риторикою «виховувала» й ці, музичні прийоми й засоби викладення ідей у їх «чистому», цілісному (не перекладеному на поняття-слова і знову на ідеальну сутність), вигляді, могла сприяти й «співу на інструменті» (який поступово розвивався або замінював речитативні типи висловлення).

На шляху історичної еволюції багатострунних інструментів споглядається розширення жанрово-стильових нахилів у їх використанні – поруч з історико-епічними типами (які все ж переважають), дані інструменти

поступово залучаються й до дозвільно-побутових або світських⁵ (святкових, ліризованих тощо). Однак основними смислотворними напрямками в традиційних історичних, філософсько-міфологічних, соціокультурних умовах творчості із багатострунними інструментами все ж залишалися «коренева» давньогрецька шляхетність, піднесеність, втілення світової гармонії, а також ідеологічно-ритуалізована, національно-духовна цінність музичного втілення – як вияви семантично-символічної функціональності.

Усі традиційні музичні інструменти є принципово значимим компонентом культурної спадщини нації, без якого неможливе розуміння і уявлення всього багатства її культурних традицій. Усі вони через своє соціальне побутування, соціально-функціональне навантаження, умови виконання набувають певних символічних смислів та інтерпретацій які носії, виразники національного характеру, форма об'єктивації певної системи цінностей, устремлінь, сподівань, характерних для різних історико-культурних епох, груп, субкультур і т.п. Часто саме інструменти стають знаковими образами. Але не всі вони сприймаються суспільною свідомістю в одному ряду з такими національними символами як герб, гімн і прапор, на що спромоглася українська кобза-бандура (докладніше про це у підрозділі 1.2.). Подібні символи, «будучи важливим механізмом пам'яті культури, переносять тексти, сюжетні схеми та інші семіотичні освіти з одного пласта культури до іншого. Діахронно пронизуючі культуру константні набори символів беруть на себе функцію механізмів єдності: здійснюючи пам'ять культури про себе, вони не дають їй розпастися на ізольовані хронологічні пласти» [117, с. 12].

Безсумнівно, вихідною формою існування образу усіх музичних інструментів і пов'язаної з ними музичної практики був міф. Аналізуючи міфологію, пов'язану з струнним інструментарієм, дослідники зазначають, що «струнний інструмент може виступати в міфі як модель світобудови, а гра на ньому – як акт творення світу, тим самим роблячи музичний інструмент приналежністю деміурга» [66, с. 110]. Репрезентації струнно-щипкової

⁵ Власне таке жанрове розшарування репертуару у багатострунних (як і в музичній творчості у цілому), відбувалося вже у давніх культурах на фоні основних соціально-культурних процесів

тематики в міфологічному просторі пов'язані з різними особливостями даного інструментів – їх звучанням, конструкцією, функціями та ін. Одними з найбільш яскравих є сюжети, так чи інакше пов'язані з темою струн: особливо значущою символікою тут виступають «натягнуті струни» (як нерв, драматизм, життя) або «струни порвані» (смерть, перехід до іншого світу, вимушене мовчання, ріка зміна); опозицією порваним струнам ставав мотив «налагодження струн», процес їх настроювання в потрібному ладі-настрої і т.п. Важливе місце в міфологічних уявленнях, в системі символів займало звучання, тембр музичного інструменту, характер власне процесу виконання. Слова про цілющий вплив звуку струнних, про їх гармонізуючий, «оживляючий» вплив міститься в багатьох поетичних і пісенних текстах (так, в Біблії згадується, що Саул, якого мучив злий дух, покликав Давида, який майстерно грав на гусях (в російському перекладі – Г.М.): ««сыи золь вельми въ Саул духъ, Давид же сего отгонял въ гусли бья»» (1Книга Царств 16:15-23). Саме витяг звуку через зіткнення зі струнами, гра на струнах – це теж свого роду символ, це матеріалізоване втілення взаємодії внутрішнього і зовнішнього, зустріч «цього» і потойбічного світів. У обрядовій культурі гра на струнних часто позначала проникнення в сакральний простір. Зокрема, мотив зв'язування двох світів є одним з ключових для «перехідних» обрядів – насамперед, весільних і похоронних (такий обрядовий компонент у певній трансформованій формі переносився і до епічних жанрів).

Духовна атрибуція способу струнних відбувається в їх історико-культурному русі в таких основних напрямках: як певний символ гармонії і досконалості в їх надмузичній (космічній) сутності; як невід'ємний (принаймні, частий) атрибут праведника, святого (наприклад, в руках Давида-псалмоспівця вони нерідко порівнювали з людською душею); як інструмент, який земна людина використовує для прославлення Бога. В християнській культурі звучання багатострунних, поряд з церковним співом, дзвоном відбивало вираз її внутрішньої сутті (при досить складній структурі соціального побутування багатострунного мистецтва).

Серед традиційних музичних інструментів багатострунні щипкові (маються на увазі європейська та слов'янська традиції), історично й генетично пов'язані з епічними жанровими сферами, виступають одним з найдавніших, з найбільш «смыслеавантажених», культурно й національно значущих, представлених на різних етапах культурної історії. Феномен багатострунного щипкового мистецтва (як традиційного, наприклад бандурного, так і модернізовано-академічного, наприклад арфового або бандурно-академічного) містить в собі стале сполучення минулого і сьогодення; в ньому знаходить яскраве вираження історична спадкоємність, здатність «вбудовуватися» до різних культурно-історичних просторів і соціально-культурних площин; відповідати на соціальні запити за допомогою актуалізації свого об'єктивно-реального та символічного потенціалу.

Володіючи величезним історико-культурним потенціалом і необхідним комплексом виражальних засобів для передачі духовно-морального досвіду засобами музичної мови, відповідного тій чи іншій епосі, гусли (гуслі) незмінно зберігають роль носія національної самобутності. На думку дослідників (М. Імханицький, Д. Варламов, С. Стангріт, О. Усков, М. Хай та ін.), в семантиці такого інструментального (щипкового багатострунного) тембру зосереджений свого роду «звукоідеал», що забезпечує сприйняття й «прийняття» його будь-якою аудиторією, незалежно від того, яка музика звучить на інструменті – найдавніші інтонації знаменного розспіву, (більш пізнішої) української думи або композиторські твори постмодерної стилістики. Виявлений позитивний вплив багатострунного звучання на людину [82, с. 9], пов'язане зі стійким асоціативним зв'язком даного тембру (у кожного народу – зі своєю тембрально-конструктивною специфікою) зі світом позитивних образів, що йдуть від билин, казок, духовних віршів, епічних оповідей, історичних пісень (у кобзарській традиції – ще й молитов і псалмів). Важливо також і те, що в звучанні інструменту виникають виразні асоціації з невідомою від православного світовідчуття стихією дзвіниці, з її багатющою обертовою палітрою, що також стала споконвічним національним символом музичного мистецтва. Єдність основного набору домінуючих символів і тривалість їх

культурному житті значною мірою визначають національні і локальні кордони культур. На цю особливість вказує Ю. Лотман: «Єдність основного набору домінуючих символів і тривалість їх культурного життя значною мірою визначають національні і локальні кордони культур» [117].

Однак, зазначені вище характеристики не вичерпують соціально-культурні смисли і культурний потенціал музичного інструментарію епічної традиції. У сучасному суспільстві вони виступають (у тому числі) як інструменти-посередники між традицією і сучасністю, між світом релігійно-духовним і світським, між масово-доступним рівнем музичної культури і рівнем елітарним, між класичними інструментами і народною інструментально-виконавської культурою. Можна також стверджувати й те, що багатострунні щипкові сьогодні – це один із засобів міжкультурної комунікації, перш за все, в силу існування великого числа «інструментів-побратимів» в інших культурах, що забезпечує і розширює можливості «розмови» загальнозрозумілою мовою.

Таким чином, можна цілком обґрунтовано стверджувати, що традиційні багатострунні інструменти як соціокультурний феномен, як один із значущих традиційних музичних інструментів, все частіше виступають предметом інструментозначого, музикознавчого, культурознавчого, соціального, філософського, естетичного вивчення, будучи осередком різноманітних соціально-культурних функцій; володіючи потужним культурно-символічним наповненням, акумульованими в тривалому історико-культурному процесі; генеруючи на різних етапах (включаючи сучасність) значний інкультураційний потенціал; виступаючи у ролі звукових образів свого народу. Ці інструменти загально визнано вважаються символом музичної культури, перебуваючи в ряду з найдавнішими формами струнних музичних інструментів – арфою, лірою, кіфарою, відомими, згідно археологічних пам'яток, вже у IV тис. до н.е. Серед усього різноманіття традиційного музичного інструментарію, багатострунні виділяються не тільки тому, що вони були найбільш стародавнім, найбільш досконалим і, до того ж, національно визначеним «музичним знаряддям», а пізніше, постали «в удосконаленому вигляді безпосереднім історичним попередником фортепіано (*курсив наш – Г.М.*)» [178, с. 42].

Творча уява народів стала наділяти багатострунні тими властивостями і якостями, які згодом міцно закріпилися за ними в творах уснопоетичної творчості. Майже всі улюблені герої епосів різних народів були чудовими виконавцями на струнних щипкових. У народній свідомості вміння грати на них було такою ж невід'ємною рисою позитивних билинних, думних. Історико-пісенних героїв, як сміливість, сила, спритність, завзятість богатирська і т.д. У народній пісні такі інструменти, «відірвавшись» від певного конкретного героя, починають набувати все більшого самостійного значення, персоніфікуються, стаючи, часом, як би самостійною дійовою особою.

Важливою складовою в науково-теоретичній розробці проблем традиційного багатострунного мистецтва є аналіз феномена виконавства, який, зокрема, представлений в роботах М. Імханицького [78–81]. Автор розглядає, в тому числі, такий аспект, як одночасне (паралельне) існування інструменту (в нашому випадку – бандури) в рамках єдиної нотної традиції, і в якості народного, і в якості елітарного. Даний аспект є надзвичайно важливим для нашої роботи, а також для сучасного соціокультурного аналізу багатострунних і мистецтва гри на них як феномена, представленого на різних «поверхах» культурного простору. На думку М. Імханицького, формування тут «перехідних ступенів» створює особливого роду мистецтво-посередник, яке «можна представити у вигляді величезної багатоступінчастої сходи між запитами масової, побутової національно-музичної культури і високими досягненнями культури професійно-академічної» [80, с. 23].

1.2. Бандура у системі українського кобзарського мистецтва

Роль і значення музичного інструменту не може бути зрозумілою поза історичної епохи, у відриві від конкретного соціально-культурного контексту його побутування, національних властивостей світовідчуття (адже інструмент неодмінно стає виразником і носієм образу світу). Строй інструментів, сила і якість звуку, тембр, мелодичні, гармонічні і поліфонічні можливості неминуче підпорядковані тим завданням, які виникають в той чи інший період розвитку музичної культури. Українська кобза-бандура, в цьому відношенні, теж

пройшла значний шлях – і з точки зору її трансформації як конкретного матеріально-речового мистецького артефакту, і з позицій смислових (семантичних) навантажень, які інструменту приписують і наказують соціально-культурні, історико-філософські, естетичні функції та призначення.

Спеціальне місце кобзи-бандури не лише в українській, а й у світовій музичній культурі пов'язане, передусім, з унікальним середовищем, в якому цей інструмент сформувався й розвивався від XV–XVI століть (не у прадавні часи) – феноменом українського кобзарства. Кобзарі – виконавці, створювачі й носії цього феномену, за умов неодмінної участі кобзи-бандури (рідше – ліри або торбана) – 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 [140]) пов'язана з речовою звучною специфікою конкретного інструмента – локально розповсюдженого, створеного і функціонуючого безпосередньо усередині явища кобзарського мистецтва (яке, власне, й отримало 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.

Щодо назви кобза й бандура існує певна плутанина. Часто вони використовуються у синонімічному значенні, як це можна побачити в народних віршах, піснях, думах та інших джерелах. Так, в думі «Смерть козака-бандуриста» терміни «кобза» і «бандура» вільно-синонімічно чергуються у тексті: «Та на бандуру грає-виграє / Голосно жалібно співає...»; «Нехай би моя кобза знала, / Що мене рука християнська поховала...»; «Гей, кобзо моя, /

Дружино вірная / Бандуро моя мальована!» [58, с. 13]. Не менш часто вважається, що це – назви різних інструментів: кобза – більш давній, тамбуроподібний, без приструнків, з більш довгим грифом, східного походження, поширений в XII столітті серед половців, які займали степові простори на південь-схід від Київської Русі; використовувався і турецько-татарськими народами (в них і зараз є подібний музичний інструмент – кобуз). Натомість бандура, за однією версією має арабсько-перське походження XV століття, за другою, має англійський родовід, що бере початок у XVI столітті і звідси пішла його назва «пандора». Інструмент поширився в Іспанії під назвою «бандурія», підкорив своїм милозвучним звучанням Італію, був завезений до Польщі, далі в Україну, де вдосконалюється і привертає увагу професійних музикантів, потіснивши кобзу. А через те, що бандура своїм зовнішнім виглядом нагадувала кобзу, народ продовжував її так називати, що і пояснює подвійну назву інструмента. М. Сумцов 1903 року висуває гіпотезу про завезення кобзи сербами (що, до речі, підтверджує і авторка найбільш ретельного органологічного дослідження кобзи-бандури І. Зінків [74]), які і стали першими вчителями українських військових музикантів та співців [181]. О. Дубас наполягає на безсумнівності значно ранішого розповсюдження тамбуроподібної кобзи в українському побуті, ніж бандура, про що свідчить польський історик XVI століття Б. Папроцький [162, с. 14] (відомо, за М. Імханицьким, що практично усі народи володіють тамбуроподібними через їх здатність до найбільш яскравого володіння звуковисотної ритмізації, важливої на європейських територіях для вираження дозвільно-танцювальної стихії, і не тільки). На іноземне походження інструмента вказують М Лисенко, О. Фамінцин, Д. Ревуцький та Д. Яворницький, які в кінці XIX на початку XX століття займалися дослідженням інструмента. Тут мова, скоріше, йшла про тамбуроподібні взірці, які мають східні витоки⁶, є найбільш пристосованими для виконання чіткої акцентуації різноманітних метроритмічних структур (що є ключовим для східно-азіатських культур і набувало все більшого значення для

⁶ Хорезмійські двострунки відомі не менш, ніж 2000 років тому, а домбра, кобуз 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

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 метро-ритмічною 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.

Думку про іноземне походження бандури спростовує в 30-х роках ХХ століття Г. Хоткевич, який в своїх дослідженнях доводить, що кобза з давніх часів була українським народним інструментом, а бандура, на певному етапі, будучи більш досконалим для вжитку інструментом, замінила її в побуті. Г. Хоткевич, користуючись науковими джерелами, власними розвідками та достеменним професійним знанням інструмента, доводить неспроможність версії пріоритету англійського походження інструмента в 1563 році, оскільки вже в 1580 році наукові джерела подають відомості про широке побутування бандури в Україні і наявність в ній високо професійних бандуристів-виконавців. За такий короткий відтин часу, інструмент не зміг би поширитися в багатьох європейських державах, закріпитися в них і, врешті, потрапивши в Україну одразу стати національним. За версією Г. Хоткевича, в ХVІ столітті до основних довгих струн, українці додали ще й короткі, так звані приструнки, після чого такий вид інструмента почали називати бандурою, бо приструнки були справді новим явищем в історії розвитку народного інструментарію струнно-щипкової групи. Писемні джерела ХVІ століття першими засвідчили, використання кобзи як акомпануючого інструмента для виконання плачів або дум, через те, що своєю негучною грою найкраще підтримувала поетичний ряд виконуваного твору і повною мірою розкривала почуття кобзаря під час

виступу. Згадки про досконале виконання дум кобзарями в 1508 - 1548 роках знаходимо в дослідженнях польських істориків М. Дяковського та С. Сарніцького [58, с. 15]. Найбільш системній розробці питання походження бандури, її органологічного вдосконалення, національної приналежності та самої назви міститься в дисертаційному дослідженні І. Зінків. В багатогранності бандурної «біографії» дослідниця визначає такі ознаки бандури: традиційний інструмент української культури, що виник на перетині різних музично-інструментальних традицій Євразії, Сходу й Заходу; самобутній органологічний феномен – інструмент-гібрид, що сформувався внаслідок синтезу морфологічних ознак різних типів хордофонів; академізований інструмент української музично-професійної традиції, який на сьогодні є незавершеним проектом [74, с. 480]

Для нас чіткою є позиція щодо формування бандури у щільному зв'язку та всередині кобзарської культури. Самий термін «кобзарське мистецтво», запропорений Г. Хоткевичем у першій третині ХХ століття, апелює, передусім, до національно-фольклорної традиції використання інструменту вже від ХVІ століття⁷ (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. Втім, кобзарське мистецтво має значно більш давній родовід, первинне коріння якого сягає глибоких шарів слов'янської культури. Одна з перших згадок про щипкові на слов'янських територіях міститься в повідомленні візантійського історика Феофілакта Сімокатти (Фефана), який у своїй хроніці говорить про полонення в 591 році⁸ трьох слов'ян «без усіляких залізних обладунків, з одними лише гусями (так називає інструменти Б. Греков, хоча точніше було б перекласти як «інструменти

⁷ Саме від ХVІ століття писемні джерела вперше «засвідчують використання кобзи як акомпануючого інструмента для виконання плачів або дум, через те, що своєю негучною грою найкраще підтримувала поетичний ряд виконуваного твору і повною мірою розкривала почуття кобзаря під час виступу. Згадки про досконале виконання дум кобзарями в 1508 - 1548 роках знаходимо в дослідженнях польських істориків М. Дяковського та С. Сарніцького» [дубас, с. 15].

⁸ В деяких джерелах – у 583 році [греков, с. 394–395]

гусельного типу» – Г.М.)» [37, с. 394–395]. Взагалі-то Феофілакт називає ці інструменти звичним йому словом «ліри», а при повторенні цієї розповіді у наступних століттях інші історики називали ці ж інструменти слов'ян «кіфарами» [80, с. 62]. Зрозуміло одне – мова йшла про багатострунні щипкові, а троє бранців були виконавцями-професіоналами. З тих часів відомо й те, що щипкова (скоріше за все, багатострунна, судячи з назв очевидців) музика була незмінною приналежністю княжого і дружинного побуту, супроводжуючи «веселі бенкети і урочисті офіційні церемонії. Музикою заповнювалися години дозвілля в княжому теремі і в будинках багатих городян. Недільні князівські бенкети представляли особливу форму суспільного життя. Вони яскраво закарбувалися в народній пам'яті, про що свідчать «численні описи “почесного пиру-пируванця” у князя Володимира Красне Сонечко в билинах київського циклу» [190, с. 19]. У розписі на стінах південної вежі Київської Софії (1037 – 1042-44 рр.), поруч зі сценами полювання та інших тогочасних розваг, зображені музиканти, граючі на різних інструментах, у тому числі, багатострунному щипковому (гуслеподібному – саме так його частіше називають російські дослідники). Бачимо тут і струнно-щипковий інструмент, що своєю формою, способом тримання та кількістю струн віддалено нагадує стародавню українську кобзу [8, с. 94]. Особливий вид такої середньовічної музично-поетичної творчості представляли собою «князівські слави» – хвалебні пісні з перерахуванням чеснот і заслуг князя, які виконувалися під акомпанемент «псалтиря», як описано в героїчній поемі кінця XII століття «Слові о полку Ігоревім», «вони ж самі Княземь славу рокотаху» [172]. У даному літопису згадується ім'я співця-дружинника Бояна, який складав пісні про подвиги князів та їхніх воїнів. Цей музикант-воїн (безпосередній споглядач або навіть учасник оспіваних подій) виявляє такі ж ознаки у козацько-січових кобзарів – створювачів і виконавців думного епосу (недаремно В. Кушпет вказує на проведення у працях А. Рамбо паралелей між «останнім живим кобзарем»-думником О. Вересаєм та Бояном [108, с. 297]). Саме на творчість співаків-інструменталістів княжої доби вказує і Г. Хоткевич, досліджуючи історію кобзарського мистецтва: «Генеалогічне дерево наших українських

бандуристів дуже високе. Прямий їх попередник – се віщий Боян, “соловій старого времені”. Високою і шанованою була роль такого співця» [цит. за 58, с. 12]. Цікавим у цьому аспекті є теза Х. Гадамера про «більшість» пізнавального міфопоетичного відображення (щодо «істини буття») відносно його життєвого прообразу [30, с. 161]. Епічні герої (та їх виконавці й музичні інструменти) зазвичай мають таку саму емблематику, її ж отримують так чи інакше і супровідні епосу музичні інструменти. Так відбувається через те, що міфічний образ має бути відповідним (достойним) пізнаваній істині (власне, тому він і стає пізнавальним і символічним).

В подальшому, у XV–XVI століттях, на такій самій основі утворювалися українські (козацькі) думні твори. Тому С. Грица проводить паралель у виникненні міфу про українського епічного співця козака Мамаю, незмінно зображуваного в якості «іконографічної емблеми козацького бароко – народній картині «Козак Мамай» з героями гомерівської «Іліади», індійської «Махабхарати» чи зі згадуваним давньоруським Бояном – усі вони визнані «еталонними явищами в епосознавстві» [188, с. 40, 45]. Найдавніша з народних картин «Козак Мамай» датується 1642 роком і зберігається в Харківському художньому музеї. Взагалі ж народні картини «Козак Мамай» XVII–XVIII ст., стали одними з кращих зразків українського живопису козацької доби. Ним прикрашали панські світлиці і сільські хати, малювали на дверях та скринях. Портрети козака Мамаю, який на жодному з них не розлучається з вірною «кобзою-дружиною», могли супроводжуватись текстом із думи. «Малюнки ці були дуже улюблені, – писав з цього приводу в праці “Козак Мамай” (1913 р.) Д.Щербаківський, – їх не тільки чіпляли на стінах, як картини, але й робили на дверях, шафах, скринях, вуликах, робили по всій Україні від Дону до Карпат» [58, с. 13]. Значення особливого соціально-культурного статусу музичного інструменту розкривається також при вивченні тих їх образів, які втілилися у фольклорі, літературі, живописі, в пластичних видах мистецтва. Це і образи, які формуються під час безпосереднього музикування на інструменті, і ті, які виникали в процесі сприйняття інструментального мистецтва у слухача-глядача, і з часом «після самого дійства продовжували народжувати в душі

людини асоціативні ряди, продуковані семантикою конструктивно-акустичного комплексу ... ці образи закріплювалися і передавалися через художню творчість, через структури масової свідомості в самих різних формах» [190, 17]. Бандура у цьому відношенні однозначно передує всім іншим музичним інструментам України.

Повертаючись до витоків багатострунного слов'янського інструменталізму, слід зазначити, що соціальна й жанрова диверсифікації давнього й середньовічного виконавства на багатострунних щипкових були представлені (як у цілому в музичній творчості давнини), як мінімум, двома категоріями співаків-музикантів, що відрізнялися одна від одної і за характером свого мистецтва, і за суспільним становищем, і за жанрово-видовими настановами, а тому, скоріше за все, і деякими прийомами гри й виконання. До однієї з них належав пласт т.з. скоморохів-мандрівників, вічно гнаних, часто позбавлених захисту закону, здебільшого бездомних, без майна (крім своїх інструментів та непоказних пожитків), але одночасно улюблені й популярні (через більшу свободу висловлення та артистичної гри «на публіку») в найрізноманітніших соціальних шарах, представляючи у слов'янській «двосвітовості» (Б. Успенський [191]) лише один її бік – «ієрейство веселоців», чогось подібного до суспільного обов'язку⁹ (за О. Панченко [115, с. 357–358]). До іншої категорії у давній слов'янській музичній традиції належали князівські співаки-інструменталісти (зокрема, гусярі або лірники, фактично ж – осілі скоморохи), які займали досить високе становище в суспільстві і користувалися визнанням як світських, так і (досить часто) духовних властей, але від середини XVI століття, в умовах розвитку економічних і політичних зв'язків з іншими країнами, при царському (російському) дворі, в будинках знатних родин стали з'являтися музичні інструменти західного зразка. Цей процес, як не парадоксально, на російських територіях хоч і привів до певного витіснення вітчизняного музичного інструментарію, але в якомусь сенсі стимулював

⁹ Поки культурне «двовір'я» було живою, діючою системою, скоморохам «ніщо, крім викриттів, не загрожувало. Коли почалася криза середньовічної «святої Русі», почалися і репресії проти скоморохів. Підґрунтя цих гонінь - в тій концепції оцерковлення життя, яку сповідували «боголюбці» і якийсь час - молодий цар Олексій. Вони хотіли змінити сам тип людини. Раніше благочестя і веселоці були в стані рівноваги. Тепер ідеалом стає тільки благочестя, життя з «молитвами, поклонцями і сльозами», як говорив Авакум» [115, с. 358]

розвиток вітчизняних інструментів, в тому числі, гусельного мистецтва, що виражалось в удосконаленні конструкції інструментів, розширення репертуару музикантів. Так, О. Фамінцин дає обґрунтування, що через виниклу конкуренцію «вони (виконавці на багатострунних гусях – одночасно розвивається тамбуроподібна скомороша професійна домра з пересувними жильними ладами на грифі – Г.М.) змушені були піклуватися про придбання більш вдосконалених інструментів: таким виявляється багатострунний псалтир, який під ім'ям гуслей зустрічається на старовинних картинах з XIV століття» [196, с. 26]. Тому російська культура обирає, за О. Панченко, інший шлях: за необхідності врівноваженого утримання (збереження) забороненої «боголюбцями» дозвільно-розважальної, сміхової і танцювальної сфери Петро I серед інших своїх реформ (військових, адміністративних, економічних) здійснив і «реформу веселошів» (як альтернативний шлях «розрахунку із середньовічним трактуванням сміху і зі скоморохами як його “ієреями”»), що складався «в ідеологічній реабілітації і конституюванні сміху. Сучасники перетворювача це розуміли, але потомство забуло, бо забуло про принципову різницю між роллю сміху в культурі православного середньовіччя і в культурі нової Росії. Джерела не залишають сумнівів, що «реформа веселошів» була акцією першорядною і для традиційної аудиторії вельми болючою» [115, с. 359].

Але усе це у давній і середньовічній Русі. На зовсім іншому «колі» історичної спіралі (вже від XVI століття) й в іншій парадигмі – специфічного українсько-козацького свободолюбства¹⁰, героїзму, незламної волі і подекуди

¹⁰ Посилення феодального гніту на українських землях, що перебували під владою Литви і Польщі, породжувало опір селян, які цілими групами, сім'ями і навіть селами уходили до майже безлюдних східних і південних окраїн, пориваючи з принизливою залежністю і вважаючи себе на нових землях вільними людьми - козаками (слово «козак» тюркського походження і означає «вільна людина», «сторож», «воїн»). У другій половині XV - початку XVI ст. поселення селян-втікачів зайняли цілу смугу від середньої течії Дніпра майже до Дністра. Козаки створювали на заселених землях нову громадську організацію – громаду, з вільним і рівним для усіх правом користуватися господарськими угіддями і промислами, брати участь у самоврядуванні, зокрема у виборах козацької старшини. Незважаючи на деякий пріоритет заможних козаків, козацької громаді в значній мірі були притаманні риси селянського демократизму. Така громадська організація протиставила себе феодальним принципам, ставала силою, з одного боку, привабливою для пригнобленого селянства і міських низів, а з іншого - викликала шалений опір литовських, польських і українських магнатів і шляхти, які намагалися якщо не знищити козацтво як соціальну групу, то максимально його обмежити. Згодом район дніпровських порогів стає найбільшим центром українського козацтва. Але виявились як свої плюси (вдале географічне положення, багатий природний світ), так і мінуси (небезпека польсько-литовської інтервенції, нападу турків і татар). Постійна загроза військового вторгнення змушувала козаків дбати перш за все про оборону, чере що за порогами Дніпра з'являються спочатку Городці -

драматично-«уліричного»¹¹ й «помірно»-православного, у порівнянні з «боголюбським», патріотизму, деякі (далеко не всі, це було й неможливо через вказану парадигму) «скомороші», «ігрові», прийоми (на іншій основі і по своєму, зі спиранням на національний думний героїчний епос первинного київсько-билинного «гатунку», елітарного – творчості «дружинних верств», за М. Драгомановим, і козацької старшини, талановитої у художньому відношенні еліти суспільства) використовували й кобзарі (з міцними старцівсько-кобзарськими й козацькими «цеховими» традиціями, виражено духовним, на відміну від давніх скоморохів, спрямуванням творчості); ця (непереважальна, другорядна) дозвільна лінія виконавства у пізнішій кобзарській традиції не була схожою на давньо-середньовічно-слов'янське «ієрейство веселоців» як альтернативно-дуалістичний компонент «двосвітовості». Адже українське кобзарство одночасно втілювало певним чином «оживлену» іншу, справді духовну (ми б сказали, «народну духовно-православну») традицію, виколихану у постійній боротьбі народу й козацтва (воїнства за віру і народ) за свою національно-духовну, національно-православну незалежність і свободу (як від мусульманства, так і від польсько-літовського іншохристиянського поневолення) та «життєву правду» у «солідарності із селянським і міщанським людом, у протидії феодальним утискам» [188, с. 63]. При декларованій православної інтенції, необхідній і доречній у своїй «концептуально»-завершеній формі, у спиранні на справжню сутність християнської доктрини й світобудови (що аргументовано сприяло кобзарській традиції у формуванні й

дерев'яні містечка, укріплені засіками, так звані січі, а далі – до середини XVI ст. – у козаків за дніпровськими порогами вже існувала певна організація, представлена кошем. Козаки, що залишилися на коші, склали його гарнізон. Утворення козаками коша і вважається утворенням Запорізької Січі, яка фактично об'єднала раніше розрізнені дрібні козацькі січі. Доступ в Січ був вільним для всіх, ким би вони не були. Становлення і розвиток козацтва супроводжувалися також зародженням принципово нового типу господарювання - по суті фермерського (а не общинного, як в Росії). Крім того, козацтво створило нову соціальну організацію, яка істотно відрізнялася від середньовічних суспільних відносин Речі Посполитої та вступала в антагоністичні протиріччя з ними. Відповідно до цього боротьба носила національно-визвольний характер. Її головними завданнями були утворення незалежної, соборної держави, ліквідація існуючої феодальної моделі соціально-економічних відносин і створення нової, в основі якої лежала б дрібна приватна власність фермерського типу. Визначальним було завоювання незалежності, оскільки саме вона відкривала перспективу розвитку нових соціально-економічних відносин [84]. Усе це також опосередковано вплинуло на принципово сольний характер ще одного січового породження – кобзарства

¹¹ Особливо ліричний склад утримували т.з. «невільницькі» думи, в яких часто йшлося про вітчизняні «ясні зорі, тихі води, рідний веселий край та хрещений світ» (тобто вміщувався і певний молитовний (зауваження С. Грици [188, с. 120], про що пише О. Лісовський. На думку останнього, тут важливе чисто ліричне прагнення виразити своє почуття

дотриманні власної, цехово організованої, але чітко орієнтованої на сольність висловлювання своєї особистої, «принципово вільної», позиції, морально-етичної унормованої поведінки, національної згуртованості), кобзарі, на твердження С. Грици, фактично були «безпопівцями», «віруючими без посередників, які самі виконували місіонерську функцію, бо в статусі побожних шпитальних старців (та жебраків – Г.М.), якими вважав їх П. Житецький ..., вони б ніколи не здобули того високого авторитету, який посіли як виконавці національного героїчного епосу» [188, с. 63]. Дійсно, так зване жебрацьке старцівство, «підняте на щит» багато в чому ідеологічними настановами романтичного віку та радянських політичних вимог, в репертуарі яких переважали не стільки думи, скільки молитви-псалми й жартівливо-танцювальні, розважальні твори, «заперечують історичне значення епічного середовища творців і виконавців дум в Україні, понижають їх до рівня бездольних прохачів-заробітчанин, які насправді з психологією такого стану нічого спільного не мали» [там само, с. 64].

На наслідування кобзарською (гідно-вільною) традицією лицарської поезії вишуканого стилю у виконанні професійних співців-музикантів вказує О. Дубас. Дослідниця наводить у якості прикладу уривки лицарського епосу Київської Русі, що збереглися в «Лаврентіївському» літописі в оповіданні про боротьбу Володимира Мономаха з половцями, а також «Літописі Руському» 1201 року, де зберігся запис про князя Романа, який переміг половців [58, с. 12].

Справжня (епічно-думна) духовність кобзарства могла вибудовуватися не у старцівсько-жебрацькому і не у князівсько-придворному («концертно» орієнтованому) середовищах, а лише у замкнено-ієрархічній цілісній (і цільній) системі січового козацтва, в творчості талановитих музикантів – безпосередніх свідків і учасників-воїнів оспіваного ними національно-героїчного дійства. У зв'язку з цим необхідно підкреслити іманентну значущість виконавської складової (актуалізованої не тільки за фольклорно-імпровізаційним принципом синкретизму авторства-виконавства, а й з точки зору спеціального місця інституту кобзарів та особистостей кожного з них як міфологізованого героя). Жанровий феномен української думи в козацькому, селянському й міському

середовищах зобов'язаний великою мірою своїм носіям – талановитим героям-кобзарям, воїнам, обдарованим вихідцям з народу і військового козацтва (нові кобзарі ж зберігали цей дух і у післясічовий період аж до XIX-XX століття. «Основна нота в думках – це ідея свободи від будь-якого насильства над особистістю. Представником і захисником цієї свободи є козак, і в цьому слові міститься основний нерв поетичного настрою, що домінує в думках» [64, с. 153]. Так П. Житецький визначає принципову ідею кобзарства – ідею глибинного українського «психічного складу епічного поета-творця, який ні на йоту не відступав від народного світогляду» [188, с. 17]. Вказану ідею відтворювали як жанрові інтенції думи, так і незмінний інструмент кобзаря. За висновком П. Житецького, дума «була створена за ініціативою і силами народу не заради пустої забаганки, а заради високих моральних інтересів, які мають загальнолюдське значення» [64, с. 163]. Відповідно, носіями-створювачами цих творів мали бути справжні особистості, які не просто переймалися, а брали активну участь у здійсненні проголошених духовних ідейно-національних та настанов, одухотворяючи їх у специфічній жанровій формі за допомогою художніх засобів втілення. В системі останніх бандура посідає значуще й невідривне від творчого й власне духовного процесу місце. В репертуарі кобзарів усіх трьох вказаних В. Кушпетом соціально-художніх шарів кобзарства – напрямків виконавської бандурної традиції (сліпецьке кобзарство-старцівство, козацьке кобзарство й бандурництво, придворне бандурне вокально-інструментальне виконавство) вчені вбачають посилену духовну складову. Але саме в козацькому героїчному (діяльнісному) середовищі народився думовий епос.

З усього сказаного виходить й самотійна громадянська й особистісно виражена у принципово сольному виконавстві співогри позиція кобзарів, яка проявлялася не тільки в «діяльнісному авторстві» (прямій приналежності до матеріалу, об'єкту творчості), артистично-мистецькій гідності¹² а й у наявності

¹² Так, Л. Українка й К. Квітка 1908 року були «вражені інтелігентністю й культурою поведінки» кобзаря Г. Гончаренка, зазначивши, що «він, очевидно, любить свій хист не тільки через те, що він дає йому заробіток, бо дуже часто у вільний час грає “сам собі” свої музикальні п'єси, без співу» [188, с. 68-69]. Для нас у вказаному враженні митців особливий інтерес представляють обидві позиції: як виконання не просто «музики для слухання»,

сатиричного («антирелігійного») компоненту у репертуарі. Саме тут народилися традиції кобзарства (від соціально-культурних, філософських, національно-історичних до власне музичних), уособлені у неповторно національному, оригінально-специфічному жанрі думи. На думку С. Грици, створювачі й виконавці епосу, як у південнослов'янському середовищі, так и на Сході (додамо – так само і у північно-слов'янській традиції, наприклад, гусельній [190; 29]) – це «окрема каста народних професіоналів, яка не опускається до рівня жебрацьких ватаг, а якщо такі й були, то вони не визначали генерального напрямку будь-якого національного епосу, якого західнослов'янські країни взагалі не мали» [188, с. 39].

Вказана «мистецька кастовість» була підкріплена корпоративно-цеховою професіоналізацією (на основі Магдебурзького права, поширеного українськими містами, на відміну від кріпацького суспільства Росії), містизованим таємним знанням (того, чого не знали й не мали знати інші, чого вони не вміли; передача епічного репертуару, виконавських, у тому числі інструментальних прийомів, від учителя до учня; дбайливе ставлення до збереження цехових традицій свого середовища та їх таїн і навіть таїнств, як дві останні Устиянські книги¹³ – з якими були знайомі, за легендою обрані панотці, козацький танець-скакомка, кулачне або «кустурецьке»-паличне мистецтво бою, таємна лебійська мова тощо). Основні відомості про професійні ремісничі музичні цехи, що, на відміну від братств народних музикантів, діяли в побуті українських міст, наділених магдебурьським правом. Спершу вони з'явилися на Правобережжі: в 1578 році у Кам'янці-Подільському, в 1580 – у Львові, в 1614 – у Степані на Волині, в 1677 – у Києві. На Лівобережжі: в 1662 році – у Полтаві, в 1686 – у Прилуках, в 1734 – у Чернігові, у 1780 – у Харкові та ін. [58,

а «музики для себе» (самодіалогічний компонент виконавської комунікації, творча рефлексія), так і її спрямованість до чисто інструментального (на інструменті-«партнері», «дружині вірній») висловлення поза вербальної «чистої» ідеї, похідної від шляхетного жанрового (епічного) типу

¹³ «Устиянські книги» – кодекс кобзарських звичаїв і законів у 12-ти томах, який ніхто не бачив, бо він існував (за легендою) і усній формі і був складений для збереження козацько-кобзарських традицій, «української душі» та справжньої історії в умовах погрози знищення Січі, що й відбулось 1773 року. Кожен з кахтирів (книг, томів) висвітлював: норми і правила поведінки кобзаря чи лірника перед братією та народом; техніку гри на кобзі, лірі чи бандурі, вивчення народних дум, пісень; вивчення лебійської мови; техніки боротьби «кустурець» і т.п. Дві останні книги вміщували (за легендою) відомості про кінець світу, уміння пророкувати, могли відкриватися лише особливо довіреним і надійним кобзарям, котрі пройшли певні випробування, користувалися великим авторитетом серед кобзарів і складали додаткові клятви і обітниця.

с. 25]. Іноді такий цех об'єднував музикантів всього регіону. Вони брали участь в урочистих церемоніях, розвагах, в родинно-побутових святах, грали на вечорницях тощо.

Кобзарські й лірницькі братства мали юридично відстоювати права своїх членів. Їх правила й закони нагадують практику античних академій та східного народного професіоналізму. До нашого часу, в повному обсязі, збереглися лише статuti музичних цехів Львова (кінець XVI ст.) та Києва (кінець XVII ст.), з яких ми довідуємось, що члени цеху, визнані майстри, мали право тримати у себе учнів, яких навчали протягом кількох років, і були зобов'язані вивчити їх в підмайстри, з подальшим переходом останніх у ранг майстрів. Заняття з учнями, були як індивідуальні, так і колективні, про що свідчать документи Львівської музичної організації. На чолі братства стояв цехмістер, якого обирали із членів об'єднання та ключник, який керував ключем від цехової скриньки, де зберігалися документи, майно і гроші цеху. На відповідальній посаді був також писар, який вів усю документацію братства. В уставі обговорювався, у тому числі, й репертуар, до якого обов'язково мали входити: козацькі думи; духовні твори (псалми, притчі, оповіді біблійно-євангельської тематики); сатиричні пісні та пародії; історичні пісні – хроніки-балади; що важливе для нашого дослідження, обов'язковими у репертуарі були й інструментально-танцювальні (також або інструментальні обробки жартівливих пісень) твори українського народу (козачки, коломийки, зуб, санжарівка, третяк, козачок, журавель), а також і танці інших народів (польку, краков'як, бариню, чардаш, полонез, кадрили тропак, гопаки та ін.), відомі й інструментальні програмні твори («Саврадим», «Метелиця» та ін.), що ймовірно пов'язане з традиційними думними інструментальними переграми-інтермедіями. Танцювальні інструментальні п'єси кобзарі називали «штучками», бо виконували вони розважальну функцію і мали виражений національний характер («Чоботи», «Закаблуки», «Киселик», «Голубець» тощо) [160, с. 9]. І якщо репертуар епічного напрямку відзначався спільними рисами (переважно вільний силабічний віршований текст-речитатив під незмінний інструментальний супровід, вказане вище хроматизоване ладове оснащення), то

танцювально-інструментальний пласт позначений більшими відмінностями музичної мови, що може бути пов'язаним з розвитком музичного інструменталізму (фольклорного та академічного) того часу. До речі, тут могли мати місце і зустрічні тенденції – прискорення розвитку вітчизняного академічного (клавішного – клавірно-фортепіанного виконавства) через спорідненість багатострунності (хоч і з іншим засобом звуковидобування).

Найдавнішим серед знайдених задокументованих музичних цехів на Лівобережжі О. Дубас називає «Універсал музикам на Задніпров'ї, організованим у цех, з наказом слухатись цехмістра Грицька Ілляшенка-Макущенка», виданий Богданом Хмельницьким у 1652 році 27 вересня (7 жовтня) в Чигирині. Першим головою музичного цеху або цехмістром був призначений цимбаліст Грицько Ілляшенко-Макущенко, якому Б. Хмельницький надає значні повноваження: «Б.Хмельницький, гетьман з войском Запорозким ознаймуємо сим писанием нашим, кому...тот лист ...указом будет..., абисте яко перед тим в цеху том, которой-осте учинили...цехмістра слухаючи, то есть Грицька Ілляшенка, ни в чом спротивни тому постановленію не были...я даю владу Грицькові Макущенкові, цимбалісту, абысь межи вами порядок справовал, а непослушного позволяю скарять» [цит. за 58, с. 30]. Універсал Богдана Хмельницького свідчить про те, що музичний цех підпорядковувався козацькій верхівці, а його члени – цехмістру. Крім того, він дає підстави твердити, що цехи музикантів існували тут і раніше, оскільки згадується порядок, що існував «перед тим», а це вже царина породжуючого (хоч і пізнього) бандурно-думного середовища. Музичні цехи як осередки відбірного професіоналізму, з міцними традиціями (у тому числі, інструментальної гри, якій в міських цехах відводилося мало не ключове місце) відіграли значну роль у розвитку як народної, так і професійної інструментальної вітчизняної музики, а в ХІХ столітті припинили свою діяльність у зв'язку із стрімким розвитком професійної музики в товариствах, виконавських концертних організаціях та спеціальних учбових закладах європейського типу.

На відміну від міських музичних цехів, в селах утворювались музичні релігійно-національні товариства – братства. Ці замкнуті товариські об'єднання діяли при церквах і, на відміну від професійно-ділових стосунків між членами міських музичних цехів, в братствах народних музикантів підтримувались родинні стосунки серед їхніх членів, що пов'язувались, насамперед, з релігійно-благодійницькими завданнями: дбали за свої храми та їх обслуговування (здавали гроші на віск, ладан), брали участь у службі, допомагали бідним і хворим товаришам, здійснювали поховання на гроші спільної каси із внесків членів, утворювали кобзарські школи та ін. Епічні жанри тут менш підтримувались (ніж у козацьких кобзарів), натомість активно співався молитовний репертуар.

Виконавці епічних жанрів були й у Європі, об'єднувались у цехові товариства. Носії ж думної традиції, навіть перебуваючи у межах цехових об'єднань й дотримуючись їх суворих правил (всередині цеху й назовні), залишалися яскравими самодостатніми солістами, особистостями, а іноземна мистецька братія навряд чи претендувала на звання майстрів чи «панотців», як це було в Україні. Не відбувалося у нашій країні і заміни усталеної в народі й на Січі назви «кобзарство» на автентичні «дідівство» або «старцівство», навіть якщо між собою й у народі українські кобзарі могли називатися «старцями» (перш за все, враховуючи соціальний, а не віковий статус).

Певну самостійність-«гідність» втілював і сам інструмент козацтва, його образу тому числі, і звуковий образ: несхожа на інші багатострунні або тамбуроподібні навіть зовнішньо, здатна у процесі органологічного удосконалення до контрастних (майбутніх концертних) співставлень ніжної ліричності й дзвінко-струнної, дзвонної активності звукового подання, опинившись географічно й культурно-історично на перетині різних національних традицій (й століттями виборюючи власну), бандура зробила незвичний самостійний хід й у органологічній сфері. Цей крок І. Зінків позначає як гібридний органологічний тип, що не має аналогів ані в жодній іншій музично-інструментальній культурі. Споглядається своєрідна доцентровість у поєднанні епічної первинної кийсько-билинної

багатострунності псалтирного типу та грифового тамбуроподібного устрою (без використання грифу у функції зміни звуковисотності як при притисканні-скороченні струни на пересувних жильних ладах, хоча про останнього «живого» «справжнього» кобзаря – виконавця дум – О. Вересая – є інформація щодо одиночного притискання струн на грифовій частині бандури). І. Зінків вказує на три основні типи інструментів – прототипів бандурної гібридності: ліро-, цитро- та лютнеподібні [74, с. 107]. Для усіх трьох характерним є, передусім, вертикальне тримання (на відміну від північно-слов'янського горизонтального – гуслі, кантеле та ін.); усі три справили свій вплив на формування конструктивних особливостей сучасної бандури, способу її тримання виконавцем, манери гри та звуковидобування, нарешті – самої назви.

Своєрідна гібридність притаманна і музичномовній специфіці думного бандурного жанру. Так, С. Грица доводить близькість до дум речитативів з давніх біблійних дійств V століття з відповідними текстами на біблійні сюжети – «пуримшпілів». Ці речитативи утворювалися на основі нерівноскладових віршів, які групувалися у нерівновеликі «уступи» (розділи) – саме за таким принципом будувалися й українські думи. Спорідненість дума та пуримів дослідниця знаходить і у ладових відносинах (дорійський лад із підвищеним IV ступенем, часте використання збільшеної секунди у низхідній мелодичній лінії як певна «роматизація» складу [цит. за 188, с. 48]). Такі ладово-мелодійні структури кореспондують з музично-мисленнєвими модусами Переднього Сходу й Балкан, в дещо модифікованому вигляді їх можна повсюдно зустріти у фольклорних творах греків, арабів, турків, вірмен, молдован, болгар – оточення українських територій з південних, західних і східних боків (поза півночі). Таким чином, даний ладовий модус дум міг поширюватися Україною (принаймні, на її півдні) задовго до доби козацьких війн, в ході відомих давніх міграцій населення зі Сходу на Захід – у фольклорі південно-східних та південно-західних регіонів, а також у карпатській (вокальній та інструментальній) музиці. Також і у давньоарабській ладовій системі (пов'язаній з греко-персіяньськими вченнями про музику) сформувався подібний специфічний лад із хроматизованою поспівкою (c-d-es-fis-g).

Вказуючи на наявність ладової спорідненості Переднього Сходу, Балкан, Карпат, деяких арабських територій (в зоні історичної міграції) з думним ладовим строем, С. Грица називає «доменом» думного жанру південно-східні території України, з традиційно дуже давніми зв'язками останньої з Передньою Азією «ще задовго до турецько-татарських набігів». Таким чином, дослідниця виділяє два етапи зближень української народнопісенної творчості зі Сходом та слов'янським Півднем в аргументації хроматизованого ладового модусу в українському думному (і не тільки) мелосі, характерного для передньоазійського та балканського ареалів. Вихідною точкою першого етапу виступає скомороща й князівська культури доби Київської Русі, коли «слов'янське населення Північного Причорномор'я і Подніпров'я з перших рук «переймало» здобутки античного світу, і... брало участь у творенні культурних цінностей причорноморського та середземноморського ареалу». На другому етапі, у період козацьких війн та культурного Ренесансу XVI-XVII століть з різновидом бароко, споглядається наступна хвиля цих міжнаціональних (фактично – їх відродження), коли українська культура намагається поєднати в собі «теоцентризм, відродження в мистецтві біблійних мотивів і світську розкутість, збагачення мистецтва орієнтальними мотивами й ремінісценції сарматизму». Цей етап у мистецтві С. Грица називає «флоридизацією» [188, с. 49]. Під останньою дослідниця розуміє активне впровадження у традиційно-епічному («пізньостадіальному», новітньо-традиційному) жанрі української думи щедро-прикрашальної орнаментики – в поетично-вербальному компоненті, музично-мелодійному і, що особливо важливе для нашої роботи, в інструментальній фактурі думного твору (ми навмисно не називаємо це інструментальним супроводом, адже поруч з ускладненням інструментальної партії, подальшим драматургічним навантаженням вступів, програшів, заключень, розпочинає помітну актуалізацію невідомна інструментальна складова думи).

Паралельними слід визнати і досліджувані І. Зінків органологічні бандурно-інструментальні процеси, в яких дослідниця вбачає перехресні впливи з різних географічних регіонів: успадкування від середньовічних

ліроподібних гусел східнослов'янського світу, що походять від скіфських лір; лютнеподібні з шийковими хордофонами азійського світу; словянські ліроподібні хордофони [74].

На наш погляд, своєрідно позначилася на органології бандури і вказана традиційна християнсько-язичницька двосвітовість, 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 двосвітовості може вказувати й вертикальний спосіб тримання багатострунного інструменту, що, на відміну від північно-слов'янського горизонтального, І. Зінків характеризує як ознаку української етнічної традиції [74, с. 187]. 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.

Характерним можна вважати той факт, що вершини свого розвитку думи досягли в кульмінаційній точці визвольної боротьби українського козацтва (нації) за державне й національне самовизначення (тобто інструмент українського епічного жанрового напрямку сформувався не у давні часи, а має, за термінологією С. Грици, «пізньостадіальний характер – це важлива, на наш погляд, характеристика, яка наклала відбиток і на ключову жанрову позицію – думу – і на органологію, і на звуковий образ бандури), що збігається за часом з епохою бароко, коли, нагадаємо, в Європі вже панує новий інструментальний стиль. Інструменти (лютня, клавесин, арфа, скрипка) проникають й на

слов'янські території. А стильові ознаки явища охоплюють усі верстви мистецтва й життя. Доба Просвітництва у своїх літературних, живописних взірцях притягає практично ті самі «іконографічні образи – море, степ, пристань, високі могили, сні, плачі», що є типовими і для дум, що не дивно для епічної традиції нового, національно-історично визначеного, зразка. Синкретичний вербально-музично-інструментальний стиль «нової епіки» синтезує й мовні компоненти вираження: «елементи давньої псалмодичності, східної орієнталістики та новітнього “барокового флоридацизму”, характерного для українського бароко», – вказує С. Грица [41, с. 45]. Таке незвичне поєднання оповідально-шляхетної епічності бароковою нарядною орнаментальністю, утворює спресоване нашарування різних часових і стильових ознак, що стає характерною рисою думи від XVII–XVIII століть. Мовні старослов'янські атавізми, знайомі нам по билинах київського періоду органічно перемежаються з новітніми мовленнєвими верствами, подіями й іменами сучасних королів, героїв Визвольної війни середини XVII століття: автори-виконавці нових дум у часовому симбіозі космологічно-вільно поєднують різночасові події та їх міфологізованих учасників з історичного і сучасного їм життя одного народу (свого народу) – «у різних просторових локусах його буття. Самим актом виникнення в довершеному вигляді в епоху загадкового й величного бароко, що яскраво проявилось в архітектурі, літературі, образотворчому мистецтві, думи довели можливість концентрації цілісності явища з локальних різночасових частин, продиктованої генетичною програмою, що була закладена в період становлення українського етносу і національного самовизначення» [там само]. За тією ж «програмою» виказав себе й інструмент українського епосу: ті ж симбіозні процеси в органології, музично-мовних засобах інструментальної природи, синкретизмі пісне співу, вертикальному «полістадіальному» поєднанні часів, звукообразів та стилів. Саме тоді думи (разом з інструментом) розпочали «вихід» із замкненого козацького середовища посвячених до відверто демократичного (притаманного фольклору) «загального сприйняття» і більш розширеного виконавського поля. Відповідно до стильових інтенцій бароко, знаковим завданням мистецтва стає

не «пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття», а характерне афектоване «зворушення, розбурхання, сильне враження... намагання розворушити, схвилювати, занепокоїти» слухача [213, с. 240]. Зміст та мовні (музично-мовні, інструментально-мовні) засоби виразовості думних творів «напитуються» вказаними стилістичними знаками. Тут починає спрацьовувати й чисто інструментальний компонент музичного мислення: з одного боку «пізньостадіальний» характер бандурно-думного мистецтва не може не «вдихати» «вітаючі у повітрі» ідеї і тенденції народженого європейського інструменталізму (тим більш, що історії відомі випадки творчого й особистісного спілкування «придворних» кобзарів з європейськими інструменталістами – на території України та Європи); з іншого боку – деякі дослідники вважають розквіт традиційного національного інструменталізму (у складі синкретичних жанрів і в чисто інструментальній музиці, наприклад, танцювальній) своєрідним каталізатором вітчизняного інструменталізму, зокрема, у розвитку багатострунного традиційного мистецтва вбачається шлях до клавірно-фортепіанного (пов'язаний не зі способом звуковидобування, а саме зі звуковим його образом).

Інструментальна автономізація бандурного мистецтва мала об'єктивні умови свого формування й розвитку. Взагалі характерною рисою репертуару цехових (міських) музикантів, насамперед, вважаються інструментальні п'єси різного характеру, так, «ціла низка інструментальних мелодій супроводить народне весілля (де цехові музиканти українських міст, у тому числі, кобзарі, брали головну участь – Г.М.): тут і марші, які зустрічаються при різних весільних походах, тут і скрипкова мелодія,... вітальні мелодії гостям... Тут і спеціальні мелодії за вечерею в хаті молодої, коли в неї молодий з боярами, мелодії “при короваї” або “при вінку”» (М.Гринченко [58, с. 56]). Ми вже наводили опис творчої постаті кобзаря Г. Гончаренка Л. Українкою та К. Квіткою з підкресленням виконання "для себе» (для професійного задовільнення й удосконалення) власних інструментальних п'єс, «без співу» [188, с. 68-69]. В знаменитій Глуховській спеціалізованій «Школі співів та інструментальної музики», яка вже працювала приблизно з 1728 року і, в першу

чергу, виконувала функцію задоволення швидко зростаючих потреб в професійних музичних кадрах на фоні помітного збільшення інтересу до української пісні з боку російської панівної верхівки¹⁴.

В думному епічному жанрі партія бандури була спрямована на «співіснування» з речитативним типом вокалізації, виявляючи деяку парадоксальність свого існування, що ми, вслід за С. Грицею, вбачаємо в іманентній тенденції до саморозвитку в ході історичної трансформації протягом кінця XVIII – XIX століть. Так, на початку формування думної традиції роль інструментальної партії була чисто супровідною, вторинного порядку. Втім бандура тут вже, мабуть, виявляла певну тенденцію: при усій вираженій первинності оповідного (вербального) начала епосу (для якого характерне функціонування-творіння «у власному світі мислі й розуму без втручання побічних факторів, які б відволікали від її цього творення» [188, с. 116] навіть у первісних формах багатострунний інструмент володіє такими первинно ефектними багатострунними щипковими засобами як глісандо, арпеджато, фігуративні структури, які додають драматизації загальній вербально-інструментальній «партитурі». І якщо інструментальний акомпанемент кобзаря Кравченка не відрізнявся багатством та різноманітністю (використовується квінта як неповний архаїчний тризвук XII–XIII століть з пропущеною терцією). Але існують чисто інструментальні перегри-інтермедії між періодами, які обіграють кадансові функцію Т–Д, що виконавець «сполучає групами тонких “мережанок”, котрі діатонічними низками спадають на тоніку» [188, с. 118]. Таке використання інструментальної партії у виявленні гармонічного функціонування робить бандуру (з її багатоголосними можливостями) повноцінним учасником музично-драматургічного процесу. Враховуючи загальні тенденції ствердження нового гомофонно-гармонічного мислення на шляху вдосконалення-осучаснення традиційного, але «пізньостадіального» мистецтва епічного виконавства у XIX – на початку XX

¹⁴ Саме місце, де знаходилась школа, було вибрано не випадково. Майже ціле XVIII століття, з невеликими перервами, місто Глухів було однією із трьох столиць гетьманської України та центром культурних розваг [58, с. 49]. Найбільше розвинулось культурне життя Глухова за часів К. Розумовського, який був людиною високо освітненою, обізнаною в літературі та мистецтві. Він утримував власний оркестр, хор та солістів-співаків, які складали трупю «італійської опери».

ст., а також вихід кобзаря-бандуриста на концертну сцену (на тлі посилення інтересу до національних мистецьких коренів) призводила до зміни психологічно-музичної установки: «з речника-медитатора, яким оволодіває стихія епічної оповіді (скерована адресатові, зацікавленому власне оповіддю), на яку він реагує, як на пережиті події співчутливими репліками, а іноді й сльозами, кобзар-бандурист «перетворився» на артиста, репрезентатора виконавського дійства, що вимагає зміни стратегії» [там само]. Актуалізуються відповідно звучно-візуальні, театралізовані аспекти виконання, індивідуально-стильові особливості виконавської манери, нарешті – стає потрібним використання інструменту у його «збільшених» чисто інструментальних можливостях виразовості (віртуозності, поліфонізму і фігуративності фактури, динамічних контрастів, а також виконавських засобів виразовості (вербальна партія також трансформувалася від речитативності оповіді на користь співу, що додатково потребувало ускладнення інструментальної). «Акт епічної нарації тепер витісняла «гра» – свідомо інсценізована репродукція епічного твору. Було зміщено акцент із когнітивної функції епосу на його репрезентацію, тобто з «творення» на вміння «грати» (у широкому сенсі)» [там само]. Така інструментальна партія перетворюється на складну художню інструментальну гру з інтерпретативними інтенціями інструментального інтонування. Поодинокі інструментальні глісандо первинної думи перетворюються на характерний прийом, віртуозно-бравурні пасажі (у тому числі, інтервальними сполученнями) й різноманітні гармонічні акорди ніби «наздоганяють» інструментальні мовні прийоми клавішних та тамбуроподібних, ансамблевих составів. Усе це підмітив і розвивав на початку ХХ століття Г. Хоткевич у своїй школі. У 1917 році В. Ємець у Києві, перебуваючи на посаді в Міністерстві освіти УНР, відновлює в Музично-драматичній школі ім. М.Лисенка клас бандурної інструментальної гри, а в організованій ним Першій державній Капелі кобзарів (підтриманій гетьманом П.Скоропадським), де спочатку усі 18 кобзарів грали різними способами (харківським, полтавським або чернігівським – після обговорення вирішили зупинитися на останньому, як найлегшому), нарівні з думами та народними піснями виконаввся цілий пласт

інструментальних творів (“Киселик”, “Горлиця”, “Гречаники” та ін.), танцювальних, передусім.

Вдосконалюється й сам тривало «застиглий» у ретельному збереженні традицій інструмент. Створюється спеціальний інструментальний репертуар. Бандура фактично стає на той шлях, який пройшли вже визнані, стали академічні музичні інструменти, повторюючи усі етапи за «прискореною програмою», спресованою у часі. Ставка (свідома аоб підсвідома) на сценічний артистизм, на репрезентативність втілення-подання (перш за все, інструментального, оперними співаками бандуристи поки не становились – така тенденція спогадається вже на початку ХХІ століття у вокальній бандурній спеціалізації) спрямували академічний шлях розвитку бандурного мистецтва (поруч з осучаснено автентичним). На думку С. Грици, «замкнена система епосу, без наявних об’єктивних причин для її розвитку, спонукала шукати виходу в «грі» (у прямому й переносному значенні) – культивуванні та вдосконаленні національного інструменту кобзи-бандури, що колись був супутником епічної на рації» [188, с. 119]. Описана ситуація складала об’єктивні умови для автономізації бандурного інструменталізму, до необхідності створення хроматичного інструмента, власних інструментальних прийомів і засобів гри, спеціального репертуару концертного плану. Таким шляхом за кілька століть до бандури вже пройшли інші академічні інструменти.

Іншим важливим вектором на шляху до автономізації бандурного інструменталізму постало середовище придворного бандурного музикування, де інструментальні процеси могли стикатися у цілому. Якщо в народних бандуристів основою інструментального репертуару були танцювальні п’єси та обробки жартівливих народних пісень (з вміщенням параметрів танцювальності, мелодії яких часто було зручніше грати, ніж співати з дотриманням чіткої дикції), то важливим різновидом концертного інструментального репертуару для кобзи та бандури у спрямованості на придворно-аристократичну аудиторію логічно ставали перекладення популярної професійної інструментальної музики (яку виконували європейські та вітчизняні скрипалі, клавесиністи та ін.). До того ж, у палацах відбувалося й

особисте спілкування музикантів, можливим був творчий обмін ідеями, прийомами, творами (що, до речі, потребувало від виконавців на щипкових багатострунних неабиякої інструментально-виконавської майстерності). Свідченням виконання іншоінструментальних перекладень виступають задокументовані згадки XVII–XVIII століть про дозвільно-розважальні традиції придворного бандурного музикування та історії викладання бандури у Глухівській школі (1738 р.), при аристократичних дворах Сигизмунда Августа, окремих шляхтичів тощо [58, с. 38-39]. Фахове викладання гри на бандурі велось також у межах музичних (міських) цехів, до яких у другій половині XVIII століття увійшло чимало колишніх музикантів Запорізької, Задунайської Січі, чорноморського та кубанського козацтва (зокрема, 1677 р. у статуті Київського цеху музикантів значна увага приділена бандуристам), у Києво-Могилянській академії, Чернігівському та інших колегіумах [150, с. 31]. Відтак суто інструментальна частка складає вагому частину придворного бандурного репертуару, до якого входять переклади танцювальної інструментальної музики, обробки поширених мелодій, оригінальні композиції, які зберігають ужиткову ритуально-церемоніальну та розважальну функції (танцювальна музика, музика для супроводу урочистостей та вишуканого побуту, а також для світського музикування). Вона передбачає як сольну, так і ансамблеві форми виконавства з однорідними і мішаними складами, а отже, зумовлює потребу в професійній підготовці та нотній фіксації тексту. Отож, з фольклорної форми побутування інструментальне світське бандурне виконавство наближається до академічної інструментальної культури. Втім, наприкінці XVIII століття в Росії з придворного вжитку бандуру витіснили європейські академічні інструменти – клавір, флейта, валторна, скрипка та їх ансамблі. На початку XIX ст. у Польщі та російській столиці відновлюється інтерес до українського бандурного мистецтва серед шляхти та дворянства. Мистецтво гри на бандурі та виконання дум у XIX ст. почали опановувати й інтелігенти. Цей етап мав дві хвилі піднесення: 30 – 60-ті рр. XIX ст. (до відміни кріпосного права) і кінець XIX – початок XX ст. Бандурою володіли І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш, Т. Шевченко. Пізніше – Г. Хоткевич. У XIX – поч. XX ст. з

інтенсивним розвитком концертної практики виконавців-віртуозів на різних інструментах подібні тенденції спостерігаються й у кобзарсько-бандурному виконавстві: “Виник новий тип кобзарів – концертантів, які не продовжували певної місцевої традиції виконання дум та інших творів, а вивчали твори з книжок і значною мірою по-своєму їх розспівували... Широковідомі імена бандуристів-інтелігентів: О. Рубця, Г. Хоткевича, М. Кропивницького, О. Сластьона та ін.” [там само].

Вказані процеси на шляху автономізації бандурного інструменталізму, з запізненням на кілька сторіч і тому у «стретній» формі, своєрідно віддзеркалює подібний природний процес виокремлення інструментальної якості у професійній академічній музиці у цілому.

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

1.3. Традиційні прийоми бандурної гри у автентичній та академічній формах

Швидка еволюція бандурного мистецтва у ХХ столітті значною мірою спричинена вражаючим розвитком конструкції самого інструмента, а також розгортанням загальної тенденції модернізації народних інструментів слов'янських країн у цілому, розвитку репертуару та системи професійної освіти на них. Все це призвело до суттєвих позитивних змін у виконавській техніці, методиці, осмислення приймів інструментальної гри, а також до переосмислення самої соціальної значущості інструмента.

Під *інструментальною технікою бандуриста* будемо розуміти сукупність його тактильно-ігрових відчуттів, структуру та форми виконавських рухів у багатосторонніх координаційних зв'язках компонентів творчо-ігрового

процесу, – спрямовані на художню мету. Подібна оптимізація технічних основ бандурно-інструментального виконавства сприяє суттєвому позитивному впливові на весь процес художньої інтерпретації музичного твору, на творчу діяльність виконавця-інструменталіста у цілому. У зв'язку з цим розширення і поглиблення теоретичних знань про природу, принципи, закономірності побудови і функціонування інструментально-виконавських прийомів та засобів гри виключно актуальні для подальшого прогресу бандурного виконавства. Звісно, вказані прийоми та засоби виступають тільки одним з компонентів складної системи художньої техніки інструменталіста, але, враховуючи виражену технологізацію сучасної композиторської мови і «вибух» новітніх прийомів бандурної гри, ця сфера потребує спеціальної уваги як виконавської практиків, так і теорії історії та історії теорії бандурного інструменталізму.

Відомо, що одна з легендарних Устиянських книг (П'ята) була присвячена інструменту кобзарів, без якого не мислилася їх діяльність – питанням посадки, настроювання, прийомам гри. За П. Древиченком п'ята книга мала назву «Струнник» (або «Порадник», «Думник»), за І. Кучугура-Кучеренком – «Устинська книга музикова» і вміщувала, у тому числі, органологічні відомості (назви деталей бандури), поради щодо постановки інструменту, його настроювання тощо. В записках «Устиянських книг», зроблених художником П. Мартиновичем (1928), в дослідженнях початку ХХ століття Ф. Колесси, В. Гнатюка, Д. Ревуцького, Г. Хоткевича та інших вказується на різницю що між кобзарськими школами (при певній універсалізації їх «навчальних програм» у цілому), в першу чергу, у способі тримання інструмента і, відповідно – в постановці рук. Так, при чернігівському способі гри інструмент тримається перпендикулярно до корпусу між колінами, ліва рука грає тільки на бунтах (басових струнах, на грифі), права – на приструнках, через що для виконавця ставали недоступними деякі прийоми гри. При харківському способі інструмент ставиться паралельно до корпусу на колінах (харківський), що дозволяє лівій руці грати й на басах, й на приструнках) – а отже, збільшити кількість її позицій та інструментально-виконавських прийомів (В. Мішалов вказує, що на Слобожанщині могли грати і стоячи. Полтавський спосіб

фактично поєднував деякі риси перших двох (чому, мабуть, сприяло географічне положення у його походженні): інструмент ставився під деяким кутом до корпусу виконавця на коліні, ліва рука грає на басах, права – на приструнках. Цікаво, що після навчання у певній кобзарській школі виконавець в процесі самостійного (сольного, нагадаємо) творчого пошуку міг і перевчитись на інший спосіб гри¹⁵. Так, О. Вересай грав полтавським способом, а його учень П. Кулібаба перейшов на харківський, як більш раціональний і перспективний, що надалі підтвердилося в системі Г. Хоткевича, яка постала на шлях академічного розвитку бандури і приділяла особливу увагу бандурному інструменталізму. До основи сучасної київської академічної школи гри на бандурі стали чернігівські та полтавські традиції гри Фольклорно-репродуктивна (В. Мішалов) школа гри на народній бандурі сьогодні стає все більш популярною (її фундатором у ХХ столітті вважається Г. Ткаченко); деякі академічні виконавці успішно вводять гру на ній до своїх концертних виступів (наприклад, Дмитро Губ'як). Таким чином, у 20–30 роки ХХ століття в Україні найбільш поширеними є традиції харківської школи гри та інструментарію (хоткевичівські), які надалі були «витіснені київсько-чернігівським напрямом внаслідок репресій проти інтелігенції, що відстоювала харківський напрям» [134, с. 176] (на відміну від побутування бандурного мистецтва у іноземних діаспорах, важливою метою якого було відродження і збереження харківського способу гри).

Відрізнялися також самі інструменти і стиль бандурного супроводу думам. В кожного вчителя була власна модель інструменту, що відрізнялася, насамперед, формою та кількістю струн, їх строем: у О. Вересая було 6 коротких і 6 басових струн (усього 12 струн), у Т. Пархоменка – 15 приструнків і 6 бунтів (усього 21 струна), у Крюковського було 28 струн [162, с. 52-53].

¹⁵ Взагалі-то В. Мішалов, досліджуючи питання шкіл, стилів та способів гри на бандурі. вказує й на більш чисельні види конструкцій інструмента – харківський, чернігівський, львівський, полтавський, поняття старосвітська і народна бандури, а щодо виконавських напрямів музикування у сьогоденні визначає Київський, Харківський та фольклорно-репродуктивний (старосвітський). Мішалов обговорює і термінологічні відмінності у способах гри – слобожанський та зінківський, Чернігівський-зрячий, Полтавський-незрячий, Полтавський-зрячий, шпитальний і Хоткевичівський [134, с. 6]

Щодо форми інструмента Г. Хоткевич писав у своєму підручнику: «Я на власні очі бачив навіть круглі, овальні, грушевидні й чотирикутні бандури» [206, с. 4].

Якщо у кобзаря в М.Кравченка був інструментальний акомпанемент був «скупи́й і одноманітний, складався з двох акордів, які гралися на сильних наголосах рецитації і при закінченні періодів», хоча «танцювальні мелодії він грав дуже добре» (тобто, володів достатньою технікою інструментальної гри, як такою); П. Гащенко постійно грав на приструнках, переважно одним пальцем, «баски використовував дуже рідко, а акордів не знав зовсім», то учень останнього М. Христенко, а також знамениті Г.Гончаренко та І. Кучугура-Кучуренко славилися, в першу чергу, увагою до інструментального супроводу і добрим володінням різноманітними прийомами виконання [58, с. 38]. Про Гончаренка Ф. Колесса пише так: «Він весь час грає на бандурі так, що його супровід дає гармонічний підклад рецитації, або переплітає її мереживом тонких фіоритур і пасажів» [94, с.60].

І. Мациєвський вказує, що незрячий кобзар «не відривав рук від корпусу бандури (невипадково пересування пальців від струни до струни й різноманітні штрихи-удари («техніка удару» – за визначенням Г. Ткаченка) протиставляють ... значно менш різнобарвній, ба й примітивній щипковій артикуляції зрячих (і передусім, вторинних) виконавців» [130]. Подібне «злиття» з інструментом (ще й вкупі з голосом від того ж джерела звучання), у щільному колі слухачів-однодумців утворювало певний контент спільного співпереживання, коли слухачі мають можливість безпосередньої (близької) реакції як на психологічно-емоційну атмосферу виконавця, так і на «кожний, найсубтельніший штрих, на кожне темброве, ба й емоційне, душевне коливання» [там само]. Тобто, з одного боку кобзар-соліст протиставлений слухачам, з іншого, у близькості фізичного розташування і світоглядних настанов вони відчують найменші тонкощі інструментальної (у тому числі) звукообразності бандури. Інструмент при цьому і не вимагає особливої гучності, усі «зосереджені на вишуканій артикуляції, мікроформах, найтонших фарбах, тембрах і почуттях» [там само]. Як пише Г. Хоткевич, «Кобзар співає 50 штрихів, додасть до них 5 звуків акомпанементу – і ви його слухаєте. І ще би

співав – і ще би слухали. А дайте кому угодно з культурних співців повторити одну і ту ж музичну фразу не то 50, а тільки 10 раз, і на 10 разі ви почнете позіхати» [134, с. 112]. Саме цією імпровізовано-безпосередньою чуттєвістю музичного мовлення і викликана спеціально увага до виконавських прийомів гри, до їх різноманітності-різнобарвності у втіленні чуттєвих звукообразів – на інструменті не менш активно, ніж голосом. І. Мацієвський у цьому відношенні навіть порівнює тонкощі інструментальної бандурної звукообразності зі стилістикою мінімалізму (для усвідомленого втілення виразовості якого «високоосвіченій Європі знадобилися довгі століття... Думаю, що збільшення розмірів і перестановка бандури з колін на стілець сценічними кобзарями, а надалі, тим більше, міськими бандуристами, щоб використовувати ще й вібрацію та резонування його та підлоги було викликано передовсім зміною функціонування – концертами в великих залах: в традиційних умовах камерного музикування цього не було потрібно» [130]. В. Мішалов пише також про варіантність сонорно-тембрового (а не гучнісно-динамічного або тонально-гармонічного, як у класичних інструменталістів тієї доби) контрасту у драматургічному розгортанні твору, коли кобзарі «тільки для тремоло мали біля 30 різних артикуляційних варіантів, коли академічний бандурист добре як володіє трьома!..» [134, с. 112], зокрема, на прикладі творчості О. Вересая Г. Гончаренка, з підкресленням уваги останніх до артикуляційно-інструментальної техніки та до нечастого серед кобзарів прийому затискання бунтів на грифі для зміни їх висоти, а отже, й збільшення діапазону й для можливої хроматизації виконуваної музики.

У «Самонавчителі до гри на кобзі або бандурі»¹⁶ (діатонічній, звичайно, з характерним променевим розташуванням струн) М. Домонтовича (Злобінцева), всупереч назві, інструментальні перспективи кобзи-бандури¹⁷ оцінюються не дуже високо, втім вказано на труднощі чисто інструментального опанування у порівнянні з акомпанементом: «Кобза – це інструмент мов навмисне пристасований до акомпаніменту. Для того, щоб грати на кобзі які-небудь

¹⁶ Виданий в Одесі друкарнею Є. Фесенка у двох частина – 2013 і 2014 року

¹⁷ Сам Домонтович вважає, що «подвійне назвисько» кобза/бандура натякає на злиття двох схожих інструментів

п'єси чи танці, треба таки багатенько попрацювати. А щоб навчитися тільки аккомпанувати – то на се доволі 2-х, 3-х місяців науки... Майже весь сучасний (1913 рік – Г.М.) репертуар кобзарський складається з аккомпаніментів дум та пісень та невеличкого числа танців та маршів¹⁸» [Домонтович 1 ч.1913. с. 15]. Цікаво, що бандурний акомпанемент того часу (1913-1914 рр), на думку автора, все ж таки відрізняється від прийнятого в інших інструментальних культурах (гітарній, фортепіанній тощо) не стільки «піддержанням» голосу співака, скільки частою провідною функцією¹⁹: «нерідко співак своїм голосом іде за кобзою, мов би аккомпануючи їй» [там само, с. 16]. Такий «крен» у вокально-інструментальній кобзарській культурі на користь інструмента може пояснюватися вираженим яскравим емблематично-символічним статусом бандури у житті української нації як символу свободи, незалежності, національного самоусвідомлення, зокрема, православного його боку, (бандура – інструмент українського козацтва, без якого немислиме оспівування-славіння у визвольній боротьбі) та, одночасно, як виразного маркеру глибоко ліричного начала пісенної української нації в делікатному звучанні «солодкозвучної» багатострунності з можливістю, втім, певної оркестрально-звучної зображальної інструментальності програмного нахилу (наприклад, зображення морської або степової стихій, а також почуттів у глісандованих програшах дум тощо). З іншого боку, підвищення статусу інструменту у бандурній творчості свідчить про його музично-інструментальну значущість, яка ніби уречевлює ідейно-символічний статус музичними засобами.

Поворот бандури від репрезентативного типу виконавства до академічного напрямку був здійснений у діяльності Г. Хоткевича. Перший крок у цьому напрямку (після придбання, засвоєння й виступів на бандурі сільського майстра і скрипаля Арсентія Мови – Остапенка) – модернізація інструмента:

¹⁸ У наведеній цитаті бережена авторська орфографія

¹⁹ Звичайно, Домонтович не вдавався до аналізу функцій вокальної та фортепіанної, наприклад, партій у романтичному камерно-вокальному мистецтві на кшталт Р. Шуберта і не виявляв їх співвідношення з кобзарськими традиціями. Мета «Самонавчителя» носила чисто технічні завдання в їх найпростішому прямому значенні

- заміна кишкових струн металевими²⁰ (їх виробництво тільки налагоджене у Відні, 1891 р.), які були надійнішими щодо тривалого часу використання, кліматичних змін, вологості пальців та їх постійних ударів й щипків, утримання строю бандури; звучали гучніше, мали більш ясний, яскраво-сріблястий тембр (що важливо для концертних залів і для розвитку музичного інструменталізму як такого);

- у зв'язку з новим навантаженням деки і корпусу розроблені параметри для нового концертного типу харківської бандури (Хоткевич спирався, у тому числі, на акустично-конструктивний досвід скрипкових майстрів) – до внутрішньої частини потовщеної деки кріпилися 3 пружини, розставлені у формі віяла (Г. Хоткевич називав їх трьома «душами» інструмента; пересунутий асиметрично убік гриф, бо раніше не використовувалася ціла частина корпусу з одного боку грифу; збільшення кількості струн; випробовуються різні лаки і клеї, різні струни й відтань між ними (запропонував 10 мм, але де, в якому місці її довжини), глибина й форма спідняка, грифа, голівки, поріжка тощо;

- перші спроби хроматизації (цимбалоподібний, «всі струни в ряд», з виходом півтонових струн біля підструнника²¹ та ще біля 40 методів), але з метою зберегти і традиційну техніку народних кобзарів;

- аргументація і виготовлення різних ансамблево-оркестрових типів бандура-прима, бандура-бас та пікколо;

- поставлена проблема демпфірування бандури (яка й сьогодні постає актуальною і вирішується, скоріше, виконавським засобами, що активно застосовує у своїй творчості автор дисертації);

- створені методична література (зокрема, опис доцільних прийомів звуковидобування «з пучки на ніготь», місця атаки на струні, постановки й

20 Правда, в бандури їх було 20 і більше (а не 4, як у скрипки), що збільшувало вартість утримання інструмента. Г. Хоткевич замінив на своєму інструменті усі струни, настроюючи їх «до відказу» (метал це дозволяв, на відміну від кишое), що утворило несподівано голосний і красивий тембр, сильний проникливий звук, дозволивши виконавцю ефектно виглядати на концертній естраді. НЕ пристосований до такої напруги корпус не витримав, верхня дека деформувалася, і митець змушений був вирішувати цю проблему

²¹ Цей спосіб застосував потім В. Герасименко у своїй конструкції бандури “Львів’янка”. Але Хоткевич тут дорікав, що тоді права рука мусить триматись занадто високо, що веде до її швидкого втомлення. Спуститись же нижче теж неможливо, бо «струна, що йде під низом, ... починає перешкоджати ... і це вносить неспокій у гру» [135]

позиції, зазначення індивідуального підходу через особливості власної фізіології кисті, пальців і т.п. під час прямого, безпосереднього звуковидобування на щипкових²²) та репертуар, а також досліджена історія бандури та обґрунтований напрям подальшого розвитку інструмента.

У творчому та інструментально-технологічному доробку Г. Хоткевича найціннішим в аспекті нашого дослідження постає визначення бандури як стрижньового чинника не тільки у шліфуванні та винайденні деяких нових прийомів інструментальної гри, а й той факт, що у своїх обробках та у стилістиці оригінальних творів (найвідоміші серед них – інструментальні п'єси «Невільничий ринок у Кафі», «Осінь» і танець «Одарочка»), у специфіці композиторського письма митець йшов «від інструменту». Як вказує Н. Супрун, Хоткевич «багато бачить “через неї” (через бандуру – Г.М.): і тоді, коли заповнює фортепіанну фактуру діатонічними, по-бандурному викладеними віртуозними пасажами, і тоді, коли обмежується скромним гомофонним супроводом. Для обробки ж бандурних п'єс і пісень з бандурним супроводом він використовує весь арсенал виконавських прийомів, не тільки тих, що відомі йому з традиційної кобзарської культури, але й тих, які він відриває сам і сміливо розвиває» [182, с. 250]. Звичайно, сам академізм хоткевичівської діяльності виступає початковим його етапом (але від цього, не менш важливим для подальшої академізації): Хоткевич фактично сполучає принципи і прийоми двох типів бандурного професіоналізму – фольклорного і академічного – як «два історично існуючі методи художнього мислення» у виконавській, композиторській та педагогічній діяльності, демонструючи «живе, творче використання величезних і глибоких його знань в галузі фольклору» [там само, с. 251]. Фольклорний (усної природи²³) тип представлений, передусім, запозиченням традиційного музичного інструменту, певних шарів репертуар, способів, манери та прийомів гри, презентуючи усе вказане в нових, фактично концертно-академічних умовах (писемна традиція, хроматизація інструмента, універсалізація прийомів і способів

²² Ще й з великою кількістю довгих і складно розташованих у різних площинах струн

²³ На етапі репрезентативного бандурництва з рисами концертності зрячі виконавці ймовірно могли використовувати й нотні джерела

інструментальної виразовості). «Безліч різноманітних комбінацій побудовано на основі звичайної позиції правої руки та звичайної і перекинутої позицій лівої, а також звичайного або нігтьового положень пальців обох рук. У грі беруть участь десять пальців, обидві руки рівноправно грають і на басах, і на приструнках, вільно міняючись місцями (звідси наявність перекинутої позиції лівої руки)», так описується нова бандурна техніка Г. Хоткевича [183, с. 21].

При розгляді еволюції інструментальних прийомів бандурної гри – від акомпанементів думам і пісням, невеликих жанрово-танцювальних інструментальних обробок до включення у сучасні творчі системи інструментальних виразових засобів для застосування у різних стильових напрямках – можна виявити неабияку «революційну» динаміку в розвитку всіх граней бандурно-інструментального (втім – і бандурно-вокального²⁴) виконавського мистецтва. Важливою особливістю вказаного процесу виступає досить тісний «зв'язок часів». Можна стверджувати, що, з одного боку, фактично ніколи не переривалося наслідування поколінь музикантів як з точки зору базових прийомів гри, так і з позицій образу інструмента; з іншого боку – бандура, віками суворо, ревниво зберігаючи аутентичні традиції, виявилася здатною до революційних (помітних, персоналізовано уособлених «стрибків») в образно-стильових параметрах і, відповідно, мовній і мовленнєвій інструментальній стратегії розвитку.

Цікаво, що носії «старих» і «нових» стратегій можуть бути й сучасниками. Наприклад, сьогодні мирно творчо співіснують представники аутентичного (кобзарського) виконавства і академічного бандурного мистецтва (з усіма його атрибутами стосовно ідейно-стильових параметрів, виконавських шкіл тощо). В академічному ж бандурному мистецтві поруч з синкретизмом вокально-інструментальної творчості, фактично наслідуючим традиції аутентики, можуть виділятися вокальні (з меншою технічно-засобовою інструментальною базою) та чисто інструментальні напрямки (представників останнього значно менше – крім відомого бандуриста-новатора Р. Гриньківа автор дисертації може назвати себе). Більш того, саме інструментальна

²⁴ В нашій роботі ми спеціально розглядаємо функціонування бандурного інструменталізму

бандурна творчість сміливіше сягає новітніх прийомів, образних сфер, неакадемічних жанрово-стильових і жанрово-стилістичних виходів, наприклад, естрадно-джазових, джаз-рокових тощо. Така бінарна природа (як вказувалося – одна з ознак звукового образу бандури) в постійно змінюваному історичному контексті, на наш погляд, стає підставою для подальшого прориву у майбутнє, до мистецьких вершин ХХІ століття. А хвильова інтенсифікація еволюції бандури, зокрема, бандурного інструменталізму, свідчить на користь готовності до будь-яких еволюційно-революційних творчих актів з можливістю збереження-накопичення усіх прогресивних досягнень інструментальних шкіл.

У вказаній хвильовій інтенсифікації бандурної творчості рушійними силами виступають органологічний; виконавський (техніко-технологічний та стильовий як звукообразні маркери); репертуарний; освітньо-методичний, науковий теоретично-історичний параметри у їх органічному зв'язку, координованому звукообразними засадами (аналізованими у підрозділі 1.1.). Прийоми та засоби інструментальної гри є тими звукообразними маркерами, що здійснюють у матеріалізованому звучанні творчі еволюційно-революційні стратегії інструментального мистецтва, зокрема бандурного.

Конструктивні властивості і пов'язані з ними (у сукупності з засобами та прийомами інструментальної гри) звукові особливості інструмента складають ту уречовлену базу його звукового образу, яка виявляється ключовою передумовою проявів сукупності художньо-виразових засобів і можливостей інструмента як вихідного стрижня, а часто і спонукача композиторської і виконавської творчості.

Тому для подальшого висвітлення звукообразних засад сучасної бандурної творчості необхідно розглянути специфіку інструментальних засобів бандури в її сучасних конструктивно-концертних модифікаціях (чернігівська – київського типу, львівська – київського і харківського типу)²⁵, вживаних в академічному або деяких інших видах музичного мистецтва (масовому, джаз-

²⁵ Ми свідомо не торкаємося старосвітських та аутентичних бандур (кобз), з їх величезною кількістю видів та модифікацій, враховуючи мету освітлення в дисертації звукообразних засад сучасної бандурної творчості неаутентичних нахилів

роковому тощо), які, втім, багато в чому базуються на прийнятих у першому інструментах, виконавських школах, засобах та прийомах гри.

За багатовікову історію свого розвитку бандура (і кобза²⁶), попри жорсткий традиціоналізм часів панотців, все ж зазнала неабияких конструкційних трансформацій, на які вплинули або які самі викликали зміни в прийомах та засобах бандурної гри, репертуарі тощо. З них найреволюційнішими були поява приструнків, втім металеві струни з паралельним розташуванням, хроматизація та винахід важелів-перемикачів для органічної її реалізації. Останні – результат поступової академізації бандури від початку ХХ століття, пов'язаний, перш за все, з концертно-сценічною формою виступів та органологічними і методологічними нововведеннями Г. Хоткевича. Враховуючи специфіку української культури у складних перетинах східно-західних впливів, автохтонних властивостей, непростих для інструмента – символу національної самосвідомості – радянських років, загально-культурної музичної еволюції, бандурна творчість викристалізовувалася у феноменологічної природи сплав, що торкнулося й самого інструмента. Серед останніх досліджень у цій сфері не можна не згадати монографію (докторську дисертацію) І. Зінків, яка вказує на чималу низку попередників бандури (ліро-, цитро-, гусле-, лютнеподібних), що сягають далеко вглиб століть і вшир географічного розбігу від давньоіранських і скіфських хордофонів (підтверджуючи і гіпотезу про давньоіранське походження слова «кобза» і скіфське – «бандура»), готських і англо-сакських лір до загально-слов'янських «гусел»²⁷, різноманітних (майже у всіх народів) лютнеподібних, середньовічних і барокових вже українських цитроподібних і т.п. І якщо приструнки могли виникнути як на автохтонних (це невпинно і впевнено стверджував Г. Хоткевич

²⁶ Останнім «кобзарем» вважається О. Вересай (його інструмент – симетричний, має шість струн поздовж грифу з можливістю їх притискання до останнього та шість приструнків). Враховуючи триваючу дискусію щодо органологічних та лінгвістичних теорій співіснування кобзи і бандури ми дотримуємося думки про певну синонімізацію обох назв в аспекті завдань нашої роботи, хоча розуміємо жорстку різницю між незрячими кобзарями-старцями і світськими (мирськими) бандуристами з числа селян, міщан, козацтва і вищих верств або придворних виконавців (останні не сміли називати себе кобзарями, стверджуючи різницю світосприйняття, форм побутування й соціального призначення, відмінності способів гри й навчання, репертуару тощо). Ми також погоджуємось з концепцією І. Зінків про «гібридизацію лютнеподібного вихідного знаряддя з цитроподібним вертикального тримання», в результаті чого виник новий інструмент-гібрид, «який ми тепер називаємо бандурою» [74, с. 54]

²⁷ Гусями на західно- та східнослов'янських територіях сукупно називали усі хордофони

[204], так і на широких етно-географічних теренах (І. Шрамко: «бачимо їх у реалізації філософських поглядів суспільства... від Північної Європи до Південної Індії на смичкових та щипкових... у функції аліквотних-резонансних і ігрових струн» [218]), а початок їх введення оспорується в межах від кінця XV до XVIII століть, то хроматизація (1900-ті рр., Г. Хоткевич) і пов'язані з її зручнішим використанням важелі-перемикачі (1946 р., І. Скляр) здійснили свої винахід і ствердження вже на шляху академізації удосконалених (також – тих, що продовжують удосконалення, до яких, безперечно, відноситься бандура) народних інструментів у XX столітті.

Втім, самі ідеї – і приструнків (від давньослов'янського музичного мистецтва), і хроматизації – визрівали поступово, і до означених процесів долучилися багато виконавців і майстрів. До речі, у бандурній творчості це, як правило, була одна й та сама особа, що бінарно позначалося на органологічному параметрі: з одного боку, удосконалювачі інструментів виходили з живої, безпосередньої виконавської практики; з іншого – суб'єктивний фактор власного виконавства створював передумови до численних локальних, різних строїв та форм, і тому не здатних до ансамблевого поєднання модифікацій бандури²⁸. Баси – на грифі – настроювались залежно від того, «як бандуристові було зручніше користуватися ними», розташовувалися найменш стабільно, часто не витримуючи послідовності від низьких до високих звуків. Приструнки ж «завжди розташовували послідовно – від низьких до високих», але «настройка їх була різною» [47]). Розташування приструнків довгий час було променевим (з меншою відстанню одне від одного у кобилки й більшою у колків), що стало на заваді технічного розвитку виконавської техніки, особливо з уведенням хроматизмів.

Варіювалася і кількість струн – як басових, так і приструнків. Причому до звичайної практики входило їх постійне перелаштування (на півтона і навіть цілий тон догори або вниз), що, звичайно, впливало на темброво-динамічні характеристики звуку, особливо у співставленні з навколишніми струнами, та й

²⁸ Що підтверджує принципово сольний, не-ансамблевий характер традиційного кобзарства. Поєднувати кобзи-бандури в ансамблевій якості, власне, теж розпочав Г. Хоткевич, що потребувало й уніфікованого строю

нерозумно ускладнювало виконання. Так, Домонтович вже у 1913 році не вагаючись, рекомендує «підтягти» чи «спустити» потрібні струни перед началом гри відповідно до потрібного строю, тональності або випадкових знаків. За умов використання двох півтонових знаків на одній струні (наприклад, дієз і бекар) бандурист рекомендує обрати тон, який зустрічається частіше, а інший взагалі пропустити або «вібрати» його в іншій октаві.

Зовнішній вигляд бандури теж зазнавав змін: корпус (кузов) її був і круглим, і овальним, і грушоподібним, різних розмірів, симетричної та асиметричної форми з різним розташуванням шийки (грифу) – в залежності від кількості струн та строїв, набірним або видовбаним.

Але подібна індивідуалістично-персоналізована (щодо інструментарію, сольності, авторитетно-особистісного старцівства) і, водночас, жорстко традиціоналістська (стосовно репертуару, дотримання правил і законів, міфопоетичної пам'яті) – довготривала – бандурна епоха²⁹, зіткнувшись з періодом активного формування національних академічних музичних культур, зокрема української, від другої половини XIX – початку XX століть, не змогла не увійти у процес чергової трансформації парадигматичного толку. Як і в паралельних народно-інструментальних культурах країни, розпочалося *входження бандури до академічної сфери*, а традиційна, аутентична – пішла «своїм» (втім теж оновленим – без панотців, «Устиянських книг музикових», жебрацтва-старцівства тощо) шляхом паралельного існування. Відокремлення академізованої (втім, теж професійної, «іншопрофесійної») гілки бандурного мистецтва мало свої передумови, споріднені з іншими народно-інструментальними культурами (баянною, домровою, балалаєчною) і специфічні.

По-перше, це актуалізація уваги до традиційного народного (фольклорного) мистецтва, що його романтичний світогляд епохи сприймав як важливий індивідуалізовано-національний показник, носій міфопоетичного і мовно-знакового начал, символічного генокоду нації, маркер її національно-

²⁹ Нагадаємо, що інструмент від початку формувався у щільному зв'язку з процесами і подіями національного самоствердження

ментальних рис, хранитель етнопсихологічних, етноритуалізованих таїнств, міцний зв'язок з «пам'яттю поколінь», як необхідну в утриманні похитнутих цінностей історичну вертикаль Вічності, «святий Грааль» – здатний повернути щось цінне й втрачене. Усе це відбивалося на інтуїтивному і вже набираючому наукові оберти рівнях у відповідних ознаках і символах мистецького фольклорного мислення, «мислення поколінь своїх» (своє/чуже – важлива бінарна ноетична ознака романтизму). Відтак до загального процесу розвитку (у випадку України – формування) академічної музичної культури долучаються елементи та характерні риси національного фольклорного музичного спадку. Українські митці – М. Лисенко, Ф. Колесса, К. Квітка, П. Сокальський, втім Г. Хоткевич та інші розпочинають активні етноорганологічні розвідки, в яких традиційне кобзарсько-бандурне мистецтво з його символічною, смислоутворювальною національною знаковістю посідає особливе місце. Адже кобзарі-бандуристи спіткали той неподільно-синкретичний вербально-музичний, вокально-інструментальний, передусім, думно-епічний стиль – «стиль цілої епохи в українському мистецтві, в якому закодовані найпритаманніші риси національної музично-поетичної творчості, і який суттєво впливав на розвиток інших жанрів фольклору та професійної творчості не тільки в Україні, але й за її межами» [43, с. 105].

По-друге, у вказаному процесі складаються активні «взаємовигідні» контакти селянської та міської, традиційної та академічної сфер музичної культури. Окрім фіксації народно-пісенних, думних зразків у вигляді нотних і словесних текстів, фонозаписів фольклорних виконань, допуску (на межі ХХ ст.) народних виконавців на бандурі у міські концертні зали, представники української інтелігенції (до речі, не тільки мистецької, але й технічної) починають навчатися у аматорів практичним навичкам гри та співу, засвоюючи традиційний кобзарський матеріал безпосередньо від носіїв цієї усної традиції³⁰. Самі ж кобзарі черпають новий матеріал вже від своїх дослідників

³⁰ Усе це не кажучи про глибоке проникнення інтонаційно-фольклорного матеріалу до професійної композиторської творчості

або у складених ними писемних джерелах³¹. Наприклад, відомий кобзар І. Кучугура виконував пісні «книжного проходження», а в його виконавському стилі почали відчуватися певні концертні риси після спілкування з Я. Гулаком-Артемовським; не менш відомий кобзар Т. Пархоменко виконував думи на музику М. Лисенка (чисельні зразки такого двобічного взаємозбагачення наводить у своєму дисертаційному дослідженні І. Лісняк [113, с. 48-52]. Тобто можна відзначити народження «нових типів “художнього самовираження”, в яких фокусувалися процеси зближення й взаємопроникнення традиційного виконавства на бандурі та аматорського або напіваматорського міського музикування, існуючих тоді форм фахової академічної культури», – зазначає Лісняк. Слід зауважити, що подібних «рівноправних» відцентрово-доцентрових процесів ми не споглядаємо в еволюції інших народно-інструментальних культур на теренах нашої країни. Звичайно, академізоване мистецтво (як і інструментобудування) синтезує фольклорні засоби звуковидобування і прийоми гри (частково – вигляд та принципи устрою інструмента) з академічними методиками, але не так бережливо-дбайливо, серйозно навчаючись безпосередньо у професіоналів – носіїв аутентичної культури (хоча і за «скороченою» програмою, багато в чому позбавленою старцівських маркерів світовідчуття, ритуально-емблематичного «оракульства», втім глибинно-інтуїтивно і утримуючи ці постулати).

По-третє, на шляху до академізації позначалися й загально-європейські процеси технічного та наукового прогресів з відповідною парадигмальною зміною у світоглядно-психологічних, соціокультурних засадах, у безпосередньому укладі життя як у місті, так і у селі. Зокрема, і у самих фольклорних виконавців відбувалася подібна переоцінка (попри віками жорсткого дотримання традиції, особливо у інструментів, пов'язаних з епічними, ментально-знаковими жанрами, як у кобзарсько-бандурній

³¹ З поступовою частковою втратою старцівських позицій до кінця XIX століття для певної частини аутентичних виконавців-кобзарів вивчення, наприклад, українських дум із писемних джерел, складених від записів попереднього покоління бандуристів, часто ставало чи не єдиною можливістю ввести їх до свого репертуару, на що вказують дослідники того часу [113, с. 49]. Втім, Г. Хоткевич вказує, що такі вивчені «з книжок» думи, «однак, набували характеру природної кобзарської імпровізації. У більшості випадків кобзарі створювали самі музичний супровід» [там само]

«лебійській» традиції, що виробила-випестила навіть свою спеціальну мову, кодекс, статут, майже релігійні, цехові установки від світоглядно-міфопоетичних до побутових і локально професійних), переоцінювався й їх соціальний статус. Розпочиналася ера «репрезентації свого ремесла» (С. Грица [188, с. 34]), яка прийшла на зміну застиглому «середньовічному» корпоративно-ритуальному колу-коду. Дольова частка героїчного епосу також зменшується у цей період на користь побутових, жартівливих пісень, духовних віршів (як духовно-світського, «полегшеного» у порівнянні з традиційними у виконанні кобзарів псалмами і молитвами, жанру), нарешті – інструментальних танцювальних жанрів [113, с. 49]. Вказані «полегшені», «опобутовані», позначені світськістю жанрові форми були більш зрозумілими і жаданими для широкої, перш за все, міської, публіки та для навчання нових кобзарських «учнів» – інтелігентів, і все більш потребували хроматичної, діапазонної, акустичної універсалізації бандури.

По-четверте, розгортання до академізації віддзеркалювало необхідну «цивілізаційну» тенденцію культурної просвіти як залучення до найкращих взірців класики широких верств населення за допомогоюлюбимих, знайомих, викликаючих довіру фольклорних тембрів-прообразів. На такій концепції просвіти будувалася творча діяльність В. Андрєєва, який удосконалив фольклорні домру і балалайку; цілої плеяди гармонних майстрів і виконавців-баяністів від Орланського, Стерлігова, Гвоздева та інших. Втім, вслід за Г. Хоткевичем, нам здається, що не можна підходити до цього питання прямолінійно: не усі класичні твори можна художньо переконливо перекласти на інструмент з іншими принципами звуковидобування, звуковедення, тембральними та артикуляційно-штриховими характеристиками, і бандура в цьому аспекті особливо специфічна в силу низки своїх органологічно-виконавських параметрів.

Музичні інструменти, крім специфіки звуковидобування, відрізняються тембром, подовженістю звука та характером його динаміки ні всій відстані від атаки до закінчення, фактурними, віртуозними та кантиленними можливостями. Характерність, неповторність звучання музичного інструмента, його

«інтонаційність» втілюється за допомогою різноманітних прийомів гри (а також – штрихів, артикуляції, гучнісної динаміки тощо). Самі по собі прийоми гри не мають стати для виконавця метою – вони завжди підкорені вищій художній ідеї, звукообразності. Їх призначення – допомагати відображенню глибини змісту музики. Будь-які прийоми гри, пов'язані, насамперед, зі специфікою інструменту, повинні мати й найтісніший зв'язок з музично-слуховими уявленнями, що несуть в собі всю глибину художнього образу. «Настільки ж першорядною є сама музика, а не породжуючі її ігрові дії... слух, слухання музики – фундаментальна база, основна в будь-якому процесі інтерпретації музичного твору. Бо її мета – переконлива передача художніх образів. Саме вони визначають всі інтонаційні засоби» [79, с. 34] і (додамо) прийоми гри. Увага виконавця тут має концентруватися не на рухових вузько-інструментальних завданнях, а на образно-звуковій палітрі твору, на яку даний прийом або засіб впливають. Не зупиняючись докладно на відомій і загальній проблемі співвідносності технічного і художнього компонентів інструментальної гри, лише зазначимо, що від ХХ століття техніка виконавця починає остаточно розумітися, як невідривний компонент цілісної системи виконавської майстерності, як необхідний (непростий, потребуючий великих зусиль) засіб втілення художньої ідеї музичного твору (відмову від «механічної функції техніки» остаточно фіксує К. Мартинсен у 1930 році, транспонуючи дану проблематику з фізики-фізіологічної галузі до психологічної, художньо обумовленої, звукообразної – в їх гармонійному цілому [124, с.14]). Такий вектор розгляду бандурної інструментальної техніки та прийомів ц засобів гри вже чітко простежується у «Школах гри на бандурі» середини ХХ століття (В. Кабачок, М. Опришко, С. Баштана, А. Омельченко та ін.), зі спиранням на конкретні музичні прояви у творах та збагаченням нотної частини «Шкіл» оригінальною музикою. Втілення бандурних прийомів гри в оригінальному етюдному матеріалі (Три зошити етюдів О. Герасименко, Три зошит етюдів під редакцією Л. Мандзюк, етюди А. Загрудного) демонструють не просто «набір» інструментально-бандурних прийомів, а утворюють з їх допомогою якості яскравого мелодизму, сучасної гармонізації. Отже, прийоми бандурної гри

набувають, навіть у технічному матеріалі, вираженого художньо-естетичного навантаження, що втілює загальні тенденції послідовного розвитку музично-інструментального мистецтва інших спеціалізацій. Таким чином, техніка (включаючи майстерне володіння прийомами гри) повинна органічно поєднуватися з відтворюваним у реальному звучанні емоційно-образним, ідейним задумом музики. Виведення технічного фактора у сферу підсвідомості, а також постійного слухового контролю характерне для високохудожнього виконання. Взагалі ж, кінцева мета технічної досконалості – її зовнішня непомітність. Так визначається «діалектичний взаємозв'язок двох методичних положень, що техніка виростає із художнього образу, а художній образ створюється засобами техніки» [138, с. 62]. Сьогодні у теорії виконавстві розповсюджений термін художня техніка [бирм; брояк,; давид; иванн; коган]

Зазначимо, що при постійному вживанні у виконавській практиці та в музикознавчому вжитку, поняття «інструментальні прийоми» чи «прийоми інструментальної гри» не знайшло поки що обґрунтованих наукових дефініцій.

Приєм – термін, введений формалістами (Шкловский [215]) для позначення всієї сукупності засобів, за допомогою яких створюється учуднення (рос. – «остранение») речей. За С. Ожеговим – «приєм – 1) окрема дія, рух; 2) спосіб в здійсненні чого-небудь» [153, с. 580]. М. Імханицький виділяє терміни «засіб», «приєм», «штрих», вказуючи на можливість використання перших двох у синонімічному значенні, а штрих визначаючи як «характерну деталь артикуляції, яка визначає в останній міру зв'язності-роздільності та акцентності-позаакцентності кожного з пов'язаних між собою звуків» [4, с. 29]. Але якщо основні штрихи, як звуковий результат, що виходить внаслідок застосування того або іншого ігрового прийому (І. Пушечников, Б. Єгоров), як «характерної деталі артикуляції, яка визначає міру зв'язності- роздільності і акцентності-безакцентності спряжених звуків» (М. Імханицький [79]) – легато, стакато, нон легато та інші – залишаються такими незалежно від того, на якому інструменті вони виконуються, то прийоми і засоби кардинально розрізняються в залежності від органіки кожного музичного інструменту – щипкового, смичкового, клавішного, духового амбушурного або язичкового,

більш того, враховуючи розмаїті різновиди щипкових (тамбуроподібні, багатострунні, гібридні як бандура; з нігтьовим або іншим засобом звуковидобування).

На наш погляд, засіб може виступати синонімом прийому, якщо це одноразова дія. Засіб – це процес, дія (дії), що використовуються при виконанні (реалізації) прийому, а прийом – це засіб або сукупність засобів звуковидобування і звуковедення, які спеціально відібрані для здійснення індивідуального звукового результату. Прийоми (гри на інструменті, інструментальної гри, інструментально-ігрові) виступають засобами музичної виразовості в системі останніх поряд з мелодією, ритмом, тембром, ладом, динамікою, фактурою, гармонією і використовуються для досягнення художньої цілі. Таким чином, прийоми відіграють важливу роль у звукообразних засадах музично-інструментальної виразовості.

Проаналізуємо основні, найчастіше використовувані в бандурному виконавстві інструментальні засоби, як *універсальні* – прийняті у вжитку інших струнних щипкових, так і *специфічні* – можливі для виконання тільки на даному інструменті – гібридному щипковому лютнецитроподібному, з рівномірно темперованим настроюванням струн при можливості перестроювання тональностей за допомогою спеціального механізму перемикачів та з нігтьовим засобом звуковидобування. Отже виконавець-бандурист впливає лише на силу (гучність та жорсткість-мякість атаки), тривалість (тільки скорочення, довжина тривалості залежить від природного згасання струни після її атаки та від сили цієї атаки), тембр і відносну висоту звуку (через застосування різних прийомів і засобів звуковидобування, аплікатуру). Таким чином, ключовим моментом вказаних характеристик є виконавська атака звуку, початок дії на струну, бо під час коливання струни можна лише більш-менш швидко скоротити тривалість та, певною мірою, характер закінчення звуку через штучне демпфірування (виконання якого значно ускладнюється з скороченням тривалостей у послідовності). Крім виконавської сили дії на струну, на тривалість її звучання впливають довжина, маса і пружність струни. Нижчі (товщі) струни – з більшою масою і меншою

пружністю – після атаки охоплюють більшу частину фізичного коливання «тіла» струни і тому задіюють більше звучних гармонік-обертонів, стають тембрально «багатшими». Має значення для характеру (тембральності) звучання струни й місце та спосіб атаки. Струни різних звуковисотних регістрів (різні за довжиною, товщиною, масою та пружністю) також також відрізняються тембрально й динамічно (відома «слабкість» і «зрідненість» діапазону малої октави). Темброву характеристику бандури утворює і звучання обертонів завжди відкритих струн, а їх близьке розташування, значна кількість і величина викликають специфічне звучно-акустичне явище «бандурного сонору» (сусідні і віддалені струни, будучи прикріпленими на одну деку, так чи інакше є «учасниками» процесу резонування), Велике значення має і спосіб звуковидобування поза будь-яких додаткових пристроїв (як у фортепіано або баяна та, навіть смичок), безпосередньо з джерела звуковидобування – струни (ніготь у даному випадку тільки підсилює й робить більш чіткою атаку, бо обов'язково застовується пучка пальця для надання більшої природності й тембральності звучання).

Серед усіх інструменталістів бандурист стикається під час гри і звуковидобування, мабуть з найбільшими складностями, як через сам нігтьовий засіб звуковидобування, так і через безопорне положення правої руки³². Права рука бандуриста у своїй постановці скеровується: зручністю розташування пальців на струнах (мінімальна відстань від корпусу виконавця – у полі малої і початку першої октави³³, напівзігнутий стан – для утримання передпліччя і кисті, а не всієї руки, краща оглядовість місця атаки), способом звуковидобування, перспективністю [138, с. 63–64]. Певну проблему складають для бандурного виконання хроматичні послідовності (адже перемикачі вмикають не усі хроматизми, а тільки потрібні «ключові знаки» і потрібна струна може опинитися у верхній частині корпусу та на п'ятиміліметровій відстані і глибше від діатонічних струн, тоді її треба окремо «вибирати», змінюючи позицію і проявляючи ювелірну точність для попадання на маленьку

³² Дальня родичка бандури – арфа – при схожій постановці все ж має більш стабільне положення самого інструменту під час гри, через його розміри, вагу та спирання на підлогу, а не на коліна

³³ На це вказував вже Г. Хоткевич у своєму «Підручнику» [206, с.28]

площу³⁴, що впливає на швидкість і якість звучання). Подібні труднощі виникають і у швидкому темпі в умовах складних гармонічних модуляцій (не завжди можна встигнути «відволікти» руку від музичного тексту заради перемикання тональностей).

Основний бандурний спосіб звуковидобування – щипок – вперше докладно описує Г. Хоткевич³⁵ (з вказівкою на відмінності фізіології різних пальців), диференціюючи три різновиди щипка [206, с. 9–10]. Сьогодні їх відрізняють за типами звуковидобування як пучковий, нігтьовий та комбінований [23, с. 10]. При пучковому щипку струна менше деформується через більшу площу контакту, тому звук виходить більш м'який і пастельний (без «металу»), але вимагає більшого часового «заглиблення» у струну, той використовується частіше у відповідних звучних ситуаціях (кантилени та нешвидких темпів). Нігтьовий спосіб (атакування самим нігтем³⁶) дає меншу площу контакту зі струною і, відповідно, більшу деформацію; утворені від цього швидкі коливання викликають до звучання високі обертони з характерним тембровим розшаруванням (без низьких гармонік); тоді звук виходить більш різким, «кришталево»-металевого забарвлення. Комбінований спосіб – «з пучки на ніготь» – на наш погляд, найбільш вирашаний щодо посилення-«поглиблення» звуку, його насичення обертонами, тембровим багатством. Струна спочатку підлягає коливанню пучкою, з малою деформацією, яка тут же збільшується нігтем, що значно збагачує палітру обертонів. Такий спосіб дозволяє гнучко регулювати-змінювати звук щодо тембрально-динамічних властивостей.

На звукообразні характеристики бандурного звуку впливають також сила тиску на струну³⁷ (що впливає на гучність, тривалість і тембрику звучання), характер її звільнення (викликає жорткість-мякість атаки, пов'язані з

³⁴ Відхилення пальця навіть на один міліметр вверх чи вниз призводить до непопадання на потрібну струну, тобто до появи «чужих» звуків, порушує й метро-ритмічну онову музичного твору.

³⁵ У Підручнику Г. Хоткевича – «щипання» [206, с. 9]

³⁶ Г. Хоткевич взяв цей спосіб від автентичної кобзарської техніки Терентія Пархоменка після XII Археологічного з'їзду у 1902 році, у чернігівській кобзарській традиції він називався «відбій» («гра з відбоєм») [134, с. 51]

³⁷ У зв'язку з цим Н. Брояко вводить поняття «занурення у струну» та «дно струни» [23, с. 11]

артикуляційно-штриховою системою) та місце атакування (найбільш глибоке та сильне коливання в середині струни).

До основних ігрових прийомів бандурного виконавства Н. Брояко відносить «стрибок», «вагову гру», «перлинну техніку», «леджієро», «кантиленну гру», «пальцьове стакато», «ритмізоване глісандо», тремоло, тремоляндо, флажолет. Всі вони «створюють психомоторні передумови ритмічно стабільної, виразної і різнобічної мануальної техніки бандуриста» [23, с. 71]. Усі перелічені прийоми базуються на трьох основних засобах бандурного звуковидобування, сформованих, у свою чергу, на «різноманітному поєднанні основних факторів взаємодії ігрового апарату зі струнним звукорядом» [23, с. 13-14]. Це – щипок (пучковий, нігтьовий, комбінований), удар і, так званий синтетичний спосіб (за С. Баштаном [11]), – та їх різновиди. Наслідник кобзарсько-бандурних виконавських традицій ХІХ ст. і фундатор академічної школи гри на бандурі Г. Хоткевич у своєму підручникові присвячує звуковидобуванню цілий розділ під назвою «Щипання» і, вперше в бандурній методології, вирізняє три різновиди щипка [206 с. 11]. Відповідна класифікація з назвами належить вже Н. Брояко: А) пучковий – «... струни беруться тим кінчиком пальця, що знаходиться якраз біля нігтя; шкіра тут досить тверда, тому і звук приходить сильний, чистий»; Б) пучково-нігтьовий – «... коли звука треба сильнішого – тоді разом з кінцем пальця починає зачіпати струну й ніготь»; В) нігтьовий – «... при акордах же найдужчий палець згинається в суглобі і бере струну з самим же нігтем» [23, с. 14-15]. Г. Хоткевич не вирізняє удар як відмінний прийом звуковидобування. Слід відмітити, що і сьогодні на Півдні України виконавці-бандуристи академічного напрямку використовують цей засіб звуковидобування набагато рідше, ніж щипок. Тобто, **щипок** – основний засіб звуковидобування правою рукою, «який виконують кінчиком пальця, підіймаючи при цьому першу і другу фаланги так, щоб палець залишався над струною і не ховався в долоню» [23, с. 14]. Баштан розрізняє пучковий, нігтьовий, комбінований (з пучки на ніготь) різновиди щипка, які відмінні за способом контактування зі струною та характером її звільнення.

Удар використовується у процесі звукоутворення як лівою, так і правою рукою: «Майже випрямлений палець б'є по струні, а потім сповзає з пучки на ніготь і падає на сусідню струну (по Баштану)» [23, с. 14]. Розрізняють комбінований та нігтьовий різновиди удару [2, с. 71]. На вказівку С. Баштана (у його відомій «Школі гри на бандурі» 1984 року видання [11]), під час виконання удару майже випрямлений палець б'є по струні, сповзаючи далі з пучки на ніготь і спадаючи на сусідню струну. Комбінований удар передбачає попередню пучкову атаку, з виходом на ніготь. Тут може виникнути опосередкована асоціація з фортепіанно- або цимбально-ударною атакою, але відсутність додаткових пристроїв (механізму або молоточків, бандурний ніготь все ж таки є «зрощеним» елементом виконавського апарату, він лише виконує функцію природного нігтя).

Поняття «**прийом стрибок**» або «рух стрибком» Н. Брояко висуває як «принцип, як спосіб пересування рук по звукоряду струн». Сам прийом складається з декількох фаз руху руки: «атака – опора – відштовхування – політ – падіння в нову вихідну позицію» і у сповільненому темпі «поєднує... щипок та удар зі стрибковими рухами» [23, с. 72]. «**Вагова гра**» в пасажній техніці бандуриста полягає «у збереженні постійної величини ваги, замінюючих один одного в процесі бігу пальців-опор без розмаху або досягання» [23, с. 73]. Тут можна провести паралель до фортепіанного *martellato*, в якому піаніст вдається до додаткових рухів кисті і передпліччя, що разом утворює «непросту суму» вагової гри. «**Перлинна техніка**» досягається чіпкими «хапальними» рухами ковзання пальців в долоню, до себе; пальці не повинні підніматися високо і після щипка мають швидко «підбиратися» у долоню. Прийом «**leggiero**» характеризується легкими щипками кінчиками нігтьових фаланг менш закруглених пальців, що вдає «польотність пальців над струнами, на відміну від перлинної техніки, котра базується на активній роботі пальців та застосуванні ваги руки» [23, с. 74]. Прийом «**кантиленна гра**» має в основі хапальний характер руху пальців з «глибоким та водночас м'яким зануренням пучки в струну та щипковим рухом способом амортизуючого пружного зняття (м'яка

атака)», що формує «кантилений звук» і допомагає «уникнути акцентуації початку звуку і досягти «оксамитовості» у вібрації струни» [там само].

«**Ритмізоване гліссандо**» - це «зручний в аплікатурних комбінаціях, побудованих за принципом «пальці в ряд» прийом, в порядку від першого до (поки що) четвертого пальця, у висхідному чи низхідному русі. Основний принцип руху – «рівне ведення руки...кисть і передпліччя не здійснюють ротаційних рухів» [23, с. 75].

Гліссандо – (ковзання) особливий прийом гри, який полягає в «швидкому ковзанні пальця по струнах або клавішах музичного інструмента» [145, с. 139]. Гліссандо на бандурі – «особливий технічний спосіб зв'язного та зв'язно-роздільного видобування звуків підряд. Гліссандо реалізується ковзанням у вказаному діапазоні в одноголосній, інтервальній та акордовій фактурі» [23, с. 101]. Специфіка бандурного гліссандо – у можливості змінювати тональність, лад, а також виконувати хроматичне гліссандо – на відміну від інших струнних або клавішних інструментів, обмежених у забарвленості своїх гліссандо. Також можливі різноманітні напрямки руху (висхідний, низхідний, ламаний, зустрічний, круговий, зигзагоподібний тощо), темпу, динаміки, артикуляційно-штрихового забарвлення, що надає звучанню «бандурного сонору» різних відтінків емоційно-сислового наповнення. високого положення правої руки бандуриста, вимагає виконання одного із характерних бандурних прийомів гри хроматичного гліссандо. Цей прийом звичайно виконується на перетині струн діатонічного та хроматичного звукоряду і стає не можливим до виконання, при заниженій постановці ігрового апарата. Комбіноване гліссандо складається з почерговості діатонічного та хроматичного. Також існує зв'язно-роздільне гліссандо – лише низхідного руху, коли один палець видобуває звуки, а інший їх послідовно демпферує. У висхідному русі гліссандо палець приймає нігтьове положення, а у низхідному – ковзає з опорою на пучку. Отже, **ковзання** – «серія послідовно виконаних ударів, об'єднаних спрямовуючим рухом» [там само]. Прийом, близький до гліссандо (виконується одним пальцем), але строго ритмічно упорядкований.

Тремолянд – швидке чергування звуків а також чергування двох звуків, розташованих на відстані не менше малої терції, або частин розкладеного акорду, виконується «швидкими хапальними рухами пальців, котрі попередньо лягають на струни... передбачає легкі ротаційні допоміжні рухи» [23, с. 79]. Швидкість виконання тремолянд позначається за допомогою ребер або в'язок між вказаними окремо виписаними нотами. **Тремол** – багаторазове швидке повторення одного звуку, а також інтервалу чи акорду. Тремоло – специфічний прийом бандурної гри, який виконується частіше в одноголосному викладенні (але можливе і тремол по 2-3-ох струнах одночасно), при якому ніготь (або нігті) виконують роль плектра (медіатора), прийнятого у грі на домрі чи гітарі, здійснюючи швидкі коливання струни у протиспрямованому русі (від себе/до себе). Частіше це 2-й палець, перша фаланга якого з нігтем фіксується пучкою 1-го пальця, створюючи додаткову жорсткість нігтя-лектра, при цьому нижня частина долоні фіксується на струнах. У випадку виконання тремол інтервалами або акордами використовуються 2-3-й або 1-2-3-й пальці. Позначається за допомогою ребер або в'язок на вказаній ноті (вказаних виписаних вертикально нотах). **Флажолет** – «озвучені обертони на струнних інструментах, звуки особливого тембру: на щипкових – дзвінкі, холодно-прозорі. Розрізняють флажолети натуральні та штучні» [145, с. 577]. Натуральні виконуються легким дотиком до відкритої струни в точках її поділу на 2 (звучить октавою вище основного тону відкритої струни), на 3 (дуодецимою вище), на 4 частини (квіндецимою вище) і т.д. На бандурі найбільш поширений октавний флажолет [23, с. 101] – спосіб утворення октавного обертопу, який виконується легким дотиком бокової частини нігтьової фаланги 1-го пальця до середини струни та одночасним щипком 3-го пальця з послідовним зняттям пальця зі струни, «відкриттям» струни. Втім автор статті успішно використовує і дуодецимні, квіндецимні і т.д. флажолети, також – не тільки на приструнках, а й на басових струнах бандури. Позначається ° (октавні) та ромбоподібною нотою необхідний флажолетний тон вертикально над тоном струни, на якій береться флажолет. **Кластер** – хроматичне (на бандурі – і діатонічне) секундове багатозвуччя, що цілком заповнює

визначений інтервальний простір. Для виконання кластеру на бандурі застосовують удар відкритої долоні або ребром долоні на лінії перехрещених струн (для більш щільного, хроматичного, заповнення кластерної «плями»). Позначається квадратними нотами в межах нижньої та верхньої границь кластеру з відповідним тривалісним знаком.

Серед перерахованих прийомів бандурної гри можна виділити *універсальні* (можливі для виконання на інших струнних або клавішних інструментах) та *специфічні* (можливі у виконанні тільки на даному інструменті) інструментальні прийоми. До першої групи віднесемо вагову гру (у піаністів – мартелато, за А.Бірмак [15, с. 78]), перлинну техніку, леджієро, кантиленну гру (у піаністів – мелодичну техніку [там само]), гліссандо, флажолет, кластер, тремоляндю. До другої – «рух стрибком», ритмізоване гліссандо, ковзання, тремоло, специфічні види гліссандо. Характерно, що перші 5 універсальних інструментальних прийомів відповідають класифікації видів пальцевої фортепіанної техніки, зробленої А. Бірмак, наступні 3 – традиційно вже використовуються у фортепіанному або струнному інструменталізмі. Останні 5 прийомів виникли саме в бандурному інструменталізмі.

Різні способи звуковидобування та прийоми гри допомагають артикуляційно виділити окремі голоси в багатоголосній бандурній фактурі. А їх інтеграція, вкупі з артикуляційно-штриховими можливостями знаходять відповідне мислечуттєве втілення у виконавській динаміці звукообразного розгортання твору.

Сьогоднішня техніка бандуриста має базуватися на більш поглибленому ставленні до бандури як до поліфонічного інструмента, що відповідає багатьом жанрово-стильовим напрямкам музики, розширюючи коло перекладного музичного матеріалу та можливості оригінальної літератури. Надалі еволюція виконавської техніки бандуристів та розвиток інструментальних прийомів гри на бандурі, насамперед, мають базуватися на основі оригінального репертуару, нового бачення технічних можливостей бандури.

На сьогоднішній час конструкція інструмента в основному набула відносної сталості та досконалості. Хоча залишається невирішеним питання про

природну педальність звучання струн, що передбачає використання різних прийомів демпфірування.

Підсумовуючи розгляд еволюції виражальних можливостей традиційних прийомів бандурної гри можна зробити наступні висновки. Хроматизація бандури, розширення її діапазону у верхньому та нижньому регістрі, винайдення системи перемикачів знаменувало входження бандури до академічного мистецтва як досконалого виду щипкових та значно розширило репертуарні, виконавсько-технічні, фактурні та звукообразні можливості інструмента. Це позначилось на розвитку аплікатури, яка еволюціонує від примітивної – де переважають сильні 2-й, 3-й пальці до чотирьох і, подекуди, п'ятипальцевих³⁸ аплікатурних систем (у правій руці), що суттєво вплинуло на швидкість гри та стабільність виконання бандуристів. Кучність великої кількості струн робить досить зручним виконання акордів, подвійних нот та різних фігурацій, що оптимізує розвиток крупної і дрібної техніки і фактурних утворень. Технічні прийоми стають об'ємнішими та різноманітнішими.

Усе це збагатило репертуар бандуристів за рахунок оригінальних творів з перспективою утворення нових прийомів гри, а також – розширення стильової палітри перекладень музики, створеної для інших інструментів (зокрема, романтичної та імпресіоністичної). Опрацювання таких творів передбачає відтворення незвичних для бандури фактурних формул із застосуванням обох рук. Це поставило низку нових виконавських завдань, що позначилось на суттєвому ускладненні роботи лівої руки (перекидка та ін.).

Вдосконалення конструкції та тенденція до багатотембровості через артикуляційно-штрихове урізноманітнення відобразилось у трактуванні інструмента (виконавцями і композиторами) як певного замітника ансамблево-оркестрового складу, що провокувало втілення бандурними засобами нової звукообразності. Відтворення більш складних музичних завдань сприяло розвитку та ускладненню традиційних виконавських, а також поширенню нових, специфічно-бандурних прийомів гри; розвиток конструкції бандури, а

³⁸ Автор дисертації використовує п'ятий палець лівої руки для прикриття басів, а правої – для прикриття басової струни посередині для виконання флажолета, а також для - виконання м'якого глісандо. Але це вже відніється до сфери авторських прийомів бандурної гри. Аналізу яких присвячений підрозділ 2.1.

також виконавства на ній дозволяє трактувати інструмент як камерно-академічний. Перспективою вбачається подальша мікрофонізація (портативна чи вмонтована) бандури (про це докладніше у Розділі 2), що значно розширить її виконавські можливості.

1.4. Жанрово-стильова поетика інструментального бандурного мистецтва періоду академізації

Після розпочатку бандурної академізації (фундатором якої є Г. Хоткевич, хоча він так це не називав) і певної «зупинки» соціально-ідеологічного толку бандура від другої половини ХХ століття стала все активніше проникати на професійну концертну естраду; по закінченні середніх і вищих спеціальних навчальних музичних закладів формувалася когорта бандуристів-виконавців. Логічним продовженням (і необхідною умовою) академізації бандури стало залучення її до композиторської творчості. Звичайно, значну роль у процесі академізації такої молоді академічної культури (тим паче – за умов автономізації її інструментальної гілки) як бандурна, виграють твори перекладного репертуару, «запозичені» з низки апробованих взірців музики, створеної для сталих, «досвідчених» інструментів (навіть за часів формування музичного інструменталізму подібна ситуація, правда, за інших музично-мисленнєвих парадигм – при відсутності тембрально-драматургічних навантажень, мала місце). Але, при усій значущості і необхідності опанування стильовими та музично-мовними досягненнями «пропущених» молодим інструментальним мистецтвом епох, тільки на основі оригінального, спеціально створеного для даного інструмента, репертуару може відбуватися справжня кристалізація його власного (універсальної і неповторної якостей) надбання, засобів і прийомів виразовості, власної інструментальної мови і мовлення. Для бандурного мистецтва, первинно синкретичного за своєю генетикою у вокально-інструментальній природі, виокремлення чисто інструментальної сфери, з одного боку, являє собою новий щабель розвитку в його академічному статусі, з іншого (як показано у попередніх підрозділах) має певні передумови. Останні визначаються специфічною роллю, значущістю бандури у породжуючому локальному жанрово-стильовому і національному соціально-

філософському середовищі, з відповідним відношенням до неї виконавців і слухачів; пізньостадіальним характером виникнення (у паралель досить далеким щодо жанрово-видових і національно-територіальних, але все ж сучасним у історично-часовому вимірі музичним і культурно-мистецьким процесам, зокрема становленню гомофонної парадигми музичного мислення й автономізації музичного інструменталізму); сольною природою синкретичного бандурного виконавства (що забезпечувало свободу використання інструмента і необхідність удосконалення його органологічних та інструментально-виразових властивостей в усній «партитурі» традиційних кобзарських жанрів – не заперечуючи досить жорстких традиційно-наслідувальних правил фольклорного жанру); історичну утворену інструментально-танцювальну сферу виконавства (у специфіці української релігійності з її більшою свободою, західними впливами, співвідношенням з земною, зокрема, дозвільною сферою буття), а також зображальну й композиційну функції інструментального акомпанементу та інструментальних програшів у думках; нарешті – конструктивно-органологічними властивостями багатоголосного, «відкритого» до варіативності-розвитку діапазону та інтонаційно-ладових засад інструмента, органічно схильного як до супроводу голосу, так і для самодостатніх інструментальних висловлювань.

Характерно, що й ставши на шлях академізації (одним з останніх інструментів навіть у народно-інструментальній «родині»), бандура залишила за собою характеристику «двомовності» (термін М. Імханицького), тобто здатність до реалізації принципів академічного і фольклорного музикування, пов'язаних з різними стилями, різною інтонаційною специфікою музичного висловлювання і т.п.³⁹ (зокрема, й поєднання їх в особі одного виконавця, як це відбулося з відомим бандуристом-виконавцем Д. Губ'яком, на концертах якого шанувальники вже звикли бачити дві бандури – модернізовану академічну і «старосвітську»). При всіх стійких асоціаціях, перш за все, з фольклорною

³⁹ Така ситуація в цілому є характерною для модернізованих і академізованих у ХХ столітті народних інструментів на слов'янських територіях (баян, домра, балалайка та ін.), але бандура у цьому відношенні, мабуть, все ж міцніше утримує позиції хоч і реконструйованого автентизму, що може бути пов'язаним, у тому числі, з локальним характером бандурної творчості як логічним бажанням збереження для історії і нації її народних традицій

музикою, бандура поступово і дедалі активніше інтегрувалася до загальної системи академічної музичної культури (інструмент, професійна освіта, репертуар, виконавська майстерність, науково-методична думка). В академічній музиці бандура, завдяки своєму історико-символічному статусу, сприяє утворенню додаткового шару у розкритті духовного змісту, прагненню до індивідуалізації як ідейно-сміслових настанов, так і форм вираження (зокрема, специфічних, пов'язаних зі звукообразними можливостями цього неповторного інструменту). Орієнтація на процес інтенсивних роздумів епічної, молитовної традицій у сполученні з дозвільно-танцювальними та зображальними параметрами інструментального вираження породжує розмаїття композицій, насичених розвитком і трансформацією матеріалу. Розробка тембрових можливостей бандури в академічній музиці кінця ХХ століття може розглядатися як один з «симптомів» змін, що відбуваються в сучасній музичній культурі. Традиційно протиставлений академічній музиці фольклор, в контексті бандурної специфіки не може бути визначений на основі одних тільки музикознавчих і естетичних критеріїв, без урахування соціокультурних характеристик процесу функціонування цього інструменту, його включення в систему інтересів самих різних соціальних груп. Безсумнівно, що особливе місце бандурного виконавства в етнокультурному й національному контекстах, його швидка академізація «на очах покоління» робить органічною, тривалою і невід'ємною його опору на багатий етнографічний матеріал, стійке утримання фольклорного-неофольклорного стилістичного напрямку у розвитку репертуару.

Важливою об'єктивною передумовою виходу бандурного мистецтва на професійно-академічний шлях розвитку (у даному випадку ми маємо на увазі як інструментальну, так і вокально-інструментальну його сфери) виступає також первинний професіоналізм кобзарської традиції, в якому були глибоко опрацьовані й інструментально-бандурні прийоми та засоби виразовості, утримувані та розвивані у стрункій і міцній освітньо-виконавській системі кобзарських шкіл, законів і виконавської комунікації. Самий же процес академізації бандурного мистецтва, розпочатий лише у ХХ столітті,

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 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.

До перших авторських (композиторських) творів бандурного інструменталізму (не рахуючи вказаних у підрозділі 1.2. теж авторських – кобзарських – але усної традиції) слід віднести інструментальні п'єси Г. Хоткевича – фундатора бандурної академічної традиції, зокрема, й інструментальної (Г. Хоткевич приділяв особливу увагу не тільки вокально-інструментальним жанрам бандурної традиції, а й спеціально – органології, прийомам та засобам звуковидобування, чуттєвості інструментального бандурного звучання). Найважливіші і найцікавіші з них – масштабна інструментальна композиції «Невільничий ринок у Кафі», фантазія «Осінь», п'єси «Ранок» («Ранок полковниці в житлокоопі»), «*Quasi una serenata*», етюди (Терцовий етюд, Етюд для трьох пальців та ін.) тощо. Перший твір Г. Хоткевич пізніше розписав для концертної харківської бандури, а фантазія «Осінь» існує у варіанті для симфонічного оркестру. Збереглися деякі обробки народних пісень і танків, які Г. Хоткевич розписав для народної бандури. Твори ці були розписані з педагогічних міркувань. У журналі «Рідний край» за 1912 рік [134, с. 114] було вміщено повідомлення, що Г. Хоткевич приїхав у Київ, щоб налагодити друкування нот пісень, «прилаштованих до кобзи», і що він збирається викладати науку гри на кобзі

у школі М. Лисенка. Видання нот мало започаткуватися в новому нотному видавництві, яке заклав К. Стеценко. В. Мішалов наводить приклади інструментальних прийомів та аплікатури Хоткевича: великий палець лівої руки не застосовувався, як і 5-й палець правої руки; у «Підручнику гри на бандурі» (1909) Г. Хоткевич згадує про використання перекидки лівої руки через обичайку, але видно, що в той час він іще не винайшов способу позначення цього технічного прийому; все більше й різноманітніше використовується ліва рука, граючи все складніші фігурації та звороти (тут В. Мішалов робить доцільне припущення, що професійна гра Хоткевича на скрипці вплинула й на бандурний інструменталізм⁴⁰, але, на відміну від народних скрипалів, митець міг грати лівою рукою на вищій позиції грифа й виконувати складніші мелодійні пасажі. Подібні прийоми він застосував на народній бандурі, змінюючи позицію лівої руки, граючи по обичайці бандури. З кадрів фільму «Назар Стодоля», де Г. Хоткевич знімався в ролі кобзаря Кирика, видно, як ліва рука щипала струни, подібно до піцикато лівої руки на скрипці [134, с. 115]. До того ж твори були записані і постали на початку писемної композиторської традиції бандурного інструменталізму. Деякі інструментальні п'єси Хоткевича, на думку І. Зінків, демонструють виражені модерністські позиції стилеутворення й інструментальних засобів. Зокрема, у п'єсі «Ранок» послідовно застосовується метод інтертекстуальності, полістилістики – суміщення різних мистецьких кодів (часових і стилістичних), як поєднання минулого і теперішнього [75]. Романтичне минуле представлене цитатою з «Серенади» Ф. Шуберта, але у музично-мовній стилістиці ритмоінтонаційних новацій Стравінського. Втім, і це не останнє полістилістичне перетворення: романтичну «нічну музику» буквально руйнує чотирикратне вторгнення маршу Ф. Попадича «Ми ковалі» (гротескована, як у Шостаковича, сучасність), а потім накладається ще один шар минулого – стилізація музичної шкатулки (сиціліана з «Віденського карнавалу» Н. Паганіні, якою просякає, у свою чергу, повернений марш). Хоткевич активно використовує у п'єсі і сонористичні ефекти бандурного

⁴⁰ Це можна вважати початком впливу технічних засобів розвинутих інструментальних культур

звучання («визкотання пили, стукіт молотка, гудіння примусів і ще цілого ряду неорганічних звуків» – все це вказано у розгорнутому програмному коментарі автора), влучно «вбудовані» у драматургічну структуру відкритої форми. Так Ранок поєднує романтично-природну тематику з урбанізованою сучасністю ХХ століття.

На жаль, після «ренесансу бандурного мистецтва у перше пореволюційне десятиріччя, коли коротка доба української державності дала потужний поштовх подальшому духовному розквіту нації» [цит. за 150, с. 38], на традиційне бандурне мистецтво чекали десятиріччя стагнації через відомі ідеологічні причини. Втім, на академічному шляху бандури робилися необхідні кроки – утворення чисельних капел та ансамблів бандуристів⁴¹, відкриття класів бандури та шкіл, певні напрацювання в репертуарі, удосконалення конструкції інструмента з метою покращення звучання, збільшення можливостей та універсалізації (майстри О. Корнієвський, С. Снігирьов, В. Тузиченко та І. Скляр⁴²) й виготовлення оркестрових бандур (на музичній фабриці Української філармонії [88, с. 72], а потім в майстерні Київської капели бандуристів – майстри В. Тузиченко та І. Скляр). В інструментальній бандурній творчості з'являються композиції для численних аматорських та державних капел і народних оркестрів, учбові інструктивні та художні п'єси, концертні (переважно програмні, фольклорно орієнтовані) інструментальні твори для бандури соло та бандурних ансамблів, «до певної міри заміщуючи вилучені ідеологічно невідповідні епічні вокально-інструментальні складові... нівелюються потужні напрацювання для інструментів харківського типу, традиційні форми кобзарської практики набувають підпільних форм» [150, с. 45]. Цей, колективно-виконавський

⁴¹ Перша капела бандуристів, організована 1918 р. у Києві, користувалась хроматичними бандурами без перестроювання, у яких для хроматизації використовувались приструнки-півтони, що дозволяли гру лише чернігівським способом [170, с. 4].

⁴² І. Скляр – керівник експериментальної майстерні виготовлення музичних інструментів при Київській капелі бандуристів, винахідник і майстер одного з кращих зразків концертної бандури чернігівського-київського типу. В 1946 р. Скляр сконструював бандуру (за його власним визначенням – київсько-харківську) з перемикачами для перестроювання в регістрі приструнків, а баси вистроювались хроматичним звукорядом або за кварто-квінтовым колом. З 1954 р. за конструкцією І. Скляра Чернігівська музична фабрика почала виготовляти модернізовані бандури з удосконаленим механізмом перестроювання, який дав можливість виконувати твори у багатьох тональностях. У роботі майстер консультувався з бандуристом-віртуозом С. Баштаном [150, с. 57].

наголос спростовує й сольну галузь бандурного виконавства аж до 1960-х років.

У своїй роботі над хроматичною бандурою з перемикачами тональностей майстер І. Скляр наприкінці 1940 – у 1960-ті роки постійно консультувався з бандуристом-віртуозом С. Баштаном – випускником Київської консерваторії по класу піаніста за фахом М. Геліса (фундатора народно-інструментальної академічної освіти на народних інструментах у ЗВО). Від 1967 р. Чернігівська музична фабрика поставила на серійне виробництво два зразки київсько-харківської бандури: бандуру без перестроювання (для виконавців-аматорів) і бандуру з хроматичним перестроюванням (для виконавців-професіоналів). Усе дало міцний поштовх до створення оригінального репертуару. У 1964 році на Львівській фабриці музичних інструментів, за співпраці та консультування з відомим бандуристом, професором Львівської консерваторії В. Герасименком⁴³, було розпочато серійне виробництво бандур «Львів'янка» (підліткової та дорослої) з яворовим клепковим корпусом кількох моделей. Майстер також розробив капронові штучні нігті зі стальним пружинним стягувачем, без яких сьогодні неможливе віртуозне бандурно-інструментальне виконавство.

Усе створювало сприятливі умови для формування очікуваного талановитими активними виконавцями академічного напрямку (випускниками навчальних середніх і вищих закладів) оригінального репертуару, зміни консервативної жанрово-стилістичної інструментально-бандурної традиції (танцювальні композиції, фантазії, віночки, варіації на народні теми, окремі програмні п'єси) на користь жанрово-стильових параметрів, співзвучних розвинутим академічним інструментальним культурам.

Вказані накопичення професіональних ознак у галузі бандурних конструктивно-органологічної та освітньо-викладацької сфер, з появою освічених сучасних виконавців, активізації фестивально-конкурсного руху, а також враховуючи загально-культурні «відлигові» процеси у країні та визрівання нових революційно-музичних тенденцій у галузі народно-

⁴³ В. Герасименко – створювач понад 40 моделей бандур, з яких 5 прийнято до серійного виробництва

інструментального мистецтва (передусім, баянного) суттєві зміни торкнулися і бандурної творчості. 1960–80-ті роки буквально вибухнули в країні полістилістичними тенденціями, низкою неостильових напрямів (перш за все, для бандури це неофольклоризм, але не тільки), музично-мовних засобів, спрямованих на індивідуалізацію звукообразності, новітніх композиторських технік (сонористика, алеаторика, додекафонія, серіалізм та ін.), формотворчі засоби; поширюються екзистенціально-філософські, психологізовані, духовно-програмні настанови музичного інструменталізму; різні форми синтезування з системою масових та естрадно-джазових напрямків. Бандура не відразу приєдналася до усіх вказаних векторів музичного розвитку. Адже бандурна культура не була готовою до подібних парадигмальних змін, не засвоївши основні класичні мисленнєві, жанрово-стилістичні та музично-мовні засоби виразовості.

Відчутно спостерігається брак оригінальної літератури, яка б враховувала специфіку та художні можливості інструмента, а головне – у досягненні нових художньо-мислительних цілей (на фоні експериментів у розвинутих інструментальних культурах та баянній музиці) допомагала б винайти й нові інструментальні звукообразні засоби втілення. У цей період спостерігається активізація творчості виконавців-бандуристів та композиторів-симфоністів, які у творчій співдружності з виконавцями та викладачами починають поповнювати концертний та навчальний репертуар бандуристів. На черговому пленумі Спілки композиторів 1956 року навіть спеціально порушується питання про необхідність створення оригінальної музики для усіх академізованих народних інструментів (кафедри вже відкриті у всіх консерваторіях країни, хоча класи бандури до 1987 року є тільки в Київській та Львівській консерваторіях⁴⁴, училища комплектуються викладачами майже повністю) і бандури, у тому числі [113, с. 63]. Актуалізація бандури ускладнювалася локальним характером побутування інструменту на території України. У будь-якому разі бандура також постала предметом уваги композиторської спілки, що, поруч з виконавською

⁴⁴ В Одеській консерваторії клас бандури ненадовго був відкритий у 1929 році

ініціативою, спонукало багатьох (у тому числі, молодих) українських композиторів до написання музики для удосконаленого інструменту-легенди. Протягом наступних десятиріч ХХ століття такі композитори і бандуристи-композитори, як В. Арицький, С. Баштан, А. Бобир, І. Вимер, Г. Гембера, М. Дремлюга, К. Домінчен, О. Зноско-Боровський, В. Кирейко, А. Коломиєць, М. Лисенко, І. Марченко, А. Муха, К. Мясков, О. Польовий, О. Пушкаренко, Д. Пшеничний, І. Скляр, Л. Соковнін, Г. Таранов, В. Тилик, В. Філіпенко, Б. Фільц, І. Шамо, В. Шумейко, Т. Шутенко, М. Чайкін, Ю. Щуровський, Є. Юцевич, О. Яворик та інші, долучилися до створення бандурної інструментальної музики (вокально-інструментальна гілка розвивалася паралельно, але інструментальна набирала все більше значущості аж до диференціації у навчальній, концертній та конкурсній практиці). Як характерну рису підкреслимо активізацію композиторської творчості саме в сольному виконавстві (на противагу ансамблево-капельного у попередній період). І хоча художній цих творів не завжди міг відповідати триваючим музичним процесам в інших інструментальних спеціалізаціях, ці твори постали важливою, необхідною ланкою у накопиченні професійного досвіду (як виконавців, так і композиторів), в опануванні незвичних для бандури жанрово-стильових, інструментально-виконавських та інтелектуально-чуттєвих вершин творчості. Ці твори не представляли (і не могли об'єктивно представляти) усїєї панорами жанрово-стильових та музично-мовних настанов музики останньої третини ХХ століття, але вони стали безперечно прогресивним кроком у ході бандурного академічного мистецтва. Музика вказаних композиторів представляла наявний у цей період (поруч з революційними змінами) еволюційно-традиційний («помірний») напрямок творчості у розвитку досягнень попередньої доби (договорення традиції). Твори вказаних композиторів, як правило, відзначалися відносно спрощеними (у порівнянні з іншими видами інструменталізму) гармонічними, мелодійними, фактурними, метроритмічними (а отже, і звукообразними) характеристиками музичної мови та ідейно-образної сфери. Втім, і тут неминуче (вимога часу і «прагнучих» виконавців) відбувалися певні кроки

щодо оновлення вказаних систем у їх збагаченні, новаційності, зокрема, це стосується й способів і прийомів інструментальної бандурної гри. Так, оновлення ладово-гармонічних засобів зустрічаємо в п'єсах: «Весняний вітер» Т. Шутенко, «Скерцино» А. Коломійця, «Скерцо» К. Мяскова та ін.). Цікавими є і перші спроби (у ХХІ столітті вони стали вже типовими) залучити бандуру до сфери популярної музики (як, наприклад, в ансамблі «Кобза» (випускники Київської консерваторії 1968 року – К. Новицький й В. Кушпет). Відзначимо, що для модернізованого народного інструмента – це досить штатна, органічна ситуація через його належність у минулому до дозвільної сфери, у тому числі.

При активній формі мініатюри спостерігається «пожвавлення» у сфері крупних форм. Все частіше до бандурної фактури «вплітаються» поліфонічні засоби, контрастні співставлення фактури, реєстрів, прийомів гри (наприклад, перекидки лівою рукою, тремоляndo тощо). Наприкінці 1980-х рр. крім відповідного бандурній генетиці неофольклоризму спостерігається тенденція до введення стилістичних елементів неокласицизму та деяких інших нео-. Від кінця 1980-х – 1990-ті рр. у композиторському доробку В. Зубицького, В. Власова, Ю. Олійника, О. Герасименко, А. Гайденка, І. Гайденка, І. Тараненка, Р. Гриньківа стверджується наразі тенденція до сприйняття бандурного інструменталізму як самостійного й неординарного напрямку сучасної камерно-інструментальної творчості (за усіма стандартними ознаками останньої). Опрацьовуються притаманні усьому камерно-інструментальному мистецтву образні (витончена споглядальність, психологізм, риси трагізму), стилістичні (неофольклоризм, необароко, неоімпресіонізм, неоромантизм, фовістська архаїка, елементи естради та джазу), жанрові характеристики (крім класичної трактовки – різновиди сонати, концерту, парні поліфонічні цикли); оновлюється музична мова (розширена тональність, поліладовість, сонористика, алеаторика). Крім розквіту сольного виконавства (нагадаємо – історично-генетично притаманного бандурній творчості) з'являється багато нетрадиційних камерних ансамблів мішаного складу за участю бандури (твори для бандури

зі симфонічним і народним оркестрами, струнним квартетом, флейтою, наєм, органом, ударними та естрадними інструментами). У творах сучасного бандурного інструментального репертуару органічно поєднуються яскрава національна самобутність, виконавська традиція та надбання розвиненої європейської академічної інструментальної культури.

Виключно показовими (й любимими бандуристами) тут виступають твори **В. Зубицького** (з кінця 1980-х – у 1990-ті). Причому один з найголовніших неофольклористів країни одним з перших розвиває у своїх знаменитих «Концертному триптиху», «Сонаті пам'яті К. Мяскова», «Мадригалі», «Серенаді», «Бурлесці», «Роздумі» та ін. – не нефольклорні тенденції, а інструментально-сонористичні можливості бандури та ладово-гармонічні засоби втілення, значно розширюючи звукообразний потенціал інструмента. Відтак бандурна інструментальна творчість вийшла на новий виток свого історичного розвитку.

Усім відома «Веснянка» **Р. Гриньківа** – вишуканий імпресіоністичний твір з органічним використанням флажолетної техніки, різноманітних видів глісандо, розшаруванням фактури з показовим незбігом цезур у різних голосах фактури і ритмізованими структурами джазової стилістики – дала можливість молодому тоді, у 1990-ті, автору-виконавцю, що називається, «прокинутися знаменитим». Твір безперечно відкрив нову сторінку в історії бандурного виконавства та оригінальної бандурно-інструментальної композиції, Наступні твори Гриньківа – Фуга-остинато, Коломийка, Елегія, Пастораль, Пісня вітру, Вершник, Сюїта пам'яті небесної сотні – демонструють притаманне авторові поєднання глибоко національних, автентичних образів мислення із ладово-ритмічними та тембральними особливостями гри на бандурі, яскраву імпровізаційність (якість виконавської природи бандуриста), фактурні ускладнення. Одну зі своїх сюїт Гриньків назвав «Сповідь чарівних струн». Композиція символічно (чарівні струни бандури) втілює-уречевлює музику «цілого світу» та «усіх часів», поєднуючи минуле і майбутнє – у теперішньому. Цікаво, що твір виконує тільки сам автор, кожного разу імпровізуючи залежно від настрою, стану душі, що

уособлює авторсько-виконавську експансію сучасної парадигми музичної творчості у цілому. Р. Гриньків взагалі схильний до син естетичних тенденцій у своїй бандурній музиці: поєднує елементи різних епох (наприклад, бароко й класицизму, звідси улюблені композитором морденти, форшлаги, «альбертієві баси», віртуозні дрібні пасажі та інші ознаки інструменталізму) із сучасною композиторською мовою (сонористикою, алеаторикою); полюбляє контрастні співставлення настроїв та засобів (віртуозна бравурність і світла лірика – через демонстрацію «кришталевої» прозорості й чистоти верхнього регістру бандури й насиченості малої і великої октав). На композиторську і виконавську творчість Гриньківа, безперечно, вплинули його експерименти щодо акустичних можливостей бандури (як-то, спеціальний демпфер для виразного виділення мелодії застосував для приглушення струн; різноманітні прийоми гри на інструменті – напівудар, флажолети, відбій по басових струнах, різноманітні глісандо, тремоляndo, запозичений з музики для гітари прийом приглушення струн тощо). Усі ці засоби, зі слів композитора, спрямовані на втілення ідеї зробити бандуру мультиінструментом, тобто інструментом, на якому можна виконувати музику будь-яких стилів і жанрів⁴⁵. Сказане свідчить про утворення авторського стилю, який завжди вражає і виступає неординарним явищем не тільки бандурного мистецтва, а й усієї сучасної української музичної культури.

Композиторський доробок **О. Герасименко** (потомственої бандуристки і першої жінки-бандуристки з композиторською фаховою освітою) налічує понад 800 творів, серед яких Концертні варіації для бандури та фортепіано (1990), Камерна сюїта для бандури і фортепіано (1991) (інструментована для бандури та струнного квартету чи камерного оркестру), «Каталонське рондо» для бандури та гітари (1990), Концертна інструментальна фантазія «Купало» (2000), «Українське рондо» для скрипки та фортепіано та варіації на тему стрілецької пісні «Ой там при долині» для фортепіано (2003), Струнний квартет (2004), симфонічна поема «Victoria» для бандури та симфонічного оркестру (2005),

⁴⁵ Саме такої концепції дотримується і автор дисертації у своїй композиторській та виконавській творчості

написана авторкою після Помаранчевої революції 2004 року, Концертна фантазія «Соняхи» для бандури соло (2015), «Різдвяний дарунок» для двох бандур і струнного оркестру (2017), фортепіанні цикли «Осінні акварелі» (2002 – 2007), «Музичні пастелі» (2009), «Світло пробуджених мрій» (2018) та багато інших творів. Бандура у музиці О. Герасименко постає як сольний інструмент з великими технічними та художньо-естетичними можливостями. Використовуються як типові бандурні виконавські техніки та штрихи (арпеджовані акорди, форшлаги, тремоло, перекидка, різноманітні види пасажів), так і деякі нові. В творчому доробку композиторки – ціла низка творів неоромантичного спрямування (у збірниках «Осінні сни», «На крилах мрій» та інших), характер яких розкривається, зокрема, за допомогою інтенсивної розробки мелодики й гармонії, вмілого володіння засобами поліфонії та оркестрування, відчуття форми, а також поєднанням неоромантичних елементів з сучасними: поєднання інтонацій української та латиноамериканської музики (синкопований ритм, мажорна субдомінанта та натуральна домінанта в мінорі, поліметрія, квартові ходи, мажоро-мінорні контрасти, джазова та блюзова акордика).

Значним є внесок одеських композиторів у репертуарний арсенал бандурного мистецтва В. Власов, Ю. Гомельська, О. Польовий та інші одеські автори презентують в бандурній творчості «не бандурні» (не звичні для цього інструмента) звукообразні засади. Так, п'єса **Ю. Гомельської** «Барва», написана у 2001 році в результаті щільного творчого співробітництва автора з викладачем та студентами класу спеціальної бандури Одеської музичної академії ім. А.В.Нежданової, дійсно виявляє несподівані барви бандурного звучання і насичена «нагромадженням інструментальних прийомів – гліссандо, бандурного «тамбурину» та тремоло-гліссандо (авторські прийоми бандурно-інструментальної гри, винайдені «на інструменті» у співдружності композитора і виконавиці-бандуристки – Г.М.), регістрових стрибків, каденційних ходів, тощо» [140, с. 99]. Партії-«персонажі» «Барвів» (в одному з епізодів цієї інструментальної п'єси використовується й вокал – в його інструментальній функції, як додаткова несподівана краска. Компонент

інструменталізму) виступають у такому співвідношенні, де «музичне «лицедійство» тем-персонажів тільки в надзвичайних умовах (кульмінаційного подання, «введення у слухання» і т.п.) відтіняється вокалом, спеціалізуючись на інструменталізмі» [там само]. У 2010 році Гомельська написала незвичайний твір – дует солістів «ДіаДема 3» – для бандури з баяном (специфічним є вже поєднання таких різних інструментів). Нашаровано символічна назва – 1) dia – показ, dema – двоє; (показ двох); 2) діадема – жіноча прикраса – втілює, у тому числі, жіночі переживання (композиторка і виконавиці-замовники – теж жінки): стурбованість долею близьких, неспокій за них, пошуки щастя, гармонії, кохання та, одночасно, споглядальність, вміння зупинитися перед красивим явищем, самій стати красивою, радіти і радувати, постійне мерехтіння фарб як на напівтонах, так і у естві сили. Це все можна охарактеризувати як жіноче єство з усіма формами прояву сили, краси і слабкості, кокетства, ніжності, любові. «ДіаДема 3» сумує найсвіжіші інструментально-ігрові прийоми кожного з інструментів (а саме ці прийоми фокусують індивідуальність кожного з учасників ансамблю), утворюючи в результаті нову якість. Використовуються нашарування бандурного, баянного та голосового глісандо; кластери (зокрема, специфічний бандурний – удар тильною стороною правої руки по всім одночасно басовим струнам на грифі, що створює ефект емоційного та акустичного виплеску); напружені крещендо на різних видах матеріалу, зокрема, сонористичного; елементи перформансу (під час двотактових пауз перед репрізою виконавиці можуть імпровізувати в акторсько-театралізованому просторі сцени – Т. Гордійчук та І. Серотюк пропонують такий винахід: бандуристка наприкінці гліссандо різко і широко змахує рукою і повертається спиною до глядачів, демонструючи таким чином ще одну сторону своєї особистості, «закриття у собі». Візуально бачиться й масковий образ: одна артистка – з відкритим обличчям, інша – спиною до глядачів).

У доробку сучасних бандуристів є суто експериментальні, ексклюзивні твори, що засвідчують інтерес митців до новітніх технологій. Так, у результаті

експериментальних студійних робіт Р. Гриньківа щодо звукових можливостей бандури виникли інструментальні композиції «Спів старої дзвіниці» («зйткана з обертонів» і за допомогою сучасних технологічних засобів, скомпонована в суцільне художнє полотно) та «Гусельки» (за задумом автора, виконується на спущених струнах бандури) Найцікавіші експерименти виявляє творчість Д. Губ'яка – представника молодого покоління українських бандуристів, створювача новітнього інструменту з вуглеволокна карбон, який за своїми фізичними та акустичними властивостями перевершує дерево щодо коливань температури та вологості, а також у кілька разів міцніший за сталь. Завдяки цьому його бандура звучить гучніше та краще тримає стрій. Бандурні композиції Д. Губ'яка – оригінальні твори («Рондо», сюїта «Шум моря», «Золота осінь», «Відгомін історії», «Роксоляна», «Фіалки», 3 етюдів, «Жарт») та перекладення, створені наприкінці 2000-х – у першій половині 2010-х рр. – тяжіють до узагальненої та зображальної програмності, розвиваючи традиції сюїти, п'єси та етюдів в українській бандурній музиці сьогодення.

Розвиток інструментального репертуару для бандури у ХХ ст. відбувався в кількох напрямках. Її трактування як самодостатнього концертного інструмента спиралось на потужну кобзарсько-бандурницьку традицію і відповідні їй жанри (танці, пісенно-танцювальні віночки, в'язанки, а згодом – споріднені їм фантазії, рапсодії, сюїти), а також п'єси на зразок романтичних «пісень без слів», які органічно співвідносяться з роллю бандури, як інструментом до співу. Бандурний репертуар сучасності представлений практично усіма жанровими та жанрово-синтетичними інструментальними формами ХХ століття – мініатюра, концертні і програмні п'єси, концерт, соната, концертино, варіації, фантазії, рапсодії, соната-фантазія, поема-рапсодія, сюїтні цикли та деякі інші.

Передусім, це чисельні мініатюри та концертні п'єси, що презентують різноманітні стильові підходи. *Мініатюри* (історично характерні для бандурної творчості, а також – невід'ємна жанрова форма усіх інструментальних культур як схильна до втілення принципу «велике в малому») складають, мабуть, найчисельнішу групу творів для бандури (як окремі п'єси та у складі великих

сюїтних і малих циклів). О. Ніколенко наголошує у цій групі «опосередкування в інструментальних композиціях романтичних жанрів», які дослідниця умовно диференціює на такі жанрові групи: програмні романтичні мініатюри («Мрія» та «Наспів» С. Баштана, «Лірична пісня» М. Дремлюги, «Роздум» К. Мяскова, «Сповідь чарівних струн» Р. Гриньківа та ін.); танцювальні романтичні мініатюри («Танець» М. Дремлюги, «Сумний вальс» для 3-х бандур О. Герасименко та ін.); елегії, ноктюрни («Елегії» К. Мяскова, М. Дремлюги, Р. Гриньківа; Ноктюрн А.Маціяки та ін.); експромти, капричіо, інтермецо («Експромт» С. Баштана, «Інтермецо» В. Кирейка, «Капричіо» М. Дремлюги); скерцо, бурлески («Скерцо» В. Філіпенка, «Бурлеска» В. Зубицького); балади, інструментальні думи («Балада» В. Кирейка; «Дума» М.Дремлюги); національно-специфічні жанри («Іспанський мотив», Г. Хоткевича, «Серенада» В. Зубицького, «В ритмі латінос» В. Павліковського) [150, с. 114–115].

Масштабні нециклічні твори представлені в бандурному інструменталізмі досить численними концертними п'єсами та рондо (концертними рондо). В них часто виявляється схильність композиторського мислення до фольклорних начал бандурного втілення (найпоширенішого стилістичного напрямку в бандурній музиці), а також до різних видів програмності; обидві тенденції віддзеркалюють яскравість жанрового характеру, концертність, театралізацію, віртуозність. *Концертні п'єси* кореспондують з іншими жанровими групами – варіаціями, рапсодіями, фантазіями. Їм притаманні віртуозно-технічні формули викладення, наскрізна імпровізаційність або контрастно-складова чи варіаційна форми (Концертні п'єси на українську народну тему «Марусю, ти чесного роду є», на теми двох українських пісень «Пісня про Байду» та «Ой ходила дівчина бережком» для бандури і фортепіано К. Мяскова; Концертне рондо В. Кирейка, рондо «Українське Різдво» для бандури соло Ю. Олійника). *Варіації, фантазії та рапсодії* – органічні на нещодавно академізованому щипковому інструменті з імпровізаційними традиціями (достатньо згадати фольклорні танцювальні «В'язанки»). Приклади чисельні. Але новим щаблем у розвитку цієї форми стали концертні варіації на фольклорні теми (жанр утвердився в бандурному інструменталізмі у 1950-1960-ті рр.: «Йшли корови із діброви» та «Пливе

човен» С. Баштана; ціла низка Концертних варіацій для бандури соло К. Мяскова). Бандурні інструментальні фантазії теж не позбавлені фольклорних-неофольклорних тенденцій з варіантно-варіаційним імпровізаційним принципом розвитку, наскрізним композиційним характером та демонстрацією віртуозних можливостей інструмента і (Фантазія на тему української народної пісні «Летів пташок понад воду» В. Власова, Концертна фантазія «Купало» для О. Герасименко та ін.). Існують також фантазії на основі оригінального композиторського тематизму (фактично – концертні п'єси, як «Імпровізація» для бандури і фортепіано Б. Фільц, «Фантазії дощу» для бандури соло О. Герасименко). Рапсодії у виконанні на бандурі ніби поєднують усі часи (минуле, майбутнє і теперішнє); тут відбувається «тонке поєднання національної кобзарської виконавської традиції з опорою на харківський спосіб гри (строфічність, варіантність розвитку, ритмічне варіювання та варіантна перегармонізація, оспівування опорних звуків, перемінність метра, складна ритміка, фігуративний супровід, глісандо, тремоляndo, форшлаги, мелізми) та особливості європейської інструментальної музики (зокрема імітаційно-поліфонічні засоби тематичної роботи)» [150, с. 137]

І наразі – циклічні жанри, які остаточно фіксують автономізацію музичного інструменталізму у його власних музично-мовних, композиційно-драматургічних та ідейно-концепційних формах.

Універсалізм *сюїтних циклів* робить їх незамінними у репертуарі виконавця. Тут можна віднайти різні стилістичні напрямки (сюїта їх «заохочує», будучи найгнучкішою жанровою формою). Це необарокова Сюїта № 3 М. Дремлюги, неофольклорна програмна сюїта Ю. Олійника «Чотири подорожі на Україну» для бандури та фортепіано, «Нічна фантасмагорія» для бандури соло у 3 ч. Є. Мілки, ф'южн-сюїта для бандури з оркестром «Музика української землі» І. Тараненка та баг. ін. Камерність у них органічно сусідить з концертністю і навіть подекуди симфонічністю вираження, задіюються різні типи сюїтності – «партичний тип, романтичний цикл програмних мініатюр, постмодерний, полістилістичний, експериментальний цикл-триптих» [150, с. 146].

Як вдало виразилась О. Ніколенко, «жанрові різновиди сонатності (соната, концерт, концертино, соната-поема)» у бандурному інструменталізмі представлені у вказаних різновидах та гібридних формах (адже власне бандурній сонаті ще доведеться виявити власне «обличчя» – сонатність, як відомо, багато в чому спирається на конкретику інструментальної специфіки⁴⁶. Від перших, нефольклорних, взірців бандурної *сонати* («Українська соната» для бандури і фортепіано А. Коломійця – 1968 р., Соната для бандури І. Вимера, три сонати М. Дремлюги – 1979 р. і 1985 р.), до «Сонати пам'яті К. Мяскова» В. Зубицького (2000 р.), при загальній нечисленності жанру (що свідчить про початковий етап бандурної академізації), можна виявити певний рух до сучасних тенденцій композиторського письма: використовуються принципи монограмності (es-a-e-a-es – Мясков), тематичних арок, лейтмотивів та монотематичних утворень, конфліктно-драматичного симфонізму та монологічності); велика група виконавських прийомів у тенденціях інструментального театру (удари по деці, підставці, важелях, нозі, тупання, ритмізовані вигуки, шепіт тощо). Характеристики одночастинної сонатності з рисами циклічності (похідні від лістівського представлення й поширені у музичному інструменталізмі ХХ століття) втілюються в авторському жанровому визначенні *інструментальної поеми*, зокрема, гібридної природи та у програмно-інструментальних визначеннях («Поема-спогад» В. Губи на оригінальну тему «Зоре моя вечірняя» Г. Хоткевича, «Поема-рапсодія» для бандури і фортепіано М. Дремлюги, Симфонічна поема «Victoria» для бандури з оркестром О. Герасименко – 2005 р., поема «Україна» для трьох бандур з оркестром народних інструментів К. Мяскова). Майже усі вони дотримуються неофольклорних стилістичних тенденцій, а у «Поемі-спогаді» А. Коломійця Ніколенко навіть вбачає ознаки фонізму (суворі лаконічні інтонації, плакатність вираження, масштабність штриха, ускладнена акордика функційного та колористичного плану) [150, с. 149]. Жанр *концерту* (та *концертино*) як необхідна первісна ланка високого композиторського професіоналізму та

⁴⁶ Цікаві наукові розвідки про фортепіанну сонату і явище й поняття сонатності належать китайському досліднику одеської музикознавчої школи Хуан Цзечуаню [207]

виконавської віртуозності у змаганні з оркестром засвідчує академічний статус бандурного інструменталізму. Як і в сонаті, неофольклорні устремління перших бандурних концертів М. Дремлюги змінюються новим етапом розвитку концертного жанру від 1990-х років (Концерт «Перебендя» для бандури з симфонічним оркестром і «Харківський концерт» для бандури з оркестром А. Гайденка, Концерт для бандури з оркестром Я. Лапинського, «Концерт-саргіссіо» для бандури та камерного оркестру В. Павліковського, Концерт для бандури з оркестром Я. Камінського, п'ять програмних концертів для бандури з симфонічним оркестром Ю. Олійника – «Американський», «Романтичний», 1993 р., «Екзотичний», 1994 р., «Трипільський», 1996-1997 рр., «Нове тисячоліття»), де оновлюється погляд на специфіку виразових можливостей бандури, її фактурні особливості, утворюються нові елементи бандурно-інструментальної виразовості; засвоюються нові принципи формотворення та стилістичні ознаки академічної інструментальної культури попередніх епох та новітнього музичного мистецтва сучасності. Фольклорна-неофольклорна семантика бандурного інструменталізму стимулює нові форми синтезу національного мистецтва з європейською інструментальною традицією.

Не можна не вказати й на виразні тенденції останніх двох десятиріч (XXI ст..) до тембрального розширення ансамблевих поєднань з бандурою (що свідчить про ріст її можливостей і популярності у композиторів). **Мішані інструментальні ансамблі у складі з бандурою** в абсолютній більшості укріплюються у виконавському репертуарі від 90-х рр. XX ст., що свідчить про окреслену жанрову групу як про тенденцію сьогодення. Крім «сусідів по кафедрах ЗНО» (сопілка, най, гітара, баян у творах В. Власова, Ю. Гомельської М. Денисенко, Є. Мілки та ін.), ансамблевими партнерами бандурної звукообразності стають тощо ударні, флейта, орган, фортепіано, клавесин, смичкові – тобто усі можливі академічні «камерники». Це сприяє тяжінню до інструментального театру, тембрової драматургії, естрадної лірики, джазової імпровізації, новітніх мовно-композиторських засобів і сучасних технік композиції («Серпень-серп» для бандури й струнних М. Денисенко, «Зозуля часу» для флейти, віолончелі, ударних і ансамблю бандуристів В. Мартинюка,

«A prima vista» – імпровізаційна музика для квартету саксофонів, солуючих перкусіоніста, бандуриста й автора (рояль) І. Тараненка; сюди ж відносяться твори й виконавські втілення автора дисертації – про буде йтися які спеціально у Розділі 2).

Висновки до Розділу 1

Звуковий образ будь-якого музичного інструменту повідомляється (враховується, використовується, утворюється, корегується) в контексті написання, виконання і сприйняття музичного твору – як елемент його музичної мови. Функціонування, прояви звучного і звукового образу бандури пов'язані з образотворчими, мовленнєво-риторичними і рухово-жестовими, історико-міфологічними (позамузичними) параметрами, а також специфічними звучними (впізнаваними, вміщуючими досвід історичних, національних, ситуативних, культурно-історичних, релігійно-духовних, життєвих, дозвільних, психологічних та деяких інших традицій) властивостями. Ця проблематика належить до сфери музичної семантики, останнім часом, безумовно, одним з ключових напрямів музикознавства як у теоретико-історичній його частині, так і у виконавсько-теоретичній. З іншого боку, звукообразні засади інструментальної бандурної творчості сьогодні набувають рис вираженої феноменологічності свого характеру (не менш актуалізованої у музикознавчих розвідках), коли постають здатними не просто до самотності семантично-звукових проявів, але й до певних інституціональних властивостей, які кореспондують або можуть самі впливати на буття музично-інструментальної культури сучасності.

Образ бандури як локального, але національно-музично значущого традиційного музичного інструменту, модернізованого протягом останнього сторіччя («на очах живого покоління»), вміщує наступні ознаки, які так чи інакше впливають і на звучний образ інструмента:

- бандура є засобом національної ідентифікації, де особливе місце належить синкретичним жанрам епічної традиції, передусім – багатострунним щипковим, найбільш пристосованим як до різноманітних видів акомпанементу (що не заважають сприйняттю речитативного або співаного вербального тексту,

можуть його делікатно підтримувати в метроритмічному, ладо-гармонічному, мелодійному планах), так і до самостійних (відносно самостійних) інструментальних частин (вступів, інтермедій, заключень) або інструментальної партії (додатково зображального або поліфонічно контрастного, посилюючо драматургічного, характерів) твору;

- інструмент дозволяє не просто «подорожувати в часі», відчутти аромат минулих часів, увійти в звуковий світ давньої музики, а й втілити зв'язок часів у їх вертикально-лінійній цілісності, у збереженні пам'яті роду, «повернення до витоків»;

- останнє містить цінні можливості для розкриття креативних здібностей музикантів, чудово вписується в найсучасніші експериментальні проекти, надаючи композитору і виконавцю різноманітні творчі можливості злиття різних культурних традицій, створення політекстуальних творів і збагачення змістовного аспекту художнього образу, артистичного самовиявлення, є життєвим імпульсом для творчості.

Виявлено, що жанрова структура сучасної академічної інструментальної бандурної творчості представлена 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). Натомість стилістичні напрями бандурного інструменталізму поки що 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 XXI СТОЛІТТЯ

2.1. Новітні прийоми бандурного інструменталізму

У сьогоденній музичній культурі України бандурне мистецтво виділяється не тільки яскравим національним колоритом, але й своєрідним темброво-звуковим забарвленням у творах «серйозних» жанрів, у тому числі, написаних найсучаснішою композиторською мовою. Серед композиторських знахідок – новітні прийоми гри, артикуляційно-штрихові, темброво-фактурні, гармонічні, композиційні та інші засоби і прийоми, що укладаються в концепцію «нового звуку» другої половини XX – початку XXI століть. Адже ніколи ще «перетворення, що відбуваються в ході еволюції музичної мови, не зачіпали того глибинного – онтологічного – шару музичної субстанції, який складає її першоелемент – звук. Звук став альфою і омегою Нової музики, її наріжним каменем» [185, с. 50]. В такому розкладі самий процес академізації так званих народних інструментів, таких як бандура, баян, домра, балалайка, виступає закономірним у композиторських спробах «пошуку звуку», створення нових тембральних якостей. Актуалізуються й нові, незвичні, специфічні індивідуально-інструментальні прийоми гри на усталених та академізованих нещодавно музичних інструментах. Сьогодні інструментальна виконавська техніка і технологія справедливо виходять за рамки виконавського і педагогічного процесів, потребуючи осмислення з точки зору художньо-семантичних своїх засад в їх системному форматі, зокрема, у створенні звукового образу інструмента. Цікаво, що подібні синестезійно-конотаційні процеси відбуваються й у музикознавстві: так званому «виконавському» і класичному музикознавствам стає «тісно» в апробованому методологічному просторі – вони потребують одне одного; а власне класичне музикознавство долає сьогодні відоме від XIX століття диференціювання на історичне і теоретичне, про що все активніше заявляють музикознавчі «аси»

(М. Арановський, К. Зенкін, Л. Кирилліна, І. Котляревський, М. Лобанова, О. Михайлов, О. Самойленко, О. Соколов, Ю. Холопов, В. Холопова, Л. Шаповалова та б.і.). Передумови такого подолання, уходячи корінням до глибин античної епохи, коли «теорія музики не відокремлювалась від філософії, космогонії, була близька математиці та медицині, а принципи символічного мислення склалися за активної участі музики» [5а, с. 49], склалися після створення Ю. Холоповим у 1980-ті роки принципово нового курсу гармонії з демонстрацією дії різних гармонічних (ладових, тональних, атональних) логік, тобто історії гармонії. Подібно до цього, сьогодні у класі спеціального інструмента не може бути розподілення на методіку і теорію виконавства, інструментальну техніку і ідейно-естетичний, артистичний боки інтерпретації та звукотворчості як маркери виконавської майстерності. Сучасне бандурознавство (у широкому розумінні – інструментальна органологія, інструментальна та бандурно-вокальна техніка і технологія, оригінальний та перекладений репертуар – зі стильовим і жанрово-видовим диференціюванням та мікстами, теорія виконавства – у дослідженні специфіки, навіть, феноменології бандурних засад та усвідомлення місця і ролі бандурного мистецтва у загальній культурі) не може опинитися осторонь вказаних змінних процесів «теорії історії» та «історії теорії» даного виду музичного інструменталізму (тим паче, що бандурне виконавство асоціюється, перш за все, з усталеним уявленням якщо не про акомпануючу функцію цього інструмента вокальним, перш за все, епічним жанрам, то про стійкий іманентний «вокально-інструментальний синкретизм» [морозевич]). Триваючі активні (специфічні та універсальні, традиційні та новаційні) процеси в сфері бандурного інструменталізму (які є об'єктом даної дисертації) виступають ще одним доказом постійного руху, «живого дихання» системи музичної творчості, зокрема, інструментальної, а також парадигмальної зміни їх наукового усвідомлення.

Технологічна «точність» теоретичних концепцій з неминучою обмеженістю сферою вивчення і систематизації матеріалу і техніки провокує їх націленість більшою мірою на «“мови”», ніж на неповторне, образно-виразове

художнє “мовлення”» [73]. Але, чим вище підіймається теорія до власне художньої специфіки, тим більшою мірою вона стає гуманітарною і, отже, історичною. Так само і бандурна інструментальна техніка «обмежена» описуванням та певною (не повною до сьогодні) систематизацією інструментальних прийомів та засобів гри, але неминуче «переростає себе» в ході описаної конотаційної мислительної парадигми. Сьогодні виконавець, навіть початкового рівня, не просто оволодіває технікою і технологією гри, засвоюючи (або навіть створюючи) її прийоми, але обов'язково вдається до філософсько-інструментального, «гуманітарного» їх осягання в конкретиці історико-стильових настанов і власної нової інтонаційно-звукової виконавської ідеї. Історія, у свою чергу, прагнучи «породити не менш суворі теоретичні концепції про саму себе», виводить на першу лінію уваги «проблему специфічно музикознавчої методології» [73]. К. Зенкін вбачає тут зрілість останньої «в досягненні органічної відповідності матеріалу і методу (*курсив наш – Г.М.*) науки» (що багато в чому у музикознавства ще попереду), з чим у власне теоретичних або технологічних навчаннях (про лади, інтервали, акорди, ритм, інструменти, їх строї, органологічні параметри, а також виконавські інструментально-технічні прийоми й засоби) такої проблеми, як правило, не виникає. Технологія з того і починається, що прицільно бачить свій специфічний, приватний предмет: гармонія – акорди, поліфонія – фактуру, форма – структури, виконавець або викладач-інструменталіст у своїй «практичній теорії» – конкретні прийоми звуковидобування й звуковедення, поетапно-ускладнюваний розвиток техніки, фактурні рельєфи, архітектоніку тощо). З боку історії (причому, не тільки в галузях історії мистецтва або музики, інструментального виконавства, репертуару тощо, а й у загально-історичних параметрах) все ускладнюється суб'єктивними чинниками описувань-аналізів (в контексті нашої проблематики – конкретного інструментального виконання). З одного боку, історики призвані, «не мудруючи лукаво», описувати факти минулого, а в музично-інструментальній методиці – «складати» нові прийоми гри та навчання. Але, як справедливо стверджував А. Ейнштейн: «Те, що побачить дослідник в матеріалі фактів,

залежить від теорії, якою він керується» [цит. за Соколов А.С. Музкомпозиція, с. 26]. Якщо «технологічні теорії» народжуються разом з самою технологією як рефлексія і усвідомлення цієї технології (так, власне, відбувається й у сфері інструментальної техніки, прийомів гри), то історична, і ширше – гуманітарна, методологія народжується «стихійно», в процесі опису (як «високого мистецтва» наукового методу, звичайно, а не «описовості»), і спочатку може не бути повністю усвідомленою, хоча важко уявити дослідника, який наосліп шукає факти, а не керується у своєму пошуку певними цілями та ідеями.

Сьогодні ж, навіть емпіричний опис не може бути сліпим: він, як правило, від початку скеровується теорією (яка в ході дослідження може корегуватися або навіть змінитися), тобто факти чи досліджувані артефакти і явища завжди так чи інакше *теоретично навантажені*, а «панівний метод відбору фактів обумовлений *домінантою самої культури*» [73]. Так, з урахуванням періоду формування наприкінці XIX століття зі спиранням на класико-романтичну культуру авторського музичного твору класичне історичне музикознавство «на вищому рівні узагальнення має опис (як би стихійну «предтеорію») історичних стилів, що надає йому достатню автономність (провідний принцип класифікації – стиль – є іманентним кожному виду мистецтва) і в той же час узгодження з загальнокультурним контекстом, оскільки художній стиль є образом світогляду епохи» [там само]. Ця ж теорія стилів («стихійно-описова») – залишається підставою поетапного освоєння існуючого (у даній інструментальній, ширше загально-інструментальній сферах) репертуарного виконавського і загально-естетичного досвіду.

Важливим базовим постулатом теорія стилів виступає й у створенні звукообразних засад інструментальної творчості. А усталені і нові (новітні) прийоми гри на інструменті теоретично навантажуються певним стилем мислення й інтуїтивного, зокрема тактильно-слухового, досвіду – *ноетичними функціями*, набуваючи особистісно-сислового наповнення і специфічної художньої знаковості. Такий підхід дозволяє виявити іманентний (технологічний) і трансцендентний рівні виконавського мислення і музичного впливу у їх єдності. Отже, когнітивний підхід до явища інструментальної

техніки (навіть у вузькому розумінні) дозволяє визначати ноетичну природу інструментального виконавства і на цій основі оцінювати естетичне призначення, семантичні функції інструментальної гри, нарешті – *звукового образу інструмента*.

Процеси технологізації сучасної композиторської мови, обмовлені звуковою(звучною) парадигмою XX – XXI століть, ґрунтування технік сучасної композиції на музичному інструменталізмі (та інструменталізація вокалу) так чи інакше виходять на проблематику інструментальних прийомів гри, що стає особливо актуальним в оновленні музичної звукообразності в цілому на базі «молодих» академічних інструментів. Осучаснення (корекція) звукообразних засад бандурного інструменталізму відбувається, передусім, за рахунок *новітніх засобів музично-інструментальної бандурної виразовості*, які не використовувалися раніше і полягають у формуванні нових тембрових організацій (часто – при семантичному навантаженні темброво-сонорних) через запозичення-наслідування іншоінструментальних, а також утворення власних, «неперекладуваних», специфічних для даного інструмента засобів і прийомів звуковидобування, акцентуацій, . Подібний пошук нових звукових винаходів, тембральних знахідок йде саме «від інструмента», народжується безпосередньо (і тільки) з інструментом в руках, «під пальцями», тобто композиторські інструментальні прийоми мають виконавське «походження» (і концертно-сценічну реалізацію). Останнім часом в оригінальній (написаній спеціально для даного інструмента) бандурній музиці можна все частіше зустріти специфічні, «неперекладні» (термін А. Черніваненко [211]) на інші інструменти прийоми бандурної гри, що свідчить про впровадження бандурного тембру в триваючий процес композиторського «пошуку звуку». Так, авторські прийоми бандурної гри аналізує та описує у своїй дисертації Т. Яницький [228].

Автор даної дисертації в процесі власної виконавської та композиторської діяльності з метою, якомога, найповнішого творчого самовираження, винайшов та втілює у своїх інструментальних творах новітні засоби музичної виразності, які полягають у використанні особливих тембрових забарвлень та акцентування уваги на синкопуванні в тихих кульмінаційних епізодах композицій (більша їх

частина описана автором дисертації у науковій статті та використана у авторських творах ще у 2009-2011 роках [1]). Зазначимо, що самий 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».

Зокрема, це наступні інструментальні бандурні прийоми:

1) різноманітні **натуральні флажолети на басових струнах⁴⁷ і приструнках**, що звучать на дуодециму, квінтдециму, велику терцію через дві октави, три октави вище основного звуку (як вказувалося вище, традиційно в бандурному виконавстві використовується октавний флажолет на приструнках [23, с. 101]). Даний прийом надає звучанню бандури особливого колориту космічної об'ємності, «насиченої порожнечі», доречних у філософських чи фантастичних епізодах (творах). Суттєвим виступає підкреслення особливості музичного моменту, у тому числі, за допомогою візуального сприйняття глядача-слухача. Позначаються описаними вище флажолет ними знаками («Дві сторони медалі», «Імпровізація на народну тему», «De Javu», «Занурення» Г. Матвіїва);

2) **вбудований флажолет – флажолет верхнього звуку інтервалу** (найчастіше від терції до септими) або **середнього звуку акорду**. Надає звучанню і «вигляду гри» тембрального диференціювання голосів з ефектом «викривлення» звукового інструментального простору, адже виконавець грає у тісному розташуванні (і рука власне так виглядає – зібрано), а звучить розряджено і тембрально контрастно в «монолітності» вертикалі інтервалу. При виконанні флажолетом середнього звуку акорду ефект значно посилюється. Зручніше, на наш погляд, виконувати флажолет 2-им (прикривання) і 3-ім (щипок) пальцями. Позначати пропонуємо ° над верхнім тоном інтервалу або

⁴⁷ До останнього часу цей прийом виконувався виключно на приструнках (тобто, переважно у I, II, III октавах) з метою лише тембрального урізноманітнення. Георгій Матвіїв вперше використав такий прийом як натуральні флажолети на басових струнах, що звучать на октаву + квінту, дві октави та дві октави + велика терція вище основного звуку та «ковзаюче» глісандо верх ребром долоні правої руки. На прикладі твору буде показано, як вище описаний прийом впливає не лише на урізноманітнення тембру звучання, а й на драматургію твору та підкреслення особливості конкретного музичного моменту у тому числі за допомогою візуального сприйняття глядача-слухача (Г. Матвіїв «Дві сторони медалі»)

над винесеним на протилежний бік штиля середнім тоном акорду («Занурення» Г. Матвіїва);

3) *сурдинення басових струн* – виконується ребром долоні і 5-им пальцем правої руки біля підставки. Права рука попередньо розташовується на струнах біля підставки, 5-й палець використовується при двопорожжовій конструкції басів бандури, занурюючись на струни внутрішнього поріжку. Прийом надає звучанню специфічної сухості, вираженої не стільки в артикуляційному, скільки в тембральному відношенні – є імітацією тембру бас-гітари при виконанні прийому «слеп» («молоточковий» удар великим пальцем по струні гітари замість щипка). За таким самим принципом можна виконувати й сурдинення приструнків. Позначається спеціальною виноскою з поясненням («De Javu», «В гонитві за мрією» Г. Матвіїва, «Жарт» Т. Старенкова);

4) *«м'яке» гліссандо* – виконується: а) вверх – ребром долоні правої руки («Настрій», «Дві сторони медалі», «Вихід» Г. Матвіїва); б) вниз – пучкою мізинця правої руки. Використовується для здобуття специфічного пом'якшеного тембру, а також з метою демпферування звучання верхніх струн (б). Ці види гліссандо є альтернативою за тембром та характером традиційному. Позначати пропонуємо «glissando morbido» («м'яке гліссандо») або хвилеподібною лінією з відповідним поясненням («Імпровізація на народну тему», «De Javu», «Подорож додому» Г. Матвіїва);

5) *обернене звуковидобування* – звуковидобування великим пальцем лівої руки з лівої сторони грифу (якщо дивитися на виконавця) при одночасному звуковидобуванні двох або більше темперованих звуків на басових струнах правою рукою, тобто, при грі обома руками на басових струнах. Це обумовлено неможливістю виконання обома руками в традиційному положенні, оскільки ліва рука, захиплюючи струни нігтями, одночасно сурдинить басы, які знаходяться теситурно вище видобувного звуку. Використовується з метою насичення низького регістру для розкриття художньої концепції твору. Позначається аплікатурним знаком 1-го пальця лівої руки, який традиційно не використовується у грі та спеціальною виноскою з поясненням («На краю» Г. Матвіїва);

6) *нетемпероване гліссандо (1)* на одній струні бандури – зміна висоти тону струни після традиційної атаки нігтем (в основному ряду) шляхом тиску на ту саму струну під підставкою пучкою великого пальця правої руки. Відбувається відхилення звучання до півтону вище основної висоти – своєрідне «виведення струни з рівноваги». Можливе подальше ослаблення тиску (повернення у вихідне положення) або виконання даного прийому без такого повернення у вихідне положення (тоді звучання затухає на деформованому тоні). Позначати пропонуємо прямою сполучною лінією між основним тоном (виписаним традиційною нотою з позначенням тривалості) та модифікованим (виписаним чорною нотою без штиля). У випадку повернення струни у вихідне положення – ще одна сполучна пряма лінія до основного тону чорною нотою («В обіймах сутінків» Г. Матвіїва);

7) *нетемпероване гліссандо (2)* на одній струні бандури – зміна висоти тону струни за допомогою перемикання важелю тональностей лівою рукою на фоні звучання перемикаємої струни. Від попереднього прийому відрізняється не тільки засобом виконання, але й дещо іншим тембральним ефектом: детонація спочатку протікає більш стрімко з подальшим «підїздом» точно до верхнього чи нижнього півтону. Цей прийом надає більших можливостей стосовно часу його використання – виконавець може виводити звук з рівноваги багаторазово, довго і ритмічно-темпово різноманітно. Позначати за допомогою «глісс. перемик.» або виноски з поясненням («Інтродукція і токато» Г. Матвіїва);

8) *нетемпероване гліссандо (3)* на одній струні бандури – виведення з рівноваги струни після атаки за допомогою настроювального ключа. Позначення за допомогою «глісс. ключ» або виноски з поясненням;

9) *нетемпероване гліссандо (4)* на одній струні бандури – виконується шляхом одночасної атаки струни пальцями однієї з рук (щипок або удар) та ковзання по поверхні тієї ж струни іншою рукою від кріплення струни (кілків або кобилки) до її центру скляним, пластмасовим або металевим предметом (наприклад, настроювальним ключем). Позначення за допомогою виноски з поясненням;

10) *«сонорне подвоєння»* – одночасна атака струни над (першим або другим пальцем правої руки) та під підставкою (четвертим пальцем правої руки). Виходить своєрідна детемперація унісонного звучання, причому з рухом вниз детемперація посилюється, що обумовлено конструкторськими особливостями бандури: довжина струн над кобилкою помітно зростає, в той час, як під кобилкою вона залишається майже однаковою – з рухом вниз унісон поступово перетворюється на секунду, потім навіть терцію. Позначати пропонуємо * під нотою на одному штилі та додатковим поясненням у виносці («Вихід» Г. Матвіїва);

11) *рикошет 1* – удар великим пальцем лівої руки по крайній басовій струні біля верхнього басового поріжка, де струна не прогинається і в результаті звучить специфічно ударно (без традиційного бандурного щипка), «у діапазоні» настроєного тону, з додатковими сусідніми гармоніками, ніби «розтушованою» фарбою, з певним чином «розмитими» границями (що не схоже на ясність інтонації ударно-щипкових, наприклад, цимбал), близькість грифової площі і однієї сусідньої струни (тому обираємо для удару крайню) також впливають на сонористичне порушення чистоти інтонації;

12) *рикошет 2* – удар великим пальцем лівої руки по крайній басовій струні прийом, подібний до попереднього, з тією різницею, що місце удару змінюється на таке, де крайня струна при вільному коливанні торкається сусідньої басової струни. Виконується з метою тембрового різноманіття. В результаті удару металу о метал виникає дуже різкий нехарактерний для бандури тембр (використовується в композиції «Париж Дакар» Г.Матвіїва); обидва рикошети демонструють, як змінюється опір басової струни від місця біля поріжка і до середини, яким чином контакт двох металевих струн впливає на тембр, а як це збагачує засоби виразності і як це можна використати автор дисертації демонструє на сторінці у ФБ [<https://www.facebook.com/100000693131551/posts/3218274098205663/?d=n>]

13) *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).

Позначаються ритмічними фігурами (* або ☒ з штилями), виписаними на одній

з лінійок нотного стану та конкретним поясненням поясненням (ця група прийомів має практично необмежену перспективу нових звукообразних утворень, враховуючи розміри та кількість деталей у конструкції інструмента);

Останні сім прийомів вживаються з метою розкриття специфічного психологічного образу містично-фантастичного забарвлення («Інтродукція і токату», «Вихід», «Подорож додому», «Імпровізація на народну тему» Г. Матвіїва) та урбаністичного, фовістичного («Париж Дакар»), але, звичайно можуть використовуватися у своїй звукообразній значущості в будь-якому музично-образному контексті.

14) виконання одного звуку, інтервалів, три- та чотириголосних акордів **прийомом staccato, приглушаючи їх ребром долоні правої руки**. З метою підкреслення синкоп, особливо у джазових творах, та уникнення звучання найближчих обертонів («Два боки медалі», «Імпровізація на народну тему», «De Javu», «Занурення», «Настрій»);

15) виконання **верхнього звуку арпеджованого акорду ударом**. Використовується для акцентуації мелодійного звуку у розшаруванні фактурної вертикалі. Позначати можна комбінованим знаком хвилястої вертикальної лінії (арпеджіато) + (удар) нагорі («Занурення» Г. Матвіїва);

16) **Vibrato** на одній струні – прийом, схожий на нетемпероване гліссандо (4), але виконується шляхом одночасної атаки струни пальцями однієї з рук (щипок або удар) та коливальними рухами по поверхні (уздовж) тієї ж струни іншою рукою скляним, пластмасовим або металевим предметом (наприклад, настроювальним ключем). Позначення за допомогою виноски з поясненням;

17) **Гра біля підставки** – виконується з метою зміни дзвінкого бандурного тембру на більш «гугнявий», позбавлений багатства обертонів. Можлива також поступова зміна місця атаки струни від центра до підставки або

контрастне зіставлення тембральних барв. Слуховий ефект «зміни тембру» підсилюється візуальним рядом руху руки («Інтродукція і токата», «Сльози лицаря» Г. Матвіїва);

18) «гармонічне» гліссандо – гліссандо правою рукою в обмеженому діапазоні (1-1.5 октави) з одночасним демпферуванням «непотрібних» струн лівою рукою біля кілків (харківським засобом, з перекидкою). Діє за принципом клавішних гуслів. Надає можливості виконувати не традиційне бандурне діатонічне гліссандо, а гліссандо по звуках будь-яких акордів, тобто урізноманітнює гармонічну мову творів (транскрипція Г. Матвіїва для бандури «Summer time» з опери «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна)

Таким чином, проаналізовані бандурні інструментальні прийоми можна розподілити на універсальні та специфічні. Причому останні явно переважають у кількісному та якісному показниках. Показово, що всі новітні прийоми бандурної гри не тільки є специфічними, а й уособлюють новий тембральний «статус» бандури в академічному інструменталізмі сьогодення: кожен з останніх 16 (поки що) прийомів 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 музичного моменту. Особливо підкреслимо роль візуального сприйняття такої інструментальної гри глядачем-слухачем, а також підвищену техніко-технологічну складність виконання.

2.2. «Нова» інструментальна музика для бандури: композиторсько-виконавські рефлексії

У даному підрозділі пропонуються музикознавчий та виконавський аналізи авторських творів дисертанта перших десятиріч XXI століття – у спробі виявити цілісність виконавсько-композиторських, теоретичних, репрезентативно-слухових (слухацьких) компонентів бандурної інструментальної звукообразності та з позиції авторського інструментально-виконавського підходу. Музична творчість рубежу XX і XXI століть виходить 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».

Композиція «Два боки медалі» розповідає слухачу про ілюзорність світосприйняття, нестабільність емпіричного досвіду та про те що, насправді, не все так, як здається. Твір складається з двох контрастних розділів, які не мають назви. Для зручності виконавського аналізу вони будуть називатись «Перша» та «Друга» сторони. «Перша» сторона є своєрідною прелюдією до «Другої». Ейфоричний образ створюється з першого ж великого мажорного септакорду взятого на *sforzando* у другій октаві та одразу заповненого гармонійними нотами у малій та першій октавах. Характер замріяності також створює темп *rubato* на протязі всієї «Першої» сторони. Яскраві мелодійні ходи гармонійно переплітаються з переконливим синкопованим акордовим акомпанементом. Настрій свята посилює звучання характерного для гармонічного мажору VI низького ступеню ладу в плагальних акордових зворотах. Після закінчення вступного розділу «Першої» сторони на домінантовому акорді та *ritenuto*, без перерви, починається наступний, більш витриманий у чіткому темпі. З самих перших звуків «Другої» сторони розсіюється той замріяно романтичний образ, що панував раніше. Напругу

створюють швидкий темп, постійна пульсація на протязі всього твору, не симетричні розміри тактів та несподівані акценти на слабку долю. Експозиція розділу починається з репетиції тонічного тону мі-мінору у малій октаві з підкресленням акцентів. Спочатку вона звучить самотійно, але вже з другого такту на її фоні, також у малій октаві, на *sforzando* з'являється гармонічна педаль у вигляді мінорного домінантового тризвуку. Той факт, що гармонічна педаль (терція ре-фа-дієз) немов огортає останній звук (мі) і знаходиться на відстані секунди, лише посилює напругу. Після заявлення даного екстремального характеру він підкреслюється проведенням висхідних пасажів, акцентованим на слабку долю, по квінтовим акордам тонічної, медіантової та субдомінантової ступені ладу. Мелодія, немов, зависає на деякий час в районі другої октави, а потім сповзає у тому ж ритмі, але по інших, несподіваних гармоніях та з акцентами тепер вже на сильну долю. Чергова зупинка переходить у репетиції знову тонічного тону, але на три октави вище, і підкреслення тих самих акцентів до яких додаються форшлаги. Далі настає видозмінена реприза, яка переходить у середній розділ, де відбувається розвиток експресивного характеру твору. Це відбувається завдяки стрімкому руху музичного матеріалу, активному використанню всього бандурного діапазону, несподіваній зміні гармоній, раптовому переходу від однієї частини до іншої та збагаченню фактури синкопованими акордами на *staccato*, для яких характерні ті самі акценти, що були в експозиції даної частини. Також велике значення має обігравання характерних блюзових інтонацій, які в контексті характеру даного твору набувають особливого драматичного змісту: розвиток середньої частини набуває своєї кульмінації під час надекспресивної синкопованої акордової секвенції у несиметричному розмірі 7/8. І, нарешті, апогей, своєрідна, емоційна кульмінація (яка знаходиться в середині динамічної кульмінації) досягається завдяки таким вищезгаданим прийомам, як натуральні флажолети на басових струнах та «ковзаюче» глісандо догори ребром долоні правої руки. Їх використання надає можливість відчутти особливість музичного моменту, не тільки «на слух», але й візуально. Тим часом динамічна кульмінація ще триває. «Ковзаюче» глісандо в даному випадку виконує також

функцію сурдинення всіх струн, що є дуже доречним в контексті подальшого звучання репетиції у третій октаві, яка з *subito piano* виростає на фоні блюзового басового ходу. Композиція закінчується ствердженням образу «Другої» (Іншої) сторони, а саме, проведенням експозиційних висхідних пасажів.

Песа «**На межі**» (або – «**На краю**») приділяє особливу увагу прийому звуковидобування одночасно декількох басових струн правою рукою та великим пальцем лівої руки з лівої сторони грифу. Драматургія композиції побудована на зіставленні двох контрастних образів. П'еса починається з проведення у середньому регістрі першої теми (мі-мінор) героїчно-відчайдушного характеру. Саме такі риси надають синкопований ритм, інтонація чистої квати в першому мотиві та оспівування V ступеню ладу – своєрідного лейтмотиву всього твору. Завдяки таким факторам, як акценти на слабу долю, не симетричні розміри, різні перепади настрою від ейфорії до пригнічення (тема закінчується у тональності третього ступеню спорідненості в мажорі) свідчать про емоційну нестабільність головної теми, яка раптово змінює характер і переходить в зв'язуючий розділ, перша частина якого лунає у верхньому регістрі, і набуває фактури *Bossa nova* (в перекладі з португальської – «нова хвиля») у нижньому. Друга ж частина з арпеджованим квартовим акомпанементом і характерним лейтмотивом-оспівуванням з першої теми, починається в малій октаві і шляхом динамічного та регістрового наростання приводить слухача до наступної теми, яка на перший погляд є типовим блюзом, але майже одразу така ілюзія розсіюється, коли з'являються зовсім не характерні для блюзу гармонічні послідовності, а саме паралельні мажорні квартсекстакорди та несподівані стрибки у верхній регістр. Після проведення початкового мотиву теми у паралельному мажорі настає раптова зміна характеру (*ritenuto* та поява гармоній третього ступеню спорідненості) – перехід у середній контрастний розділ композиції. Середній розділ кантиленного характеру. Ефект контрасту посилює не тільки зміна темпу, а й тональний план: попередній розділ закінчується у Ля-бемоль-мажорі, а середній починається у сі-мінорі. Надекспресивний настрій створює нова тема для якої характерні

малосекундові інтонації, помірний акомпанемент та самотні флажолети на фоні згасаючих фраз. Початкова тональність середнього розділу (сі-мінор) змінюється разом з характером музики: у до-мінорі він стає більш стверджуючим і фактурно-насиченим, тема набуває синкопованості та продовжує своє звучання в октавному викладені, у високому регістрі. Проте не зважаючи на багатообіцяюче пошвавлення характеру, далі музика вводить слухача у медитацію, в якій впізнається лейтмотив нестабільності та безвиході (оспівування V ступеню ладу). Виразність даних образів посилюється багаторазовим повторенням даного у різних октавах. Депресія розсіюється у наступному епізоді (фа-мінор), який носить характер рішучості та ствердження. Особливої виразності додає фактура: інтервали у першій октаві, які виконуються харківським способом гри. Емоційна кульмінація твору досягається в наступному епізоді (до-мінор) завдяки ліричній, сповненій палкого кохання мелодії (в якій присутні все ті ж оспівування V ступеню ладу) та прозорого, проте насиченого акомпанементу. Перехід на репризу відбувається шляхом повторення найбільш характерних лейтмотивів середньої частини. Реприза твору починається з проведення початкової теми у тональності середнього розділу, після чого йде раптова модуляція у основну тональність (мі-мінор) і акустичний ефект несподіваності посилюється ще й візуальним, завдяки використанню прийому звуковидобування одночасно декількох басових струн правою рукою та великим пальцем лівої руки з лівої сторони грифу. Початковий мотив теми проводиться декілька разів у різних регістрах з насиченою фактурою, зокрема, грою лівої руки паралельними квінтами у басах та малій октаві харківським засобом. Композиція завершується модуляцією у тональність третього ступеню спорідненості та великим аперджованим квартовим акордом.

Композиція «**Вихід**» є першим треком в однойменному авторському альбомі. Як і більшість авторських композицій, твір має не однозначну програмну назву, з метою дати слухачу можливість самостійно зробити власну змістову інтерпретацію. Проте, в даному випадку авторський задум пов'язаний з філософією І. Канта про «річ у собі», а саме, вихід за межі сприйняття

звичних для людства п'яти органів почуттів. В контексті даної концепції використання нових специфічних прийомів гри стає особливо актуальним, оскільки розширення свідомості відбувається не лише у слухача завдяки музичному образу, а й у виконавця, який в своєму виконавському досвіді з подібною новизною зустрічається вперше. За формою твір являє собою остинато, тему на одинадцять вільних варіацій. Причому, остинато, яке представляє собою тривалу низхідну гаму, починається у другій октаві, під час проведення теми, першої та другої варіації спускається у першу, малу, а згодом у велику октаву де й залишається без змін, до кінця твору. Філософський настрій твору створюють імпресіоніські гармонії на основі остинатного басового ходу. Не квадратна кількість тактів у варіаціях створює відчуття безперервності музичної думки, кожна наступна варіація є продовженням попередньої. Тема в першій варіації проходить у супроводі підголоску, що звучить приблизно на сексту нижче та виконується також правою рукою. Це вимагає від виконавця певної координації, а саме виділення мелодії на фоні акомпанементу. Друга та третя варіації будуються на гармоніях першої та мають подібний характер, але з темою вже відбуваються суттєві зміни: оспівування ступенів теми у збільшенні та діатонічна інверсія. Загальний драматизм варіаційного циклу посилює четверта варіація, в якій мелодія на основі теми звучить в октавному викладенні в третій октаві в темпі *rubato* на фоні акордово-октавного підголоску у малій та першій октавах. П'ята варіація має фігураційний характер на основі трох змінених гармоній. Слід зауважити, що музична форма «тема з варіаціями» є типовою для джазової музики від початку її існування до сьогодні. На фоні цього явища імпровізаційний характер шостої та сьомої варіацій стає особливо актуальним. Проте, дана свобода, неначе, обмірковується у восьмій, несподівано медитативній варіації, де тема проходить у, майже, не змінному вигляді. Медитація приводить слухача до дев'ятої та десятої варіацій які мають, відверто джазовий характер. Причому, десята варіація стає кульмінаційною в усьому циклі не тільки за рахунок експресивного характеру, а й завдяки використанню автором новітніх прийомів гри, таких як, «ковзаюче» глісандо верх ребром долоні правої руки,

темперовані удари по грифу та корпусу інструмента та одночасна атака струни над та під підставкою. Композиція знаходить своє завершення в останній варіації, де тема звучить на фоні тріольного акомпанементу. Останній контрастно-мажорний акорд (єдиний, що не потребує розв'язання) остаточно ставить крапку.

Твір «Інтродукція і Токата» є яскравим прикладом впливу новітніх прийомів гри (а саме, поступова зміна рівня атаки на струну від центра до підставки та перемикання важелів тональностей одночасно зі звучанням перемикаючих струн) на драматургію композиції. В цьому творі великої форми два контрастних образи вступають між собою у конфлікт. Виконавець (а разом з ним і слухач), немов, мандрівник – шукач пригод, спочатку потрапляє у невідомий для себе світ, пізнає його, вступає в жорстоку боротьбу з альтернативними силами і одержує перемогу. Вся форма «Інтродукції» будується на мотиві AEDA(8va) у малій та першій октавах. Спочатку цей мотив звучить самотньо, і у слухача складається враження, що у гармонії звучить ля-мінор і твір у розмірі 4/4, проте переконливий бас С на сильну долю третього такту, немов колокольний передзвін, та звучання першого звуку лейтмотиву на восьму долю раніше (останню восьму другого такту), розсіює ту стабільність, що панувала в перших двох тактах твору. До речі, з появою басу слухач починає відчувати справжню метрику «Інтродукції», а саме 12/8, що є одним з багатьох стресів, що будуть й далі у слухача, подібно до тих стресів, що людина переживає у процесі світосприйняття. Перше загострення конфлікту відбувається завдяки суперечці басових звуків F і Fis у першому та другому проведенні початкового розділу «Інтродукції». Даний конфлікт знаходить розв'язання у, на перший погляд, стабільному проведенні музичного матеріалу в тональності мі-мінор, проте далі ілюзорність світу слухача проявляється у несподіваних змінах гармоній, а саме: мі-мінор, ре-мінор, До-мажор, сі-мінор, Сі-бемоль-мажор, ля-мінор, Соль-мажор та Фа-мажор в якому настає відносна стабільність. Слід зауважити, що різкі зміни гармоній відбуваються при незмінному проведенні початкового лейтмотиву (середнього пласту) та появою верхнього голосу (верхнього пласту). Все це посилює ефект невідомого

світу. Перед виконавцем стоять великі технічні складності, а саме балансування лівою рукою між басом та перекидкою, бо лейтмотив проходить незмінно у частині малої та першій октавах. Після плацдарму незмінної, порівняно з попередніми розділами гармонії, різка модуляція на *subito piano* занурює слухача у медитативний хорал. Даний розділ також складається з декількох пластів, а саме: п'ятизвучних акордів (крайні звуки якого знаходяться на відстані 3,5-4 октави), незмінного лейтмотиву (який іноді ускладнюється інтервалами) та своєрідного відлуння, що представляє собою повторення лейтмотиву октавою та двома октавами вище. Від виконавця цей розділ потребує великої розтяжки пальців лівої руки (відстань від баса до тенора – терцдецима) та психологічної витримки з метою збереження художнього образу хоралу, після закінчення якого настає друга й остання частина композиції «Токата». У «Токаті» головний герой (виконавець-слухач) починає боротьбу з альтернативними силами, характер якої одразу вимальовується акцентованою мелодією, щільним акомпанементом шістнадцятими та басовими ходами на слабу долю такту. Нестримний рух набирає обертів за рахунок поступового *crescendo* та регістрового зростання музичного пласту. Не дивлячись на одноманітність тексту (постійно повторюється лише перший такт), вищезгадані прийоми та динамічні хвилі (*crescendo* та *diminuendo*) суттєво урізноманітнюють музичний матеріал. В даному епізоді зіставляються вже знайомі слухачеві початковий мелодійний та басові ходи. Модуляція з мі-мінора у Сі-бемоль-мажор/соль-мінор саме за допомогою переключення важелів тональностей набуває особливого змісту в драматургії всієї композиції. Вона символізує перехід у принципово новий вимір світосприйняття. Тема перемоги після такої специфічної модуляції постає перед слухачем з зовсім іншого боку. Після регістрового піднесення настає кульмінація всього твору. І ось, нарешті, перша «перемога», що втілюється у впевненій октаві на *sforzando* на гармонії II низького ступеню лада. Відбувається зміна фактури. Вона стає більш різноманітною (синкоповані акордові та арпеджіовані пасажі). Тим часом в мелодії впізнаються мелодійні ходи з «Інтродукції», немов, згадка про нещодавній досвід світосприйняття. З виконавської точки зору даний

розділ є найскладнішим у всій композиції, оскільки при швидкому темпі акценти у лівій та правій руці не співпадають і мелодію через насичений акомпанемент доводиться грати двома, а частіше, лише четвертим (найслабшим!) пальцем. Вищезначені виконавські проблеми ускладнюються, коли після глісандо починається наступний раунд жорсткої «боротьби», яка стає більш тривалою та насиченішою. А, згодом, раптове зникнення партії правої руки на фоні динамічно посиленого басу, лише збільшує напругу. Цього разу відстань між мелодією та акомпанементом збільшується. Це справжнє випробування гнучкості правої руки виконавця. В цьому розділі мелодія інколи звучить нижче акомпанементу, тому від виконавця потребується максимальна координація та зосередженість при розставленні акцентів. Нова «перемога» над альтернативними силами виглядає ще більш ствердною, ніж попередня, за рахунок збагачення та урізноманітнення фактури. Фінальна битва стає апогеем великого предмодуляційного розділу «Токати» і набуває надекспресивності завдяки використанню таких прийомів як, поступова зміна рівня атаки на струну від центра до підставки та перемикання важелів тональностей одночасно зі звучанням перемикаючих струн. Композиція завершується романтичною мелодією (в якій знову впізнаються мотиви з «Інтродукції») у Соль-мажоро-мінорі та головним лейтмотивом AEDA(8va). Кода носить образ спокою та всесвітньої любові.

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. Саме такі стилістичні настанови втілюють авторські п'єси «Занурення» та «Настрій». Імпресіонізм в композиції «Занурення» проявляється у її витонченості та багатстві гармонічного (тяжіння до мажоро-мінорних септакордів) та тембрового

забарвлення теми та акомпанементу (штучні флажолети на басах), що створює «дихаючі», плинно-«живі» звукообразні фарби. Одна з характерних рис імпресіонізму в музиці – безконфліктність – досягається в композиції «**Настрій**», де невимушена лірична мелодія максимально просто знаходить відгук в серці слухача і веде за собою протягом всього твору.

Музичний інструментарій жанрів «третього пласта» (В. Конен [95]) – різноманітне явище за участю, у тому числі, академічних інструментів симфонічного й духового оркестрів, фортепіано, електронних та інших інструментів. Слід зазначити, що українська бандура, навіть у її сучасному удосконаленому вигляді до «родини третього пласта» не була й не могла бути долученою з об'єктивних причин. Але у сьогоднішній, під час оновлення звукового образу по всіх видових та жанрово-стильових параметрах музичної творчості, доречною виявилася й бандура, здатна до відтворення широкого кола звукових оновлень сучасності. Використання цього інструмента в музиці «третього пласта» (в ансамблевих поєднаннях і, тим більш, у сольному вигляді) поки що не можна назвати традиційним або поширеним, але ж існуючі творчі експерименти переконливо доводять досі невикористані ресурси звукового та художнього потенціалу інструмента. Вітчизняні дослідники часто ототожнюють «третій пласт» В. Конен з «легким» жанром, але сьогодні вже точно визнається його активний і неминучий вплив на «високі» музичні жанри. Цікаво, що інструментальна (лютнева) сфера європейської музики також вдало сполучала і «легкі», і «серйозні» жанри (подібне сполучення являють і сьогодні інструменталісти-народники, наприклад, баяністи, скрипалі, гітаристи, бандуристи). В. Конен відзначає й поступове скорочення розриву між «популярними» жанрами і професійною композиторською творчістю від бароко до класицизму. Розкол знову намітився в післяреволюційній Європі XIX століття й підсилювався у XX з подальшим наближенням до початку XXI століття. Сьогодні ж уведення локального народного інструмента – української бандури – у сформований «третій пласт» виявляє характеристики останнього в аспекті свободи, демократичності й розбіжності з універсалізованими академічним і фольклорним жанрами в їх «чистому» виді. Нові інструментальні

бандурні прийоми, використовувані або навіть викликані до життя жанрово-стильовими особливостями «третього пласта» одночасно збагачують і цей шар (новою звуковою фарбою), і бандурне мистецтво (новими, незвичайними для нього жанрово-стильовими ознаками). «Третій пласт» є «головним руслом розвитку масових жанрів», які утворюють настільки важливий елемент музичної культури сучасності. Тут зазначений процес має хронологічні збіги з «бандурним вибухом» кінця ХХ – початку ХХІ століть. Для сучасної бандурної (інструментальної і вокально-інструментальної) культури такий вплив можна розглядати не тільки як поворот до нових рубежів, але і як «відродження» однієї зі сторін своєї іманентної природи. Однак саме в бандурній творчості тут слід виділити одну специфічну особливість: бандура як носій якостей національної самосвідомості, боротьби за національну незалежність, духовності народу привносить у музику «третього пласта» важливий елемент сакрального забарвлення, своєрідного «осерйознювання» легкого жанру. Популярна музика, основною функцією якої є заповнення дозвілля, як дозвільне начало звичайно протиставляється правилам і нормам, що пронизують повсякденне життя людини. Ця музика має бути передбачуваною та впізнаваною (розважальне мистецтво не сумісне з інтелектуальною напругою), а її музична мова – доступною, принципово полегшеною і заснованою на прийомах, що увійшли у свідомість публіки. Описані риси зближують масову музику з фольклором, що проявляється й у бандурній творчості.

На перетині даних стилістичних настанов написана авторська Імпровізація на тему української народної пісні **«По дорозі жук»**⁴⁸. Твір починається зі вступу – проведення теми в повільному темпі (це імітація виконання твору дитиною, оскільки «По дорозі жук» є першим твором для багатьох дітей, які щойно розпочали своє навчання на бандурі). Завмираючи на останній домінанті перед самою тонікою музична тканина дуже раптово змінює свій характер через низхідне пронизливе гліссандо і починається основна частина твору. Дуже технічна (не зовсім притаманна бандурному

⁴⁸ Твір був написаний у серпні 2012 року за кулісами сцени фестивалю «Таврійські зустрічі» за півгодини до виходу на сцену, проте це записана композиція, яка увійшла до п'ятого студійного альбому автора даної роботи і завжди виконується ним однаково

інструменталізму) басова лінія, що нагадує блукаючий бас обіграє тонічну, субдомінантову та доміантову функції, зо водночас є підґрунтям для синкопованих акордів різного ступеня стакатності з аналогічним гармонійним забарвленням створюють безпрецедентну для бандури акомпануючу лінію на фоні якої через один рок-н-рольно-блюзовий квадрат вже знайома тема «По дорозі жук» починає видозмінено звучати з тяжінням до розповсюдженого в джазі прийому виконання мелодії – «свінгу». Подібним чином тема проходить кілька разів, інколи розбавляється квадратом-рифом зі швидкої частини. В якийсь момент замість чергового проведення відбувається заміна теми «По дорозі жук» на цитату пісні Bill Haley «Rock Around The Clock» тим самим доводячи до абсолюту ідею поєднання української народної мелодії та рок-н-рольної фактури. Після останнього проведення тема заповільнюється, виконавець-інструменталіст вперше за твір використовує мовний апарат вигукує звук «жжжж» (схожий на звук жука з пісні) і фінальним гучним тонічним акордом твір завершується.

Імпровізація на тему української народної пісні **«Взяв би я бандуру»**⁴⁹ – один з найзнаковіших творів автора дисертації. Твір розпочинається з традиційного проведення теми «Взяв би я бандуру», де останній тонічний акорд дає старт новому темпу (чверть дорівнює 180), а перші такти щойно розпочатого нового епізоду пронизливі багатозвучні акорди в унісон з басом (своєрідний рефрен твору) дають зрозуміти слухачу, що вже знайома тема їм відкриється в абсолютно новому характері – в стилі іспанського фламенко. Про це красномовно говорять фрігійський лад, розмір 3/4 з подрібненими чвертними долями на три восьмі тріолі в середині кожної долі та нова гармонізація теми. Чотири такти мі-мажору синкопованими акордами задають темп та загальний характер основного епізоду, а знайома тема української народної пісні сприймається екзотично та по-новому. Завдяки тому, що у фрігійському мі-мінорному ладу тоніка сприймається як доміананта для ля-мінору, черговий рефрен сприймається дуже природно і готує слухача до

⁴⁹ Був написаний у 2006 році спеціально для участі в Другому конкурсі бандурного мистецтва імені Г. Китастого на замовлення професора ОНМА ім. А.В. Нежданової Ніни Василівни Морозевич.

нового епізоду. В ньому автор-виконавець вперше і поки востаннє за свою музичну кар'єру співає під акомпанемент бандури-соло (на «*motomorando*») мотив-протиставлення головній темі у супроводі тієї самої гармонії. Після чергового рефрену розмір змінюється на 4/4 та *Alla Breve*, проте загальне сприйняття ритму та цільність сприйняття слухачем твору не порушується. 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. В кульмінації бурхливі гармонійні рифи на межі кластерів з появою нових гармоній (третього ступеня спорідненості) та в подальшому хроматичних секвенцій на основі мотиву з теми неминуче приводять слухача до другої кульмінації - «тихої», де на передній план вже виходить делікатний флажолетовий тембр на басових струнах. Поперемінно змінюються тихі флажолетні та гучні акордові рифи і наступає кода – обігравання восьмими та шістнадцятими тривалостями тонічної гармонії та гармонії другого ступеню. Стрімке висхідне глісандо ребром долоні правої руки та фінальний синкопований акорд в третій октаві на стакато завершує даний твір.

«**Танець вітру**» (2010) – один з найпозитивніших за настроєм творів автора. Він використовує лише авторський тематизм, поєднує різні стилістичні риси. Має характер рег-тайму та до кінця зберігає стабільний швидкий темп. Композиція має дуже активну насичену акордову фактуру і змушує виконавця кілька разів за один такт постійно змінювати позицію правої руки, щоб встигнути зіграти як гостру засвінговану мелодію, так і не менш потужний акордовий акомпанемент. Твір має форму рондо і не дивлячись на свою інструментальну сутність дуже нагадує за композиційною структурою пісню. У вступі який одразу настроює слухача на швидкий темп та жвавий характер звучать закличні пронизливі синкоповані звуки в унісон з басом. Далі слідує перший епізод, де мелодія ніби є продовженням вступу. Вона виконується активно, синкоповано та зі свінгом (дві восьмі дорівнюють чверть та восьма під тріоллю). Потім звучить «приспів» чи рефрен і окрім раніше зазначених фактурних складностей тепер до музичного полотна додається ще в двічі

частіша лінія басу. Після рефрену знову звучить епізод (тепер він дещо змінений, з прозорою фактурою та на терцію вище). Делікатність та прозорість даного епізоду змінюється в репризі на початкову басово-акордову фактуру, після чого настає знову рефрен, який приводить слухача до коди. Закінчується твір так само як і розпочався - створюється ефект замкненого кола.

Сьогодні музикознавці визнають, що композиції «третього пласта» (принаймні, окремі її форми, наприклад, рок) усе частіше набувають рис музики «для вдумливого, нерозважливого вслуховування» – як у повільних, так і у швидких композиціях. Музика молодого колективу одеських музикантів у складі бандури, кларнета, гітари, смичкового контрабаса і перкусії саме такий погляд на «третій пласт» і пропонує у своїй творчій концепції. Доведемо це в аналізі авторського твору під назвою «**Новий погляд**». Композиція не тільки спеціально написана для вказаного складу (бандура, кларнет, гітара, контрабас та перкусія – саме ці тембри, за виключенням бандури, традиційно використовуються в музиці «третього пласта»), але й ураховує індивідуально-особистісні, артистичні та інструментально-технологічні властивості конкретних музикантів. Останнє, зокрема, позначається на сольних імпровізаціях інструменталістів (нагадаємо, що у музиці третього пласта «артистичний імідж стає елементом твору», за А. Цукером) [208].

Являючи собою форму «рондо», твір починається безпосередньо з рефрену (в тональності сі-мінор), в якому інструменти «додаються» по черзі в кожному такті: вступають бандура та гітара, потім приєднується контрабас, далі кларнет, і в кінці рефрену – дзвіночок. За характером рефрен дуже енергійний, і почерговий вступ інструментів лише додає йому потужності. Бандура і кларнет виконують синкоповану мелодію, у тому числі, на мінорній пентатоніці (т.з. «блюзовій гамі»), гітара та контрабас – гармонійно-ритмічне заповнення у низхідному тетракордовому ході від тоніки до домінанти. Бас окрім гармонійної функції також виконує і ритмічну: синкопований ритм та перехід на стрімкі шістнадцяті тривалості. Доступність музичної мови («проста» мелодія, передбачувана гармонія, традиційна для третього пласта синкопованість) поєднуються у рефрені з свіжістю щипкового тембру бандури,

до того ж трансформованого електронним підсиленням та ритмічно загостреним напластуванням басових синкоп. В подальшому рефрен подається у різних тональностях і виконується усіма заявленими інструментами у повному складі.

Після рефрену починається перший епізод в тональності соль-мажор/мі-мінор. Спочатку звучить гітарний акомпанемент шістнадцятими у малій та першій октавах зі зміщеними акцентами, на який нашаровується низхідне бандурне глісандо, що налаштовує слухача на контрастний (порівняно з рефреном) образ казковості, спокою та подиву. На фоні гітарного акомпанементу бандура починає виконувати мелодійні вставки в лідійському соль-мажорі, також обіграючи великий мажорний септакорд. Поява в гармонії епізоду акорду низького сьомого ступеню та довгі тривалості кларнета в низькому регістрі додають до загальної атмосфери нотки легкої тривоги, яка через два такти розсіюється поверненням до початкового настрою першого епізоду, але з більш розвиненою бандурною мелодією у другій та третій октавах. Розвинена реприза «тривожної» частини приводить слухача через бандурний перехід до іншого епізоду. Ця перехідна частина є ритмічно нестабільною, оскільки має перемінний розмір 9/8, 3/4. Мелодію виконує гітара (октавами), кларнет та дзвіночок. Бандура грає висхідні та низхідні фігурації та пасажі (тримаючи загальний метр), а бас також підтримує ритм восьмими тривалостями зі зміщеними акцентами. Чотири такти цього ритмічно нестабільного перехідного фрагменту ведуть до наступного епізоду з розміром 4/4 та чітко підкресленим метром у перкусії (шейкер), який виявляється своєрідним оазисом для слухача, оскільки останню хвилину в музиці спостерігалась певна емоційна та ритмічна нестабільність. Тут бандура (серед традиційних для третього пласта інструментів) тембрально і фактурно (глісандо за всім діапазоном), сама являє такий «новий погляд».

Далі гітара та кларнет ведуть між собою в мелодії своєрідний діалог, поступово «зливаючись» в узгодженні. Це відбувається на фоні репетитивних бандурних гамоподібних фігурацій шістнадцятими та підкресленням гармонійним педальним інтервалом кожної останньої шістнадцятої такту.

Контрабас, у свою чергу, обіграє гармонію та має свій неповторний ритм, який вписується у загальне музичне полотно. Інструменти демонструють «новий погляд» на події

В репризі видозмінену тему з фігураційними заповненнями виконує вже бандура. Кларнет інколи грає з нею в унісон та терцію, а також виконує підголоскову функцію. Гітара в репризі акомпанує синкопованими акордами, їй в цьому допомагають конги (які в групі перкусії приєдналися до шейкера).

Після цих епізодів звучить стрімкий та динамічний чотиритактовий рефрен у тональності мі-мінор (цього разу за участю конгів), який дуже несподівано обривається динамічним провалом – початок нового епізоду.

Перші два такти цього епізоду починає контрабасовий риф, який заявляє нову тональність – ля-мінор. Майже одразу на цей риф нанизуються перкусія зі слабкою долею та гітара з короткими підголосковими вставками. В цілому цей епізод носить танцювальний характер. Бандура виконує імпровізацію (згідно із своєю «думною» природою, саме імпровізуючи в «усній» манері). Бандура першою приступає до сольної імпровізації в контексті твору (пізніше також виступають гітара та кларнет). Взагалі імпровізації «надають достатньої свободи і простору для виконавської фантазії, імпровізаційності, направленої на те, щоб наповнити музику особистою експресією виконавця, й на те, щоб надати можливість «маніпулювати» даною конкретною аудиторією, залучаючи до розгортаємого дійства» [208] і тому відіграють значну роль в музиці третього пласта. В даному творі таких імпровізацій чотири, дві з них належать бандурі.

Згодом танцювальність даного епізоду розсіюється раптовим висхідним бандурним глісандо та зміною ритму перкусії з дрібного на більш тривалий. Бандура більше не «імпровізує», а грає мелодійні вставки в ансамблі з кларнетом. Гітара акомпанує пасажами шістнадцятими тривалостями та поодинокими акордами на слабку долю. Контрабас продовжує грати той самий риф, але в контексті зміненої партії перкусії цей риф набуває іншого значення. Кілька секвенцій по тетраорду від субдомінанти до тоніки приводять слухача до чергового рефрену у ля-мінорі.

Останній епізод представляє три динамічно контрастні квадрати імпровізації в тональності ля-мінор з модуляційними побудовами різних ступенів спорідненості, характерних для джазових стилів. Таким чином, заявлений на початку ля-мінор наприкінці квадрату перетворюється на до-мажор, але через «ля-бемоль» та «сі-бемоль» мажори. Отже в першому квадраті імпровізує гітара, бандура грає прозорий арпеджований акордовий акомпанемент, конги виконують помірний ритм. В другому квадраті імпровізація – у кларнета, гітара акомпанує синкопованими акордами, в перкусії працює шейкер дрібними тривалостями, а бандура акомпанує акордами та інтервалами (квінтами) зі зміщеними акцентами по всьому діапазону (в малій октаві репетитивність бандурних інтервалів можна співставити зі стилем «панк-рок»). В третьому квадраті імпровізує бандура на фоні гітарного акомпанементу та конгів. Далі слідує останній рефрен у мі-мінорі, який закінчується на фортіссімо: бандурне глісандо, крещендо та глісандо у кларнета, стаккато у гітари та контрабаса в останньому такті.

Таким чином, протягом форми кожен з інструментів квінтету по черзі виконує майже всі можливі фактурні функції. Причому, бандура, не співпадаючи з жодним з них за тембром, являє необхідний «іншопольовий» контраст. До того ж, будучи багатоголосним фактурним інструментом, вона може виступати своєрідною «державою у державі» (більшою мірою, ніж гітара і, тим паче, кларнет або контрабас). Незвичайна фарба бандури додає загальному звучанню ансамблевого цілого неповторності, а вказаний вище сакральний компонент підсилює значущість загального мовлення колективу. Явне фольклорне коріння бандури додає композиції не тільки деякого національного забарвлення, але й підсилює якість «популярності» музики, яка безперечно належить до «третього пласта».

Композиція «**Стежка**» також створена для квінтету: бандура, кларнет, гітара, контрабас та перкусія. У вступі звучить соло бандури, відразу настроюючи слухача на лірико-епічну хвилю (цілком асоційовану із звучанням щипкового багатострунного інструмента): в гармонії переважно акордового арпеджованого викладення використовується прийом модуляції далеко

ступеню спорідненості, а згодом – вихід у паралельний ля-мінор із «зависанням» на мінорній домінанті (мі-мінор). Використання в гармонії вступу тризвуків сьомого низького та шостого низького ступенів створюють атмосферу казковості (загадковості, недоговореності). Бандурний вступ закінчується на флажолетному тоні мінорної домінанти нової тональності.

Після бандурного вступу вже кларнет проводить свою тему на фоні бандурного акомпанементу. Тема складається з чотирьох подібних мотивів написаних в перемінному розмірі: $3/4$, $3/4$, $7/8$, $3/4$. Це робить сприйняття простої (на перший погляд) мелодії більш складним. В якійсь мірі це символізує нерівність «стежки» (в даному випадку, абстрактного поняття). Після проведення теми кларнет виконує імпровізацію (у прямому сенсі, не записану в нотному тексті, аранжувальник вказує тільки лад, приблизне місце кульмінації, початкові ноти мелодійних структур). Сама імпровізація відбувається на інших гармоніях (а не на гармоніях теми, як це прийнято в джазовій та ансамблевій імпровізаційній музиці). В акомпанементі до бандури приєднується гітара. Протягом кларнетової імпровізації ці інструменти акомпанують восьмими тривалостями, причому, граючи ідентичні ноти, бандура затримується на одну восьму і складається враження своєрідної луни, де гітара це джерело звуку, а бандура – відлуння. Такий прийом обумовлений подібністю щипкового звуковидобування при одночасній розшарованості більш дзвінково-металевої бандури і більш м'якої «глибкості» гітари. Перкусія в темі виражена скромно – де-не-де можна почути дзвіночок. В кінці імпровізації кларнета поступово з'являються м'які удари щітками по тарілці, і в останньому такті перед другим проведенням теми звучить глісандо у чаймса.

Друге проведення теми також доручене кларнетові, але в акомпанементі до бандури додаються контрабас, тарілка (удари щітками) та квінтові педалі гітари. Після другого проведення теми знов звучить матеріал вступу. Але на цей раз тему вступу проводить гітара. Кларнет грає з нею в унісон та виконує підголоски. Бандура тепер акомпанує восьмими (в малій та першій октавах) та шістнадцятими (перша та друга октави) тривалостями. Поступове крещендо

приводить слухача до третього проведення теми, яке відрізняється від попередніх присутністю конгів.

Після третього проведення звучить імпровізація (незаписана) у бандури. Не дивлячись на те, що акомпанемент чітко відміряє метр восьмими тривалостями, бандура імпровізує «ad libitum», що вкотре створює враження нереальності дійства. Принцип акомпанементу той самий, що і в попередній імпровізації (відлуння), але на цей раз роль джерела звуку дістається кларнету, а роль луни – гітарі. В перкусії тим часом грають бонги та в самих несподіваних місцях лунають поодинокі звуки дзвіночка.

Після бандурної імпровізації останній раз проводиться тема (з повним набором перкусії), і згодом наступає епілог: гітара грає нову епічну тему імпровізаційного характеру. Бандура акомпанує восьмими, а кларнет виконує поспівки з минулих епізодів. Завершує композицію висхідне бандурне глісандо.

Бандура в «Стежці», виконує роль звучно-сислового тембрального центру. Виконуючи різні ансамблеві фактурні функції (мелодії, акомпанементу, підголосків – тобто активних фактурних форм, не педалі), бандура «включається» в ключових точках форми – вступ, імпровізація, активний акомпанемент, закінчення.

Таким чином, доступність музичної мови («проста» мелодія, передбачувана гармонія, традиційна для третього пласта синкопованість) поєднуються у творах з «несподіваними» змінами мовно-фактурних інструментальних засобів, зіставленням контрастних епізодів, що відповідає їх програмним настановам: пропонуються нові погляди на знайомі ситуації, незнамо куди зведуть нові стежки («Новий погляд», «Стежка»). Сама бандура, яка уособлює для українців сиву старовину, в даному випадку постає найбільш революційною, найбільш «свіжою» серед усталених в музиці третього пласта кларнета, гітари, ударних та контрабаса. Щипковість тембру вміщує історичний досвід як архаїчної фольклорності, так і популярних, демократичних жанрів (ще від XVI ст., за В. Конен), що особливо стосується музики для щипкових. Бандурна природа дозволяє втілювати вказані позиції доступності,

впізнаваності й, одночасно, необхідної для інструментальної «актуальності» свіжості темброво-фактурних якостей.

Цю стилістичну лінію також представляють твори «Блюз нічного причалу», «Wild West Jazz» та ін.

2.3. Бандура у синтезованих технологічних видах мистецтва

Сучасна академічна бандурна творчість у рамках загальної музично-мистецької парадигми характеризується актуалізацією виконавської ініціативи – співавторством, театралізацією, полістилістичними явищами, у тому числі, синтезуванням з сумісними жанрами мистецтв, зокрема, «молодими», «техніцистськими» – такими як кіно, фото, комп'ютерні технології, інтернет-платформи тощо. Бандурне мистецтво, будучи «наймолодшим» в родині академічних музичних жанрів (що додатково пов'язане з географічною локальністю), виступає й найсвіжішим у тембральному (звуковому) відношенні, і знаходиться зараз у стадії активного творчого пошуку жанрово-стильових, фактурно-звукових, інструментально-ігрових винаходів. З іншого боку, сьогоденні кіно, відео культура – також «молодий», але все ж значно «досвідчений» вид мистецтва, теж шукає нових підходів, матеріалу, прийомів вираження.

Зокрема, наприкінці ХХ століття з розвитком кіноіндустрії та телебачення у мистецтві кіно з'явилося нове, швидко поширене відгалуження – відеокліп. Саме останній виявився найефективнішим засобом репрезентації (анонсування, популяризації, «закріплення» у масовій свідомості) музичного матеріалу. На жаль, при згадці про жанр відеокліпу на думку відразу приходять ті не найкращі зразки бізнес-поп-культури сучасності, які являються, «...як правило, частиною шоу-індустрії, знаходяться в залежності від пропонуємого музичного матеріалу, фінансування, конкретно поставлених цілей і задач, що накладає певні обмеження для творчої діяльності» [175, с. 3]. Але ж останніми роками з нарощуванням попиту в ракурсі вказаної Е. Тоффлером демасифікації ЗМІ та людської свідомості [176, с. 277], з появою широких комп'ютерно-технічних можливостей (навіть, в домашніх умовах), новітніх музичних знахідок мистецтво відеокліпу виявляє й нові види та типи своєї продукції.

Передусім, це стосується неринкових кліпових творів, які слугують засобом мистецького самовираження для їх творців (музикантів, художників, режисерів, операторів) і презентують обидва види мистецтв – музичне та відеокліпове – в новому, незвичному форматі. Для музичного мистецтва сьогодення, зокрема, бандурного, це – найцікавіша новаційна творча лабораторія. Але ж ми, звичайно, локалізуємо названі підходи у рамках нашої дисертації до виконавського, композиторського, музикознавчого та культурологічного. Матеріалом даного підрозділу виступають перспективні, на наш погляд, «бандурні відеокліпи» як синтетичний жанр мистецтва. Таких сьогодні на авторську музику та/або у виконанні автора дисертації на бандурі та його участі у якості актора налічується 17: 1. Nocturne (G.Matviyiv) 2. Deja Vu (G.Matviyiv) 3. Theme of Laura (A.Yamaoka) 4. Yesterday (Beatles) 5. Smells Like Teen Spirit (Nirvana) 6. Uncharted Theme (Greg Edmonson) 7. Game Of Thrones (Ramin Djawadi) 8. Walking Bruges (Carter Burwell) 9. Take Five (P.Desmond) 10. Priscilla's Song 11. Bridge Stage 12. Happy New Year (ABBA) 13. Jingle Bells 14. Silent Hill Main Theme (A.Yamaoka) 15. Besame Mucho 16. Wild West Jazz (G. Matviyiv) 17. House of the Rising Sun.

XX століття було ознаменовано частою зміною різних художньо-естетичних теорій, в основі яких лежить принцип релятивності духовних цінностей. Культура з повним обґрунтуванням підрозділяється на «елітарну» і «масову» (поп-культуру). Експансію останньої розглядають у якості відповіді «... на зміну соціально-економічної обстановки суспільства, ріст мегаполісів, що об'єднали "маси", комерціалізацію, а разом із цим і на зміну масової свідомості» [175, с. 1]. Мистецтво переростає свою функцію культовості, стаючи більш масовим, що породжує зміну його виразних засобів і його змістовної частини. Поява нових напрямків у мистецтві обумовлена змінами у свідомості людей, їх усвідомленням себе в суспільстві, психологічними факторами, що впливають на життя в цілому. Саме таким явищем був натиск технічної революції, народження нових форм засобів комунікації: кіно, радіо, телебачення. Нові видовищні мистецтва визначили багато в чому розвиток суспільства – суспільства технократії. Нещодавно вчені підрахували, що зараз

завдяки розвитку інтернету, телебачення, мобільних технологій і т.д. ми щодня споживаємо в п'ять раз більше інформації, ніж ... в 1986 році [редактор], тобто, кожні п'ять років кількість споживаної інформації збільшується вдвічі. Сьогодні ми не одержуємо готової «ментальної моделі» реальності – ми «змушені постійно формувати та переформовувати її» [там само]. Це приводить і до більшої індивідуалізації, демасифікації особистості й культури, що відбивають і підсилюють засоби масової інформації. У свою чергу, демасифікація веде до величезного стрибка обсягу інформації, якою ми обмінюємося між собою. І саме цей ріст пояснює, чому ми стаємо «інформаційним суспільством». Згідно Е. Тоффлеру, розвиток суспільства йде за принципом хвиль: перша – після аграрної, друга – після індустріальної, третя – після інформаційної революцій. При переході від інформаційного простору другої хвилі до третьої «...ми змінюємо свою психіку. Кожен з нас створює ментальну модель дійсності, у нашій голові існує певне сховище образів». Демасифіковані ЗМІ третьої хвилі «демасифікують і нашу свідомість» [176, с. 277]. Адже під час другої хвилі стандартизований образний ряд привів до «масової свідомості». Сьогодні ж невеликі групи населення обмінюються образами, створеними ними самими. Цим почасти пояснюється той факт, що думки з будь-яких питань – від поп-музики до політики, – стають усе менш уніфікованими. «Нас осаджують і засліплюють суперечливі фрагменти образного ряду, які не мають прямого відношення до нас. Вони вибивають ґрунт з-під ніг наших старих ідей і обстрілюють нас розірваними й позбавленими змісту кліпами, миттєвими кадрами. По суті, ми живемо в кліп-культурі» [там само]. Подібна негативна асоціація Е. Тоффлера з предметом нашого наукового дослідження аргументується великою кількістю неякісної продукції в жанрі відеокліпу з боку музичного матеріалу, режисерської ідеї, прийомів кіномови, превалювання ринкових інтересів над художніми. Але ж серед музичної екранної продукції цього ряду навіть в естрадному жанрі є цікаві з зазначених боків твори. Існують також відеокліпи на музику академічної і джазової традицій, які, певно, не мають такої масової аудиторії, як естрадні, але яскраво втілюють тоффлерівський принцип демасифікації

культури і свідомості. В аспекті останнього стає більш аргументованим і сучасний підхід в музиці до нового звуку з відповідним «розквітом-ривком» останніми десятиріччями в академічному жанрі нового інструментарію – бандури, баяна, домри, балалайки тощо.

Поява музичного відеокліпу в якості особливої форми кінопродукції має історичні передумови, які закладали основу для його формування з наступним виокремленням з інших видів аудіовізуального ряду [175]. На будову музичних відеокліпів, розвиток їх художньо-виразних засобів мали вплив існуючі форми, жанри, прийоми екранного мистецтва (кінофільми, телепередачі, роліки тощо). Особлива роль у цьому належить кіномюзикам, які намітили напрямок розвитку відеокліпів як бізнес-продукту, що має безпосереднє відношення до масової культури. Музичні відеокліпи є невід'ємною частиною сучасного комунікативного поля. Вони мають свої характерні риси, функціональну різноманітність, внутрішню типологію. Виробництво музичних відеокліпів, що є, як правило, частиною шоу-індустрії, є залежним від пропонованого музичного матеріалу, фінансування, конкретно поставлених цілей і завдань, що може накладати певні обмеження для творчої діяльності.

В Глумачному словнику Єфремової кліп – «короткий музичний або рекламний фільм, призначений переважно для показу по телебаченню» [61]. Енциклопедичний словник найбільшого збірника онлайн-словників onlinedics визначає відеокліп (від англ. clip – стригти – обривати), як «телевізійну художню інтерпретацію естрадної, поп- або рок-пісні, як правило, з використанням «дрібного» монтажу і спеціальних ефектів. Розповсюдження пов'язане з появою у 80-х рр. 20 ст. кабельних музичних телеканалів та ринку побутової відеоапаратури і відеокасет. Використовується в т. ч. в рекламних цілях» [26]. У Словнику іноземних слів того ж онлайн-джерела відеокліп – це «короткий телевізійний сюжет, що складається з естрадної пісні у супроводі спеціально змонтованого зображення; використовується також як засіб реклами [27]. В Словнику молодіжного сленгу кліп – «короткий (кілька хвилин) твір відеожанру: пісня з відеорядом, міні-мультфільм, відеофрагмент і т.п.» [27]. В Новому енциклопедичному словнику образотворчого мистецтва кліп (від англ.

clіp – «обрізок, обривок», з clіp – «стрижка овець») – «термін постмодерністської культури, техніцистський сурогат поняття "композиція"» [26]. Однак автори мають на увазі «фрагмент сюжету, мотиву, що володіє відносно самостійною цілісністю, але не має зв'язку з іншими такими ж "кліпами", що становлять ілюзорну, віртуальну реальність», де «у швидкісному монтажі, мельканні незв'язних між собою кліпів, оглушаючих і сліпучих, створюється по-своєму виразне ціле» [там само]. Його ефект полягає не в змісті, а в контрастній динаміці, пунктирності. У зашумленому світі техніцистської цивілізації ХХ-ХХІ ст. кліп може «докричатися» до свідомості людини, але достаток безглуздих кліпів обертається «імунітетом», притупленням сприйняття. Тому мистецтво постмодернізму виробляє, замість втраченої, «кліпову свідомість» – звичку до швидкого чергування фрагментів. Таке сприйняття протилежне класичному картинному, настроєному на неквапливе споглядання цілого, проникнення в зміст, що перебуває за границями зображення як матеріального об'єкту. На наш погляд, при існуванні величезної кількості комерційних і рекламних кліпів, що заповнили сьогоднішній теле-, відео-ефіри, інтернет-простір, мають місце й такі музичні кліпи, які можуть претендувати на жанр самостійного закінченого твору із власною концепцією. До речі, 8-10 вересня 2011 року в Кривому Розі відбувся фестиваль «Кіно під зірками», а 15-19 січня 2012 року в Москві – Сьомий міжнародний фестиваль не форматних музичних кліпів – КЛІПФЕСТ – в якому прийняли участь професіонали та любителі з номінацій ігрового, позаігрового та анімаційного кліпу.

Серед музичних кліпів традиційно виділяють постановочні – ігрові (з використанням ігрових сцен професійних і непрофесійних акторів і спеціального виконання музикантів «на камеру»), концертні – позаігрові (професійний запис фрагмента концерту з кількох камер), анімаційні (з накладанням анімаційного відеоряду). Кліп має відобразити стилістику музики, її ідею, часто ілюструє її, демонструє зовнішні дані музиканта, форми його ігрових рухів, музичні інструменти в найбільш вигідних або цікавих, незвичних ракурсах. При цьому синтезування аудіо- та відеоряду створює нову

специфічну мову, породжуючи (за умов власної художньої концепції) самостійний твір. Відеокліпи в основному знімаються для показу по ТБ або в мережі інтернет. Також кадри з кліпів часто супроводжують виконання пісні на концертах. Відео- або кінокліп може бути фрагментом повнометражного фільму.

Виходячи з вищевикладеного наводимо наступне робоче визначення: **музичний відеокліп** – особлива синкретична форма аудіовізуального *художнього твору* з застосуванням «дрібного» монтажу, спеціальних відео-ефектів та участю виконавця(-ів) звучної музики. Не будь-який музичний відеокліп може бути названий художнім твором, а тільки той, якому властива якість *художньої цілності*. Саме цю ознаку художнього твору підкреслює В. Кривцун: «Художній твір... це завжди певний тип художньої цілісності, в якій нічого не можна додати і з якої нічого не можна виключити» [105, с. 138]. На наш погляд, зарахування музичного відеокліпу до розряду художнього твору визначається самостійністю відеозвукової концепції художньо осмисленої цілісності.

Поширені сьогодні (принаймні, в мережі Інтернет) музичні відеокліпи некомерційної спрямованості охоплюють різні музично-стилістичні ознаки: класична, джазова, фольклорна, сучасна (постмодерністська) академічна, кіно-музика, міксовані форми (класика+хіп-хоп). З точки зору кіномови музичні відеокліпи можна поділити на твори, які презентують музичний ряд в нових, додаткових аспектах та ті, які однолінійно зображають заданий музичний смисл. В перших особлива співвіднесеність всіх елементів мови (відео- та музичної), зовнішнього і внутрішнього планів народжує в художньому змісті якість, яка не піддається вербальній розшифровці, власне, народжуючи новий твір (твір нового жанру) у порівнянні з музичним аудіооригіналом. В других – зміст відеоряду змикається із зображеним в музиці, виявляється тотожним втіленим колізіям та інтригам (наприклад, картини природи в кліпі з музикою «Пор року» Вівальді або квіти в кліпі з музикою Вальсу квітів П.Чайковського). «Найчастіше це твори масового мистецтва, де від публіки не потрібно володіння спеціальною художньою лексикою, почуттям форми. Дослідники

цього феномену справедливо говорять про дифузність художнього і реального світу», – пише про такі Кривцун [105]. До творів мистецтва відеокліпу першої групи ми віднесли кліпи з віолончелістом Стівеном Нельсоном, балаласчником Олексієм Архиповським), бандуристом Георгієм Матвіївим. Всі вони відзначені цільністю форми-смислу та «непростої суми» аудіо-відео-знаків, архітектонічною завершеністю, розмаїттям та оригінальністю «дрібного» монтажу, спеціальних відео-ефектів та обов'язковим залученням до зйомок виконавця(-ів) музики.

Пропонуємо до аналізу відеокліп, який посів перше місце відразу на двох фестивалях 2011 р. – Криворізькому «Кіно під зірками» та Сьомому міжнародному фестивалі неформатних музичних кліпів – КЛІПФest у Москві. Для автора дисертації кліп «**Wild West Jazz**» на музику однойменного твору для бандури – перший досвід візуалізації власного твору. Він відбувся у творчій співдружності з режисером, сценаристом, оператором, монтажером та, навіть, акторкою – Анастасією Урсу. На рахунку її команди («UrsuProduction») – відеоролики для одеських груп «Легендарні Пластилінові Ноги» і «Cheshires». Твір «Wild West Jazz» («Джаз Дикого Заходу») створений у джазовому стилі з використанням характерних синкопованих структур, поліпластовості музичної фактури, свінгової експресії. Народний щипковий інструмент бандура здатний, на думку («і практику») автора, одночасно видавати звуки, що нагадують роботу естрадної ритм-секції та скретчі ді-джейської «вертушки». У творі закладене своєрідне балансування на межі української етніки та західних музичних традицій. Природно, в процесі роботи над кліпом Анастасія Урсу разом зі знімальною командою прагнули підкреслити цю полікультурність музики. Робота на вузькому перехресті різних за своєю суттю культур – справа дуже тонка. Як зазначається в прес-релізі презентації кліпу, «...кліпмейкери знайшли спосіб зберегти баланс, не зірвавшись у прірву важкою для візуального сприйняття еkleктики. В якості наріжного каменю візуальної композиції вони обрали красу молодої жінки – ту саму точку, в якій перетинаються симпатії абсолютно всіх народів світу. Жіноча краса допомогла органічно синтезувати на екрані настільки далекі один від одного культурні

феномени, як бандура та боді-арт – з афроамериканськими дредами. Ефемерні «примари» прекрасних дам, що миготять в кадрі на вулицях нічної Одеси, періодично нагадують глядачеві про ту «страшну силу», яка примиряє одну з одною найрізноманітніші культури, музичні стилі і, врешті-решт – рятує світ» [3].

У кліпі немає сюжетної лінії, тому що у цьому випадку увага глядача відволікалася б від музичного «оповідання». Краса, творчість і неупередженість завжди йдуть рука про руку. Мистецькому процесові музикант та художниця віддаються повністю, не помічаючи одне одного та навколишньої дійсності. Навіть дівчина-модель знаходиться у певному стані творіння-споглядання, співучасті у творчому процесі. Втім, зовнішня відстороненість учасників чудово «сполучається» з їхньою зосередженістю на спільній художній ідеї творчої уваги, опредмеченої в бандурі та гарній дівчині: неминуча жіноча краса, співоча й лагідна, гостя «з глибини століть» та вічна молодість. Оголена дівчина (як і бандура) – метафора розкритої душі, яка відкрита перед мистецтвом (а також художником, глядачем). Замість полотна у художника – живе, дихаюче, чуттєве тіло дівчини як знаряддя найсучаснішого зображального мистецтва (боді-арту). У бандуриста в руках інструмент – «знаряддя», до якого виконавці-інструменталісти традиційно відносяться як до живої істоти. Бандура позиціонується у кліпі також у незвичному, сучасному стилістичному забарвленні: джаз на старовинному козацькому інструменті, хай і значно удосконаленому відповідно до сучасних вимог музичного мистецтва; Тарас Шевченко, що суворо «визирає» (портрет Кобзаря намальований на внутрішній поверхні деки і його видно у отворі резонатору) з бандури – один з безперечних символів України поряд з бандурою. Але вбрання бандуриста не відповідає ані шанованій кобзарській традиції, ані вестернівській естетиці «дикого Заходу» (за назвою музичного твору). Виконавець одягнений згідно останніх норм сучасної подіумно-гламурної моди. Тобто, майже уся візуальна атрибутика кліпу відноситься до наших днів, більш того, до молодіжної культури (модне вбрання та зачіски, мистецтво боді-арту, ретро-модні дівчини), уся, крім бандури та Т. Шевченка. Але й останні осучаснені – бандура

удосконалена, а Кобзар-революціонер завжди був відкритий до оновлення. Бандура символізує собою зв'язок часів: від племенних відносин, українського козацтва 16-18 ст., авангардного мистецтва джазу та боді-арту початку ХХ століття – до сьогодення і, навіть, до майбутніх часів (адже всі діючі особи кліпу – молодь, наше майбутнє).

Молоді дівчата, як би банально не звучало, символізують здатність сучасної молоді почути й сприйняти сучасну джазову бандуру. Комбінація елементів, які не сполучаються (на перший погляд) є, по суті еkleктикою. Американський джаз сполучається з українською бандурою. Боді-арт, одна з форм авангардного мистецтва, де головним об'єктом творчості стає тіло людини, має своє походження в широко розповсюдженій традиції первісних племен. Дреди (косички) боді-арт-художниці, традиційна зачіска ямайських растафарі від другого тисячоріччя до н.е., чудово поєднуються із гламурним одягом ХХІ століття.

Початок твору – відразу з активного устою D (поза ладового визначення мажоро-мінору D-A), з наступною грою з натуральним C та подальшим дорійським забарвленням (архаїчні корені), з характерним джазовим синкопуванням (чверть + вісімка в долі замість чверті з крапкою + вісімка) свінгу – задає енергетичного тону музиці, що узгоджується з візуальним рядом. Яскраво червоний фон, на якому ми бачимо бандуриста разом з інструментом, нескінченна череда монтажних позицій камери (зрівняна, мабуть, з віртуозністю інструментального виконання), увага камери до дрібниць одягу, форм ігрових рухів, самої бандури, нових прийомів бандурної гри – все підкорене ритму напруженого, ризикованого та харизматичного життя та обліку мешканця «дикого Заходу». Джазові поліпластові утворення та доволі швидкий темп музики можна співвіднести з прискореним ритмом життя сучасності. Блискавична реакція ковбоя зі зброєю у руках співвідносна з інформаційною змінністю-вибуховістю мешканця ХХІ століття (тофлерівська кліп-культура сучасності). Ця «нескінченна», остинатна гонитва у часі (перепад двох епізодів – фігуративно-моторного та ритмізованого синкопованого) проривається до верхнього акорду дорійського забарвлення (G-dur в

тональності D). Невеличкий музичний вступ закінчується бандурним глісандо, після якого відразу відкривається візуальна «таємниця» боді-артового творення у паралельному часі. Рухи художниці здійснюються якщо не ритмі музики, то в її ритмічному характері. Використовуються численні крупні плани, а також поліфонічне здвоєння-накладання художниці та моделі одночасно. Руки бандуриста і художниці співставляються-уподібнюються у дрібному монтажі: вони однаковою мірою малюють-звучать, створюючи спільну цінність краси. Туди ж поліфонічно накладаються кадри з руками моделі, яка неквапливо перебирає волосся, застигає тощо – пластика її рук нагадує довгі ноти у музичній партитурі. «Грають» і ювелірні деталі – каблучки на руках, брошки, до речі, спеціально розробленої авторської колекції Анірі Кінтевс (кожна брошка отримала назву на честь найменувань нотних знаків, використаних у другій частині твору – брошки ми бачимо у бандуриста та у волоссі і на сукнях зникаючих нот-дівчат на місту). Тим часом корпус бандури на спині дівчини-моделі вже готовий, інструмент «оживає» – на знаменитому одеському Сабаніївому місту з'являються дівчини-ноти октави, одягнені у чорні сукні моди 30-х, «джазових», років (тут же мелькають й струни бандури у руках виконавця – це ті ж самі «ноти»). Бандура на спині дівчині стає все досконалішою. Спеціальні сонорні прийоми бандури запаралелені з показом ювелірної прикраси на шиї бандуриста – авторської брошки (банта-метелика зі сріблястим глянцеvim металевим елементом) – бандура «сяє» різними гранями свого звучання. Розцвічується фарбами і малюнок на спині дівчини, бандура стає кольоровою, вона вже має й струни, а у фактурі музичного твору поширився діапазон. Дівчини-ноти на місту вже не зникають, а миготять, кокетливо-грайливо змінюючи пози. По спині розлітаються білі нотки, дівчина підіймається, бандура набуває нових деталей, а бандурист, дещо здивований, мелькає портретом сам, без інструмента. Відбуваються часові трансформації, своєрідні зсуви у часі. Тепер режисер акцентує обличчя (бандуриста, художниці, моделі). До речі, музикант і модель обидва сидять на валізах, вони готові плинути далі, за часом (музичним і онтологічним). Бандура готова, всі троє (бандурист, художниця, модель) ніби прислухаються до звуків, які подає

бандура. Останній тон, змах рукою бандуриста, міст опустів, залишивши саму валізу, на якій тільки-но сиділи музикант і модель-бандура, Але казка не зникла, вона сховалась у валізку, готова до нових оповідань, або полетіла далі. Адже бандура-музика як краса вже народилася і може існувати самотійно, майже незалежно від композитора-бандуриста, художниці; дівчини-ноти, мабуть, полетіли із нею. Слід зазначити, що еkleктичні «випадковості» у кліпі зовсім не випадкові: кліпмейкери не дотримувалися чіткого курсу, але прислухалися до «шляхових» вказівок музики. Миготливі дівчата на мосту символізують разом з бандуристом октаву, де відповідно розташовані дівчата зникають відповідно до звучних у даний момент струн бандури (як зіграні ноти).

Таким чином, випадково або навмисне всі ці елементи в одному музичному відео продемонстрували еkleктикові риси й здатність молоді сприймати й переймати власну й чужу культурну спадщину. Аудіо- та відеоряд у кліпі не просто узгоджуються, а народжують у своєму паритетно-цілісному бутті нову синкретичну мову твору, нову його жанрову форму, тобто новий художній твір, позначений осмисленою цілісністю, власними прийомами, новими гранями образів. Бандура – ключовий відео- (крім аудіо) елемент кліпу відразу після бандуриста. Безмежно популярна й любима в шевченківський період в Україні, незаслужено забута і, навіть, гнана у радянські часи, бандура сьогодні переживає своє друге народження в оновленому звучанні (в нових стилістичних вимірах музики, нових інструментальних прийомах, втілюючи нові художні ідеї, навіть – джазові параметри звучання) і бутті (нові синкретичні мистецькі форми).

Відеокліп «**Дежа Вю**» («**Deja Vu**»), як і попередній, з самого початку був задуманий як твір для бандури соло. З самого свого створення в 2004 році автор виконував його самотійно, проте створений у джазовому стилі з використанням характерних синкопованих структур, остинатності басу та маючи загальний невгамовний стрімкий характер твір «Дежа Вю» дуже органічно поєднувався автором з естрадною ритм-секцією (як акустичною - кахон, ударна установка, так і електронною - бітбокс). Серед варіантів

виконання малими ансамблевими формами найбільш цікавого звучання цей твір здобув завдяки плідній творчій співпраці автора з самобутнім одеським музикантом бітбоксером Віктором Черневим. Бітбокс це вид індустріальної перкусії, жанр музики, що включає в себе в першу чергу способи створення композиції, використовуючи лише рот, губи, язик та голос. В якійсь мірі бітбокс імітує звуки електронної перкусії, що є повною протилежністю задуму створення музичних інструментів: музичні інструменти завжди прагнули бути схожими на людський спів, а тут людина навпаки сама імітує музичний інструмент. Електронні інструменти імітують живі, а в бітбоксі навпаки живий виконавець імітує електронні інструменти (зокрема перкусію). І в цьому контексті дует бандура та бітбокс це дует-парадокс, бо всі звикли, що бандура є супроводом голосу, а в композиції «Дежа Вю» голос по суті є акомпанементом бандурі. Проте в якійсь мірі зберігається принцип синкретизму (нероздільності голосу та бандури) бандурного мистецтва (Н. Морозевич). Дует автора даної роботи та Віктора Чернева налічує цілу програму як спеціально написаних/адаптованих композицій Г.Матвіїва, так і імпровізаційної музики. Режисеркою Анастасією Урсу було створено відеокліп на композицію «Дежа Вю». Відеоряд виконаний в стилі урбаніму з відповідними декораціями. Музиканти грають на вулиці на фоні графіті імітуючи просте вуличне музикування (ще одна відсилка до кобзарів, які також грали на вулиці). Ролик розпочинається з демонстрації жартівливої замальовки, де також присутній текст «ніколи не вдягай шкарпетки під сандалі» який ніби вимовляє динозавр. Ці слова та образи є своєрідним «мемом» (за Докінзом) – дуже знайомим широкому колу глядачів і назва «Дежа Вю» якраз дуже влучно передає відчуття глядача кліпу («Дежа Вю» –це відчуття минулої події та почуття, які вже раніше траплялись з людиною). Картина, де на фоні занедбаних декорацій дуже захопливо грають музиканти неначе дає зрозуміти, що музика в цілому, живе музикування зокрема та спілкування двох ансамблів є по суті сенсом життя і набагато важливішим, ніж матеріальні блага.

Відеокліп на композицію «**Ноктюрн**» був знятий в одеській області в 2016 році (ідея кліпу та зйомка – Микола Кравченко, монтаж – Анастасія Урсу)

В цій відеороботі бандура візуально демонструється як виключно народний інструмент. Цей образ досягається завдяки оточенню – бандурист сидить в чистому полі золотистого колосся на фоні блакитного неба (державний символ) яке неначе море коливається хвилями на вітру. Ракурс з висоти пташиного польоту посилює ефект неосяжності української землі. Сам музикант в українському традиційному вбранні - вишиванці з льону. Композиція «Ноктюрн», яку виконує автор і на яку знятий відеокліп, написана автором дисертації. Загальний настрій твору органічно вписується в ритм та темп відеоряду. Спостерігаючи за бандуристом, що у вишиванці грає в чистому українському полі меланхолійну (на перший погляд) мелодію, глядач може згадати різні випадки зі свого життя, а може і з історії цілої країни. Швидкоплинний сумний настрій в експозиції Нортюрну стрімко змінюється на життєствердний і неначе дає надію на краще майбутнє всім хто його слухає та споглядає прекрасний український пейзаж. А кода твору не залишає жодного сумніву, що все буде добре. Сліди коліс у полі неначе кажуть, що перед нами всі дороги відкриті.

Інший важливий (і більш давній, отже «досвідчений» вид представлення бандури у сучасному медіапросторі – створення і видання аудіо альбомів, цілісна структура яких збирається за будь-яким спільно-тематичним або персональним принципом (автор музики, виконавці, музичні стилі, тематично-програмні вектори тощо). Сучасні технології аудіозапису і авторські концепції альбомів дозволяють об'єднувати, компонувати найрізноманітніший матеріал, який повинен бути цілісно представлений. В створенні аудіо альбомів завдання, з одного боку, спрощується через відсутність відео низки (робота режисера-кліпмейкера, художника, оператора, співвідношення відео- та аудіо рядів, а з іншого – вимагає не меншої спряженості складових (музика, виконавець, композитор, тематика, технічні моменти запису, обкладинка та анотація тощо), а за відсутності найяскравішої у сприйнятті відео низки, має «компенсувати» її самим звучанням (його якістю та художньою цінністю) та концепційним наповненням. Принцип цілісного формоутворення аудіоальбому визначає структуру мультимедійного видання, частин композиційної форми, характер

взаємозв'язку і взаємодії композиційних розділів альбому між собою на змістовному, образному, функціональному і динамічному рівнях відповідно до вимог до стилю проекту. Сама поява медіа-простіру як інформаційного середовища дає людині право вибору і можливість використовувати те або інше джерело для отримання інформації, що накладає відбиток на певні зміни записуваної музики як жанру. Охоплення за допомогою аудіо альбомів незрівнянно більшої аудиторії, кількісно необмежена можливість повертання до прослуховування з більш детальним аналізом, перспектива застосування різних прийомів звукозапису (у тому числі, звукообразної творчості у цьому напрямку), навіть, за умов відсутності живої («полевої») комунікації, надають музикантові чималих переваг. Одна з них – опрацювання нового, медійного, віртуального типу спілкування та можливість вибудування цілісної концепції аудіо альбому. Навіть така оригінальна і малотиражна творчість, як бандурне інструментальне мистецтво певним чином підкоряється законам інформаційного виробництва (зумовленість та якість, просвітницька, художня та інші функції). Але аудіо альбомна продукція надає можливості для створення авторської концепції «аудіоконцерту» (незалежно від того, яким чином його частини буде прослуховувати слухач (це вже його право). Автор дисертації вже має неабиякий досвід у цій справі (5 авторських аудіо альбомів) – авторських підходів до створення цілісної аудіо-програмно-інструментальної концепції дисків нетрадиційної (ані для фольклорної, ані для академічної сфер) бандурної музики. Твори на дисках мають бути впорядковані, на наш погляд, так, наче це програма живого концерту: окремі композиції розташовані за принципом контрасту, але вибудовують у своїй послідовності розгортання певної драматургічної ідеї – з розгортанням смислів («смислів»). За основу, частіше, обирається музично-сюїтний принцип – один з найгнучкіших у музичній драматургії та формотворенні (тобто, диск має сприйматися і як єдиний «твір», побудований, у той же час, з закінчених у своєму масштабі композицій, зокрема, різних років створення, а у нашому випадку – з вибудуванням драматургічної «поліфонічної» лінії презентації звукового образу бандури з урахуванням можливої або бажаної його трансформації за

рахунок звукозаписувальної апаратури). Дизайн обкладинки фізичної та електронної копії альбомів має бути виконаним в стилі музики, яка в ньому звучить, і також являє собою сукупність дрібних елементів, які поєднані в загальну візуальну картину (ідеально, щоб художник був одноступенем, що розуміє музику даного диску, неформально до неї ставиться). Нами протягом останніх 13 років (на основі чималого сценічного досвіду живих концертів та записів на радіо і ТБ) були створені (у розумінні написання музик, її виконання та компонування концепції альбомів) 5 таких аудіо альбомів бандурної інструментальної музики різних жанрово-стилістичних напрямків та з урахуванням різних соціокультурних шарів слухацької аудиторії.:1) «Exit» (2007) – авторські п'єси для бандури соло та в дуеті з акустичною гітарою. 2) «On The Edge» (2009) - авторські п'єси та крупна форма для бандури соло, а також п'єси для бандури в ансамблі з гітарою та перкусією. 3) «New View» (2011) - авторські п'єси для бандури соло та в ансамблі з гітарою, кларнетом, перкусією та контрабасом. 4) «The String Theory» (2017) - кавери на поп, рок хіти, музику з фільмів, серіалів та відеоігор, де всі партії виконані на бандурі. 5) «Source Of Inspiration» (2019) - авторські п'єси для бандури соло. Серед інших бандуристів які випускають аудіоальбоми (як зі своєю, так і з чужою музикою) найбільше активні: Дмитро Губ'як, Оксана Герасименко, Марина Круть, Роман Гриньків, Володимир Войт, Руслана Войт, Ярослав Джусь, Галина Менкуш.

Автор дисертації також виграв грант Президента України на реалізацію в кінці 2021 року свого творчого проекту «Бандура в джазі», який представляє собою запис аудіо CD, куди увійдуть 15 авторських творів, оркестрованих для оркестру НАОНІ. Останній представив протягом 2019–2020 років (за авторською композиторсько-виконавською участю дисертанта) найяскравішу сферу бандурного (та деяких інших українських інструментів) інструментального представлення у сфері синтезованих технологічних видів сучасного мистецтва – масштабні проекти перформансного типу (музика, сучасне світло, костюми, велика кількість учасників, програмна концепція, режисери і звукорежисери, художники тощо). Крім названого проекту «Бандура в джазі», творчий колектив НАОНІ представив ще два – «Володарі стихій» та

«ГУЦ енд РОЛ», в яких бандура виявляє нечувані раніше для неї жанрово-стилістичні, музично-мовні, інструментально-образні, концептуально-міфологічні, перформансні риси. сучасних перформансів.

Не вдаючись до аналізу теоретичних принципів виникнення формування та функціонування перформансових типів мистецтва як специфічних засобів синергетичної комунікації та як мистецького феномену постмодерністської арт-практики (які докладно опрацьовуються в роботах М. Антонян, Ю, Гниренко, М. Каткової, Ю. Кривцової, М. Максименко, Н. Маньковської, Д. Трунова та ін.), відзначимо, що в основі цього «інноваційно-експериментального, синтетичного мистецтва» полягає «апеляція до потенціалу композиторсько-виконавської майстерності, що простирається за межі суто музичної творчості. Втілення феномену перформансу в творчості сучасних українських композиторів обумовлене дією авторського початку» [максим, с. 179)]. Етнокультурний же компонент в перформансах дозволяє транслювати первісне знання та світовідчуття національних культур до сучасної (зокрема, академічної музичної) дійсності, єднаючи «архаїку та сучасність і представивши вірець міжкультурної комунікації через мову мистецтва» [антонян, с. 8]. Музичне фентезі-шоу «Володарі Стихій» та нова музична програма «Гуц and Roll» оркестру НАОНІ, не будучи зразками перформансів у загальноприйнятому розумінні (з урахування на певну епатажність та парадоксальність) – скоріше, це яскраві синтезовані *музично-концертні* проекти – представляють і характерні риси зазначеного явища, у тому числі. Вихіднимим началом тут виступає музика і... інструменти та їх виконавці.

Проект «**Володарі стихій**» у своїй концептуальній цілісності об'єднує чотирьох унікальних музикантів, які уособлюють 4 стихії. Усі четверо музикантів (та їх інструменти) є унікальними (національними українськими), а також такими, що уречевлено (самими інструментами з їх «голосами», їх звукообразними настановами), видовишно, досить конкретно, у знайомих ілюбимих народом музично-інструментальних образах, з реалізацією на рівні їх тембральної звучності (підсиленої і трансформованими за допомогою електро-акустичних, світлових, театралізованих засобів і прийомів), музично-мовних

засобів звучної музики та її образів представляють вказані чотири начала життя, на яких вибудовується філософська концепція. Важливим принципом їх подання виступає висока професійна якість перформансного цілого, де не можна не виділити у слухацько-глядацькому сприйнятті чисто інструментальне виразове начало даних інструментів; яскраво-індивідуальні віртуозно-технічні та емоційно-артистичні й філософсько-міфологічні посили виконавців-солістів. Саме вони та їх інструменти стають (поруч з іншими засобами) важливими персонажами дійства (включаючи повний комплекс виконавської майстерності інструменталістів, унікальні новітні прийоми інструментальної гри поруч з традиційними народними). Працюють і композиторські музично-мовні засоби звучних інструментальних творів (соло і з оркестром), спеціально або раніше написаних і використаних у даному контексті. Бандура представляє стихію води (Георгій Матвіїв), гуцульські цимбали – стихію землі (Петро Сказків), скрипка – стихію вогню (Олександр Божик). етнодухові (сопілка, дримба, тилинка та ін.) (Олесь Журавчак). Таким чином, звукообраз кожного з інструментів (за умов живої віртуозно-емоційної гри) втілюють і давні легенди⁵⁰, і асоційовану речовість стихій: вертикально розташовані струни бандури уособлюють стікаючі струї води, глісандо – гірні річки, окремі щипкові тони – краплі; горизонтальні, з ударним молотчковим звуковидобуванням струни цимбал – землю (яку здавна «витоптували» у ритуальних рухах вниз); шалено-віртуозна скрипка – справжній вогонь; дихові – всепроникнене повітря життя, його дихання. Стародавня кіфара (з вертикальним триманням – положенням струн) споконвіку уособлювала божественне натхнення (тоді як флейта або авлос – земне начало, з його рукотворною майстерністю і небезпечними пристрастними інстинктами). Світова гармонія досягається у грі на багатозвучному щипковому інструменті (струни символізують чергування поколінь і сходинки до іншого світу; також відома міфопоетична морфологія слов'ян у спорідненості «живих струн» – атрибуту Царя Давида і Бояна у «Слові о полку Ігоревім» та «живої води». У

⁵⁰ В основу фентезі-шоу – прадавня язичницька легенда про 4 стихії, коли за часів трипілля українці всі були володарями стихій (мольфарами) – знавцями, що спілкувались з природою напругу, знищеними в епоху темних сил. Рідкі ті, що збереглися, пішли в далекі гори і утримували давні традиції та ритуали свого народу

цьому фентезі-шоу бандурист виконую у супроводі оркестру аналізовані вище авторські твори «Взяв би я бандуру», «Ніч у лісі», «Wild West Jazz», а також «Take Five» Пола Дезмонда, звукозображальні та звукообразні ідеї й втілення яких органічно вписались у міфологічну концепцію прасвіту українців.

В новій музичній програмі НАОНІ «Гуц and Roll», яка знайомить слухачів із творчістю сучасних українських композиторів та підкреслює світовий рівень вітчизняної інструментальної музики також спеціально підкреслюються символічно-звучні особливості бандурного інструменталізму. Програма була виконана вживу у 21 області України, а також транслювалася до Європи, Америки, Близького Сходу (програма, таки чином, комбінована за форматом – живі концерти, відео- та аудіо-альбом). До неї залучені нові композиції видатних українських композиторів (А. Шусть, Ю. Шевченко, І. Тараненко, С. Бедусенко, І. Юзюк, Б. Севастьянов, В. Дмитренко), які написані спеціально для музичного альбому «Гуц and Roll», авторські обробки солістами НАОНІ відомих народних пісень («Верше мій, верше», «Ой, у лузі червона калина», «Шуміла ліщина» та ін.) – усього 21 твір (18 – в аудіоальбомі, 21 – у відео версії програми, які використовувались й у «Володарях Стихій»), усі вони покликані у чисто інструментальних концепціях (проти вокально-інструментальних у поширених варіантах популярної музики для молоді) презентувати світові традиційний український мелос та ритміку – через зрозумілі молодій аудиторії стильові, акустично-звучні та музично-мовні засоби. Ритмічна експансія відповідає сучасним музичним тенденціям, а «гуцульський дух» (пританцювати – «гуцати») символізує внутрішню свободу особистості, співзвучну сучасним світоглядним настановам молоді. Програма, пропагуючи українську музику («давньо-сучасну») спирається й на багатющу (і символічну) звукову палітру українського традиційного (модернізованого) інструментарію, де бандура посідає своє почесне місце (також електрокобза та електробандура – поруч з гітарними рифами та повним набором перкусії Ансамблю ударних інструментів ARS NOVA). Цікавим стилістичним (і ідейно-глобалізаційним) рішенням є вдало поєднання у програмі латиноамериканських, європейських та українських, класичних та

рокових стилістичних засад. Видовищно-інноваційна подача музичних параметрів справляє дійсно незабутнє яскраво-захоплююче враження. Інструментальна композиція «Взяв би я бандуру» уособлює ідейні та музичні звукообразні позиції репрезентації українського (кажуть, що «Гуц and Roll» – це ROCK українською!»). Аудіоальбомна версія чекає і на цю програму НАОНІ.

Висновки до Розділу 2

Список новітніх бандурних прийомі гри сьогодні постійно нарощується (якісно й кількісно), адже бандурна органологія та входження інструмента до сучасної композиторської практики надають безмежних («свіжих» для академічної музики) можливості для втілення актуальних у сучасності музичних ідей (автономізація тембральної якості, а тривала щипкова стагнація представляє перспективи поглиблення її звукообразності). Крім урізноманітнення й семантизації тембральної звучності тут спрацьовує й міцний звукообразно-символічний статус багатострунної щипковості. Особливої ролі набуває при цьому візуальне сприйняття інструментальної гри глядачем-слухачем, а також виражений авторський принцип подання й створення музики, що висуває посилення віртуозно-технічної інструментальної складової.

Бандура сьогодні яскраво заявляє про себе в музиці не тільки фольклорного, академічного музичних жанрів, але й в музиці «третього пласта». Участь сучасної бандури в музиці «третього пласта» можна розглядати не тільки як нові рубежі творчості, але і як «відродження» однієї зі сторін своєї власної іманентної природи – адже протягом кількох століть вокальна та інструментальна музика у бандурному виконанні була найулюбленішою (тобто, найпопулярнішою) серед різних шарів населення не тільки України, де зазначене мистецтво постало національною гордістю і державним символом, але й лунала у супроводі українських історичних, народних і духовних піснеспівів, оригінального жанру українських дум у царських та княжих дворах Польщі і Росії.

В ансамблевому цілому вказаного вже сформованого до кінця ХХ століття жанру бандура (як і інші учасники) виявляє принцип функціональної перемінності (мелодія, різні види акомпанементу, підголоски, контрапункти, педалі) з використанням специфічних інструментальних прийомів гри. Але бандура постає і носієм специфічного (за «свіжістю» та «розшаруванням» з іншими своєю дзвінко-щипковою несхожістю) 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.

Останніми роками з нарощуванням попиту в ракурсі вказаної Е. Тоффлером демасифікації ЗМІ та людської свідомості, 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 відеозвукової концепції художньо осмисленої цілісності твору. Для музичного мистецтва сьогодення, зокрема, бандурного, це – найцікавіша новаційна творча лабораторія.

Авторські підходи до створення цілісної аудіо-програмно-інструментальної концепції дисків та масштабних перформасних концертних шоу презентують нетрадиційну (ані для фольклорної, ані для академічної сфер) бандурну інструментальну музику, виявляючи позиції трансформування сучасного звукового образу бандури. Її участь у таких програмах концептуалізується й підкреслює світовий рівень українського музичного мистецтва.

Усе це закріплює бандурний інструменталізм у якості автономного самодостатнього художнього явища сучасності

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє прийти до наступних заключних визначень та узагальнень.

Історично утворене переважання епічного, соціально, духовно, національно та символічно значущого начала в поезиці 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-почутєвому 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-смислового* (психологічного) – ноетичного простору (окремого індивіда – кобзаря та української нації у цілому). Отже, *звуковий образ цього інструмента виступає як ноетичний феномен*, виявляючи, за О. Самойленко [167], 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.

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

звуквидобування та специфічні прийоми гри), артистично-репрезентативними принципами, що наразі (у другій половині ХХ 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 самонарошувані ознаки розвитку.

Виконавський фактор бандурного інструменталізму (з тенденцією до нарощування своєї ролі) є взаємопов'язаним, взаєможивлюючим 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» XXI 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 у бік 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: дисс. ... докт. иск. Владивосток, 2001. 422 с.
2. Алпатова А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. М., 2009. 247 с.
3. Алпатова А. С. Отзвуки ландшафта в музыкальных традициях народов Южной и Юго-Восточной Азии. *Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке* / ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб. (РИИИ), 2011. Вып. 3. С. 21–32.
4. Антонович В., Драгоманов М. Предисловие. *Исторические песни малорусского народа с объяснениями* Вл. Антоновича и М. Драгоманова: в 2 т. К., 1874. Т. 1. 336 с.
5. Антонян М. Особенности рецепции перформанса: на материале работ Марины Абрамович: дис.... канд.. искусств.: 16.00.01 / Моск. гос.ун-т имени М. Ломоносова. М., 2015. 198 с. 5а.
- Арановский М.Г. (ред.) Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. 336 с., нот.
6. Артеменко В.Н. Национальный образ мира и вопросы стилеобразования в русском симфонизме 60- 70 годов XIX столетия: дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Нац. муз. акад. Украины им. П.И.Чайковского. К., 2006. 192 с.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Гос.муз.издат., 1971. 379 с.
8. Асеев Ю. Джерела. Мистецтво Київської Русі. К., 1980. 213 с.
9. Бабченко Я.Ю. Образна презентація інформації в сучасному медіапросторі культури: дис.... канд..мист.: 26.00.01 /Київ. Нац.. ун-т культ. І мист. Київ, 2021. 157 с.
10. Барт Р. Зерно голоса (пер. с франц. Андрея Логутова). Новое литературное обозрение. 2017. № 148 (6/2017). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19342/
11. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. К.: Музична Україна, 1984. 112 с.
12. Бёме Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики URL: <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-newaesthetics/> (дата звернення 15.08.2019)
13. Берегова О. Постмодернізм у камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX сторіччя. Київ, 1999. 141 с.
14. Береговской М. Еврейские народные музыкально-театральные представления. К., 2001. 646 с.
15. Бирмак А. О художественной технике пианиста: Опыт психофизиологического анализа и методы работы. М., 1973. 141 с.
16. 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 вищій школі. С. 270–276.

17. Блауберг И. В., Садовский В. Н., Юдин Э. Г. Системный подход: предпосылки, проблемы, трудности. Москва, 1968. 48 с.
18. Бобечко О. Ю. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Л., 2013. .. с.
19. Боднарчук Т. В. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві: дис. ... канд. Мист.: 26.00.01. Львів, 2009. 250 с.
20. Большой психологический словарь. М.: Прайм-ЕВРОЗНАК. Под ред. Б.Г. Мещерякова, акад. В.П. Зинченко. 2003. URL: <https://psychology.academic.ru/1381/%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7>
21. Бортник Є. О. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. Музична Харківщина. Харків. 1990. С. 191-206.
22. Бразговская Е.Е. Актуализация пространственных образов в музыке: когнитивно-семиотический аспект. Социо- и психолингвистические исследования. Пермь, 2015. № 3. С. 109–116.
23. Брояко Н. Теоретичні основи виконавської техніки бандурист. Івано-Франківськ, 1997. 148 с.
24. Буданова Т. Стилиевые тенденции в музыке для баяна композиторов Сибири и Дальнего Востока (вторая половина 1970-2000е гг.): дисс. ... канд. искусствовед. Владивосток, 2009. 215 с
25. Васильченко Е. Культура звука в традиционных восточных цивилизациях: Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия: автореф. дисс. ... докт. культуролог. наук. М., 1997.
26. Видеоклип // *Энциклопедический словарь*: URL: <http://www.onlinedics.ru/slovar/bes/v/videoklip.html>
27. Видеоклип // *Словарь иностранных слов*: URL: <http://www.onlinedics.ru/slovar/inyaz/v/videoklip.html>
28. Волков Д. В. Ранние традиции игры на гусях и современный статус інструмента. Человек и культура. 2019. № 5. С. 11–26. DOI: 10.25136/2409-8744.2019.5.30847 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30847 (дата звернення: 21.02.2020)
29. Волков Б.В. Развитие национальных традиций в современном концертно-академическом исполнительстве на русских гусях: дисс...канд..искусств.: 17.00.03 / Российская академия музыки имени Гнесиных. М., 2019. 234 с.
30. Гадамер Х. Истина и метод. М., 1988. 704 с. 30а.
Гаккель Л. Фортепианная музыка ХХ века: очерки. Л. ; М.: Сов. композитор, 1976. С. 26–56.
31. Гань Сяосюе. Образ і смисл як категорії фортепіанно-виконавського мислення: дис.... канд..мист.: 17.00.03 /Одесь. нац. муз акад.. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 177 с.
32. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., 2007.
33. Гачев Г. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. Ч. I. М., 1972. 200 с.
34. Гессе Г. Игра в бисер /пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. М.: Художественная литература, 1969. 544 с.

35. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства URL: // www.gif.ru
36. Горняткевич А. Кобза, бандура, кобза-бандура, “кобза” та (знов) кобза *Народознавчі Зошити*. 2020. № 3-4'2010. С. 340–347.
37. Греков Б.Д. Киевская Русь. М., 1949. С.394-395.
38. Григорян А.П. Художественный стиль и структура образа. Ер., 1974. 307 с.
39. Гримич М. Виконавці українських дум. *Родовід*. 1992 р., № 3, с. 14–21; № 4, с. 18–25.
40. Гриньків Р. Шляхи удосконалення конструкції бандури URL: http://www.svitbandur.com/sites/default/files/book/Hrin_stattya.pdf
41. Грица С. Думи в синтезі слова, музики та виконавства. *Українські народні думи*. У 5 т. Т. 1. Думи раннього козацького періоду / за заг. ред. М. К. Дмитренка, С. Й. Грици ; відп. ред. Г. А. Скрипник. К.: ІМФЕ НАН України, 2009. С.33–118.
42. Грица С. И. Украинская песенная эпика. М.: Сов. композитор, 1990. 262 с.
43. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
44. Грушевський М. Історія України-Руси: Т.УІІ. Козацькі часи. Нью-Йорк: Видавниче товариство «Книгоспілка», 1956. 644 с.
45. Гудыма М. Полюбите бандуриста! В Одессе музыкант и клипмейкер нашли друг друга *Таймер* © 2008–2012: *Новости Одессы. Люди, места, события*. 2011. 27 июня. URL: <http://timer.od.ua/neformat/polyubite-bandurista-v-odesse-muzykant-i-clipmejker-nashli-drug-druga.html>
46. Гумбольдт В. Язык и формы культуры. М.: Наука, 1985. 485 с.
47. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наук. думка, 1967. 243 с.
48. Гумилев Л.Н. География этноса в исторический период. Л.: Наука, 1990. 280с.
49. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли. Л.: Гидрометеиздат, 1990. 528 с.
50. Гуревич Л. Скрипичніе штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Л.: Музика, 1988. 112 с.
51. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
52. Давидов М.А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 112 с.
53. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. К., 1983. 240 с.
54. Давидов М.А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку. *Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України: тези всеукр. наук.-теорет. конф. (2 груд. 2005 р.)*. Київ, 2005. С. 72–78.
55. Данчук А. Л. Героїчна тема в українських думах та історичних піснях // *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. №20. С. 151–155.
56. Дивакова Н.А. Музыкально-звуковые характеристики художественного образа как инструмент анализа культурного ландшафта. *Вестник Томского государственного университета*. 2012. № 354. С. 59–65.

57. Дмитренко М. Українські народні думи як феномен традиційної культури. *Українські народні думи: у 5 т. Т. 1. Думи раннього козацького періоду* / за заг. ред. М. К. Дмитренка, С. Й. Грици ; відп. ред. Г. А. Скрипник. К.: ІМФЕ НАН України, 2009. С.6–32.
58. Дубас О.І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина XX століття): автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. Київ, 2002. 14 с.
59. Дутчак В. Бандурне мистецтво в системі музичної культури української діаспори. Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Історичні науки". 2015. Вип. 23. С. 175-180
60. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX - початку XXI 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
61. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. URL: <http://www.efremova.info/>
62. Євгенєва М.В. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини: дис.... канд.мист: 17.00.03 / Львів, 2017. 198 с.
63. Жилина Анна Валерьевна. Упражнение в теории и практике обучения музыке (на материале трудов западноевропейских педагогов-музыкантов и методистов): дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 : Москва, 2001 165 с
64. Житецкий П. Мысли о народных малорусских думах. К., 1893. 249 с.
65. Забияко А.П. Культурология XX век. Энциклопедия. М.,1996. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/563/%D0%9E%D0%91%D0%A0%D0%90%D0%97
66. Заруцкая И. Гусли звончатые, перепончатые. О мифологии гусель // *Мифологические представления в народном творчестве*. М., 1993. С.110–117.
67. Звуковая среда современности: памяти М. Тараканова (1928-1996) /отв. ред.-сост. Е. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. 520 с.
68. Земцовский И. Звучащее пространство Евразии. *Евразийское пространство: звук и слово: тезисы и матер. междунар. конф.; Ин-т природ. и культур. наследия*. М.: Композитор, 2000. С. 161–163.
69. Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса). *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: в 2 частях*. М.: Сов. композитор, 1987. Часть первая. С. 125–131.
70. Земцовский И. Семасиология музыкального фольклора. *Проблемы муз. мышления*. М.: Музыка, 1974. С. 177–206.
71. Земцовский И. Текст – Культура – Человек: опыт синтетической парадигмы. *Муз. академия*. 1992. № 4. С. 3–6.
72. Земцовский И. Хронотопы музыкального фольклора : опыт типологии. *Пространство и время в искусстве* / ЛГИТМиК; отв. ред. О. Притыкина. Л., 1988. С. 93–100.
73. Зенкин К.В. О некоторых методологических проблемах современного музыкознания URL: https://astracons.ru/wp-content/uploads/2017/09/05_edition..pd

74. Зінків І.Я. Бандура як історичний феномен. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2013. 448 с.: іл.
75. Зінків І.Я. Бандурна творчість Гната Хоткевича: між традицією і модернізмом URL: file:///C:/Users/Alla/Downloads/znppo_2012_12_65%20(1).pdf
76. Иванова С. Эволюция звукового образа балалайки в ее историческом развитии: дис. ... канд. искусствовед. Оренбург, 2009. 179 с.
77. Ивко А.В. Событийные аспекты музыкальной формы XX века: дисс... канд. искусств.: 17.00.03 / НМАУ імени П.И. Чайковского. Киев, 2007. 190 с.
78. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. 44 с.
79. Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. 232 с.
80. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
81. Имханицкий М.И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 389 с.
82. Имханицкий М.И. Гусли в современной музыкальной культуре. *Гусли*. 2007. №1. С. 9–11.
83. Информационное ожирение: как есть так, чтобы не полнеть: URL: <http://www.redactor.in.ua/inform/1129.html>
84. История Украины. Всемирная история XX века: пособие для поступающих в вузы Украины; Под ред. д-ра юрид. наук В. А. Румянцева. Харьков: Право, 2000. 400 с.
85. Іванніков Т.П. Європейська гітарна музика XX століття: Феноменологія творчості: дис... докт.мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2018. 382 с.
86. Історія української музики: в 6 т. Т.1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / АН УРСР, Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Т. Рильського; редкол.: М. М. Гордійчук (голова). К.: Наукова думка, 1989. 448 с.
87. Каткова М.В. Искусство действия: Перформанс - художественное явление второй половины XX века: дисс ... канд.. искусствоведения: 17.00.04. Москва, 2000. 164 с.
88. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ: Музична Україна, 1979. 184 с.
89. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА ім. А.В.Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип.11. С.202–212.
90. Клип // *Словарь изобразительного искусства*: URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь/Клип/>
91. Клип // *Словарь молодежного слэнга*: URL: <http://www.onlinedics.ru/slovar/slang/k/klip.html>
92. Коган Г. М. У воріт майстерності. Москва: Рад.композитор, 1977. 176 с.
93. Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови. Наукове товариство ім. Шевченка у Львові. Л., 2000. 286 с.
94. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. К.: Наукова думка, 1969. 598 с.

95. Конен В. Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
96. Корній Л. Історія української музики: У 3-х тт.. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XVIII ст. Київ; Харків; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1996. – 313 с.
97. Корній Л. Історія української музики: У 3-х тт.. Т. 2 : XVIII ст. Київ; Харків; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998. – 388 с.
98. Корній Л. Історія української музики: У 3-х тт. / Л. Корній. – Т.3 : XIX ст. – Київ; Харків; Нью-Йорк : М. П. Коць, 2001. – 480 с.
99. Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.; СПб., 2003.
100. Костомаров Н. История козачества в памятниках южно-русского народного песенного творчества. *Костомаров Н. Собрание сочинений: Исторические монографии и исследования.* СПб., 1906.
101. Кошелев В. Скоморохи: инструментоведческий аспект. Вопросы инструментоведения. Спб., 1993. С. 64-66.
102. Кравченко А. І. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть: дис.... докт.мист.: 26.00.01 / Нац.акад. кері. Кадр. Культ. І мист. К., 2021. 363 с.
103. Красов В.В. Хоровой вокализ в отечественной музыке: жанровые и стилевые особенности : дис.. канд.искуств.: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. М., 2020. 168 с.
104. Кривцова Ю.В. Перформанс в пространстве современной культуры : дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 Ярославль, 2006. 189 с.
105. Кривцун О. Эстетика. М.: Аспект Пресс, 2000. 434 с.
106. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт: К истории и теории жанра: автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. М., 1981. 25 с.
107. Кушмина Р.Р. Язык и музыка как смыслообразующие звуковые формы культуры: автореф. дис.... канд. филос. наук: 24.00.01. Казань, 2004. 24 с.
108. Кушпет В. Г. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX - поч. XX ст.). Київ: Темпора, 2007. 592 с.
109. Кучугура-Кучеренко Іван Йович. Українська музична енциклопедія. Т. 2: [Е – К] / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 658/
110. Лавров Ф. Нариси з історії кобзарства України. Кобзарі. К.: Музична Україна, 1980. 256 с.
111. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури. *Музика.* 1981. № 6. С. 26
112. Легкун О. Сторінки життя та концертна діяльність бандуриста Костя Місевича. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Серія : Мистецтвознавство. № 1 (16). 2006. С. 3-6.
113. Лісняк І.М. Академічне бандурне мистецтво кінця XX – початку XXI ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури: дис.... канд.мист. : 17.00.03 / ІМФЕ імені Рильського. К., 2017. 176 с.
114. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. 576 стб.

115. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с
116. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976
117. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. Тарту. 1987. С.12.
118. Максименко И.В. Персональний брендинг як феномен культурі постіндустріального общества: дисс... канд.. культурології: 24.00.01 / Спб гуман. Ун-т профс. Спб, 2018. 175 с.
119. Максименко М.О. Феномен перформансу в творчості сучасних українських композиторів: дис.... канд..мист.: 17.00.03 / Одесь. держ. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2009. 183 с.
120. Максимович М. Предисловие. Сборник украинских песен, издаваемый Михаилом Максимовичем. К., 1849. Ч . 1. С. 3
121. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования
122. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: дис... канд. мист.: 17.00.03. Х., 2006. 194 с.
123. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
124. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
125. Матвій 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.
126. Матвій 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.
127. Матвій 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.
128. Матвій 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.
129. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 534 с.
130. Мациєвський І.В. Відгук на кандидатську дисертацію В.Ю. Мішалова <http://kobzari.org.ua/misc/2009-02-20.doc>.
131. Набок М. М. Українські народні думи: типологія героя і особливості національного характеру: автореф. дис.. канд філол наук: 10.01.07. Львів, 2010. 21 с.
132. Михайлов Дж. К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции *Музыкальные традиции стран Азии и Африки*. Мос. гос. конс., 1986. С. 3–20.
133. Михайлов Дж. К. Размышления об универсальной терминологии в музыке: Существует ли она? Если нет, то возможно ли ее создание? Если возможно, то есть ли в этом необходимость? *Проблемы терминологии в музыкальных*

- культурах Азії, Африки і Америки / ред.-сост.: Дж. К. Михайлов. МГК, 1990. С. 2–21.
134. Мішалов В.Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства: дис.... канд..мист.: 26.00.01 / Харк.держ.акад.культ. Харків, 2009. 188 с.
135. Мішалов В. Гнат Хоткевич і конструкція бандури // Вісник Прикарпатського ун-ту. Вип XII-XIII. 2008. С. 156–163. URL: <http://www.svitbandur.com/sites/default/files/book/HX%20Konstruktsiya-2.pdf> (дата звернення 15.10.2018)
136. Мішалов В. Гнат Хоткевич і його праця “Бандура та її можливості” *Хоткевич Г. Бандура і її можливості* Харків: Глас-Майдан, 2007. С. 3-21
137. Мішалов В. Леонід Григорович Гайдамака та його роль у становленні академічної бандури. *Проблеми педагогіки мистецтва. Серія : Кобзарське мистецтво.* : Ялта: РВВ РВНЗ КГУ, 2007. Вип. 2. С. 93-100.
138. Мокрогуз І.М. Теорія аплікатури в сучасному бандурному виконавстві: дис.... Канд..мист.: 17.00.03. Івано-Франківськ, 2011. 153 с.
139. Морина Л.П. Трансформація поняття вещи в сучасних культурфилософських концепціях URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/295704764.pdf>
140. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання: автореф. дис... канд. Мист.. 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.
141. Морозевич Н. Виразальний потенціал бандури у мистецтві ХХІ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського.* К.: НМАУ, 2000. Вип. 14: Музичне виконавство. Кн. Шоста. С. 50-58.
142. Морозевич Н. Вокальність бандурного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Музичне виконавство.* Кн. 10. К : НМАУ, 2004. Вип. 40. С. 66-73.
143. Морозевич Н.В. Народно-професіональний синтез у сучасному бандурному мистецтві (на прикладі Першої сонати М. Дремлюги). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Музичне виконавство. Кн. восьма Київ : НМАУ, 2001. . Вип. 18. С. 70-83.
144. Морозевич Н. Сучасне бандурне мистецтво : ідейно-художні та музично-виразальні засади. *Наукові записки.* Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, Київ : ТНПУ ім. В. Гнатюка, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. № 1 (16). С. 75-80.
145. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.; ил.
146. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : Довідник. К. : Музична Україна, 2004. 352 с. Лісняк
147. Мазепа Л. Документальні пам'ятки про музичне братство у Львові ХVI-ХVII ст. ЗНТ ім .Т.Г.Шевченка, 1993 р. Т. ССХХVI.
148. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
149. Николаев А.С. О возможном источнике выражения «живые струны» в «Слове о полку Игореве» URL: <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=ANvZ-4eI1u0%3D&tabid=2300>

150. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: дис... канд. мист.: 17.00.03. / Львів.нац. муз.акаде. імені М.В. Лисенка. Львів, 2011. 169 с.
151. Новая философская энциклопедия: В 4 тт. М.: Мысль. Под ред. В.С. Стёпина. 2001. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/6960/%D0%9E%D0%91%D0%A0%D0%90%D0%97
152. Овчинникова Ю.С. Традиционные музыкальные инструменты народов мира как деятельностное средство педагогики синтеза. *Музыкальное искусство и образование*. 2015. № 9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnye-muzykalnye-instrumenty-narodov-mira-kak-deyatelnostnoe-sredstvo-pedagogiki-sinteza>
153. Ожегов С. Словарь русского языка : Изд. 8-е, стереотип.. М.: Сов. Энциклопедия, 1970. 900 с.
154. Оленев О. Соціовізуальні коди українського медіа-мистецтва на початку ХХІ ст. Мистецтвознавство України / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; Редкол.: А. Чебикін (голова), О. Федорук, М. Яковлев та ін.; К.: Фенікс, 2012. Вип. 12. С. 256–260.
155. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М.: Музыка, 1984. 302 с.
156. Ортега и Гассет Х. Восстание масс; Дегуманизация искусства. *Эстетика. Философия. Культура*. М., 1991. С. 218-260; 309-350.
157. Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. 464 с.
158. Перетц В. Українські думи в новому виданні К. М. Грушевської. *Етнографічний вісник*. 1928. Кн. 7. С. 128-130.
159. Петрова О. Природа музыкального образа: дисс.... канд. философ. наук: 24.00.01. Чебоксары, 2007. 131 с.
160. Підгорбунський М. Кобзарський рух в Україні (ХVI–ХІХ ст.): автореф. дис. ... канд. іст. наук: 17.00.01. К., 2004. 15 с.
161. Привалов Н. Тамбуровидные музыкальные инструменты русского народа. Очерк их происхождения, появления на Руси и существования (домра, балалайка, лютня, кобза, бандура, бандурка, торбан, мандолина, гитара). *Известия Спб. Общества музыкальных собраний*. 1904-1905. Вып. 4.
162. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. К., 1928. 158 с.
163. Ромм В.В. Музыка и проблемы национальной безопасности // Материалы научно-практической конференции III Международного фестиваля традиционной музыки «Звуки Евразии». Улан-Удэ, 2008.
164. Рустамов А.Р.-О. Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры: автореф. дисс... канд.. искусств.: 17.00.09. Спб., 2013. 23 с.
165. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис.... докт.мист.: 26.00.01 / Харк.держ.акад.култ. Харків, 2017. 401 с.
166. Рябуха Н. Семантико-аксіологічні основи звукообразу в сучасній музиці *Культура України*. Х. : ХДАК, 2012. Вип. 38. Сер.: Мистецтвознавство. С. 264–275

167. 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.
168. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
169. Самойленко А.И. Музыкально-культурологический словарь: Рукопись. Одесса, 2008. 45 с.
170. Скляр І. Київсько-харківська бандура. Київ: Музична Україна, 1971. 116 с.
171. Словарь практического психолога. М.: АСТ, Харвест. С. Ю. Головин. 1998
URL:
<https://psychology.academic.ru/1381/%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7>
172. Слово о полку Игореве: сборник. Л.: Сов. писатель, 1985. 160 с.
173. Слюсаренко Т.О. Бандурне виконавство як явище національної української культури: дис.... канд..мист.: 17.00.03 / Харк. Нац.. ун-т мист. Імені І.П. Котляревського. Харків, 2016. 190 с.
174. Смирнова Е. Структурные особенности и выразительные функции фактуры в музыке С. Рахманинова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1989. 26 с.
175. Советкина Э.В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов: автореф. дисс... канд.. искусств.: 17.00.03. М., 2005. 20 с.
176. Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 1999. 387 с.
177. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М. : Композитор, 2007. 272 с.
406. Соколов А. О роли звукового материала в системе музыкальных средств: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1980. 16 с.
178. Соколов Ф.В. Народные истоки русской фортепианной музыки конца XVIII века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Л., 1956. 110 с.
179. Сохор А. Музыка. *Музыкальная энциклопедия* : в 6-ти т.; гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. Стб. 731.
180. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. *Проблемы музыкального мышления*. М.: Музыка, 1974. С. 59–74.
181. Сумцов М. Українські співці й кобзарі. - Харків, 1903.
182. Супрун Н. О. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне: Ліста, 1997. 280 с.
183. Супрун-Яремко Н. О. Музикозавчі праці: зб. наук. ст..Рівне : О. Зень, 2010. 574 с. : нот
184. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : КГУ «Либідь», 1990. 183 с.
185. Теория современной композиции / отв. ред. В.С.Ценова. М.: Музыка, 2007. 624 с., нот.
186. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс: Культура, 1995. 624с.
187. Тоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 1999. 387 с.
188. Українські народні думи / уряд. С. Грица, А. Іваницький та ін.; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 824 с.

189. Українські народні думи. У 5 т. Т. 1: Думи раннього козацького періоду / упоряд.: М. К. Дмитренко, Г. В. Довженок (тексти), С. Й. Грица (мелодії); передмови: М. К. Дмитренка, С. Й. Грици; статті, коментарі, примітки Г. В. Довженок, А. Ю. Ясенчук, Т. М. Шевчук, О. І. Шалак, Н. М. Пазяк, І. І. Кімакович; за заг. ред. М. К. Дмитренка, С. Й. Грици; відп. ред. Г. А. Скрипник]. К.: ІМФЕ НАН України, 2009. 856 с.
190. Усков А.С.. Традиционные музыкальные инструменты в историко-культурном и символическом контекстах: на примере русских гуслей : дисс... канд. культурологии: 24.00.01 / Моск. пед. гос. ун-т]. Москва, 2010. 245 с.
191. Успенский Б.А. Дуалистический характер русской средневековой культуры: (На материале «Хождения за три моря» Афанасия Никитина). *Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры*. М.: Гнозис, 1994, С. 254-297. URL: http://ec-dejavu.ru/j/Journey_Russia.html
192. Устименко-Косоріч О.А. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття: дис...канд. мист.: 26.00.01 / Київсь.нац. академ. культ. К., 2008. 190 с.
193. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии): дисс... доктора искусств.: 17.00.02 / Мос. Гос. консерватория имени П.И. Чайковского. М., 2017. 527 с.
194. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов. Теория, история, практика. М., 2013.
195. Утегалиева С.И. Темброво регистровая модель звука/тона и ее реализация в музыке тюркоязычных народов. *Музыкальная академия*. 2009. № 4. С. 160-165.
196. Фаминцын А.С. Гусли – русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890. 168 с.
197. Фаминцин А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара). СПб.: 1891. 150 с.
198. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия. Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. 1983. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4605/%D0%9E%D0%91%D0%A0%D0%90%D0%97
199. Философская энциклопедия. В 5-х т. М.: Советская энциклопедия. Под ред.. Ф.В. Константинова. 1960–1970 URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4605/%D0%9E%D0%91%D0%A0%D0%90%D0%97
200. Хай М. Кобзарсько-лірницька традиція. Маловивчені аспекти дослідження. *Українське кобзарство в музичному світі: Традиції і сучасність*. К.: 1997. С.42-44.
201. 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.
202. 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.
203. Хоткевич Г.М. Бандура та її конструкція; заг. ред., комент. та передм. В.Мішалова; Фонд нац.-культур. ініціатив ім. Г.Хоткевича, Фондація українознав.

- студій в Австралії. Торонто; Харків Фонд нац.-культур. ініціатив ім. Г.Хоткевича, 2010. 288 с.
204. Хоткевич Музичні інструменти українського народу. 2-га ред.. Харків: Видавець Савчук О. О., 2012. 288 с.
205. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 1909. 20 с.
206. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Харків: ДВУ. 1930. С .І. 240 с.
207. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепианной музыки): дис...канд. мист.: 17.00.03 / Одесь.нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 167 с.
208. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дисс. докт. искусствоведения: 17.00.02. М., 1991. 48 с.
209. Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: ученик. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2018. 193 с. URL: https://studme.org/283270/kulturologiya/muzykalnoe_ispolnitelstvo_ispolnitel_i_tehnika
210. Чабушкин В.А. Новая система пространственного звука – wave field synthesis в контексте искусства звукорежиссуры. URL: <https://www.science-education.ru/pdf/2013/6/743.pdf>
211. Черноиваненко А.Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: дис.... канд..мист.: 17.00.03 /НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2002. 166 с.
212. Чеченя К. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. К., 2008. 28 с.
213. Чижевський Д. Історія української літератури. Т., 1994. С. 240.
214. Шип. С.В. Музична форма від звуку до стилю. К.: Заповіт, 1998. 368 с.
215. Шкловский В. Искусство как прием. *Поэтика: Хрестоматия по вопросам литературоведения*. М., 1992. С. 24–40.
216. Шлыков В.А. Звуковой образ в современных музыкальных фонограммах: дисс... канд. искусств.: 17.00.02 / Магнитог. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Москва, 2010. 153 с.
217. Шорошева Л.О. Феномен кобзи в системі академічного народно-інструментального мистецтва України: дис... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2011. 155 с.
218. Шрамко І. Українська кобза-бандура, або культурогенез Руси. *Бандура*. 1991. Вип. 35/36. С. 6–15.
219. Штокалко З. Кобзарський підручник. Едмонтон-Київ, Видавництво Канадського інституту українських студій, 1992. 345 с.
220. Шулин В.В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании. Вестник СПбГУКИ. Спб, 2011 (июнь). С. 155–160.
221. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя. М., 1973. -194 с.

222. Щербатова О.А. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60-80-х годов XX века: дисс... канд.. искусств.: 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2012. 221 с.
223. Эльшек О. Стилиевые типы народной инструментальной музыки в Словакии. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка* Часть первая / Редактор-составитель И.В. Мациевский. М.: Сов. композитор, 1987. С. 68–105.
224. Юнусова В. Традиционная музыкальная культура народов востока как зеркало мира: еще раз к постановке проблемы. *Musiqi Dünyasi*. 2018. № 1 (74). С. 20–25.
225. Юферова Г. Музичні комп'ютерні технології та виконавське мистецтво. Мистецтвознавчі записки. Київ : Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 23–31.
226. Юферова Г. Мультикультурний вплив як рушійна сила прогресу. *Культурологічна думка*. К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2016. № 9. С. 24–29.
227. Яворницький Д. Українське кобзарство (розвідки). ІМФЕ. Ф.8-к2, спр.56. 25арк.
228. Яницький Т.Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дис.... канд..мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2020. 179 с.
229. Янцен С. Современная эстрадная песня в медиапространстве. *Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске*. 2013. № 18. С. 348–351.
230. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. Jahrbuch, Leipzig, 1956. P.13–58.
231. Bose Fr. Musikalische Volkerkunde. Freiburg, 1953. 197 p.
232. Chernoivanenko A. Musical and instrumental foundations of modern composition techniques. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2019. № 2. С.429–434.
233. Copland A. Music and imagination. Cambridge: Harvard University Press, 1952. 116 p.
234. Dahlhaus C. Riemanns Musiklexikon in zwei Bände. II B. Mainz : Schott's Söhne, 1979. P. 195–197.
235. 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.

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

6. Матвіїв 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.
7. Матвіїв 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.
8. Матвіїв 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.
9. Матвіїв 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 наукових виданнях, в яких додатково освітлені матеріали дисертації:

10. 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.

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).