

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**Факультет культури і мистецтв**  
**Кафедра музичного мистецтва**

**СПЕЦИФІКА СТИЛІЗАЦІЇ В БАНДУРНІЙ МУЗИЦІ**  
**СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студент(ка) 16-441 гр.  
Спеціальності 025 Музичне мистецтво  
Освітньо-професійної (наукової)  
програми Музичне мистецтво

Мороз Дар'я Вадимівна

Керівник кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка Чехуніна А.О.

Рецензент директор комунального  
закладу «Херсонський фаховий коледж  
культури і мистецтв» Варгун М.Г.

Херсон – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I. Розвиток українського бандурного виконавства: ретроспектива та сучасні тенденції</b> .....	6
1.1 Виникнення бандури. Бандурне виконавства XVI – XX ст. ....	6
1.2 Загальні тенденції розвитку сучасного бандурного виконавства у контексті стилізації музичного репертуару.....	13
<b>РОЗДІЛ 2. Особливості стилізації бандурної музики сучасної України у вимірі композиторської творчості</b> .....	13
2.1 Жанрово-стильові ознаки сольної бандурної творчості кінця XX – поч. XXI ст. ....	21
2.2 Розвиток сучасних бандурних ансамблів (жанрово-стильовий аспект).....	29
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	33
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	35
<b>ДОДАТКИ</b>	
Додаток А. Кодекс академічної доброчесності здобувача вищої освіти Херсонського державного університету	

## ВСТУП

Зародження бандури й подальший розвиток бандурного виконавства завжди проходив у досить складних історичних й соціально-політичних умовах, зазнаючи на своєму шляху велику кількість значних змін. На сьогодні, бандура й бандурна творчість відіграють одну з ключових ролей у розвитку вітчизняної музичної культури, по праву вважаючись надбанням українського народу, яке збагачує його культурну спадщину. Питання музичного репертуару для бандури та його стилізації завжди стояло на перших позиціях у процесі розвитку виконавства, та відзначалося постійним творчим пошуком починаючи від думної традиції, придворного музикування, перекладів класичної музики й сучасних авангардних й естрадно-джазових напрямів, поступово зазнаючи розширення, професіоналізації, кількісних та якісних видозмін.

**Актуальність дослідження.** Стилізація сучасної бандурної музики кінця ХХ - першої чверті ХХІ століття відбувається в умовах активного розвитку української музичної культури, її загального розширення, появи нових напрямів, жанрів і форм. На сьогодні, бандурна виконавська творчість на чолі з вітчизняними композиторами у порівнянні з минулими культурно-історичними періодами значно збагатила власну жанрово-стильову палітру, і є цілком самостійною, професійною частиною музичної культури сучасності.

Дослідження питання стилізації сучасної бандурної музики є досить актуальним, оскільки, не дивлячись на значний рівень розвитку бандурного виконавства у порівнянні з ХХ століттям, існуючий музичний репертуар для інструмента не можна вважати довершеним, оскільки наразі він продовжує проходити власні стадії еволюції, враховуючи відносно нещодавню активізацію композиторської

діяльності відповідного напрямку. З цього виходить, що дана проблема потребує систематичного дослідження й вивчення, враховуючи появу нових жанрово-стильових форм в рамках бандурної творчості й подальшу активну композиторську діяльність на території України.

Дослідженням питання розвитку бандурного виконавства на території України займалися такі дослідники як С. Захарець [5], О. Бойко [3], Т. Шаленко [30], Г. Хоткевич [22-23], О. Правдюк [14], О. Кушнір [6-8], Н. Морозевич [11], Л. Гуменюк [4] та ін.

Проблема стилізації бандурної музики була порушена у дослідженнях таких вчених як О. Ніколенко [13] та І. Лісняк [9-10]. Психолого-педагогічні аспекти даного дослідження визначені у роботах О. Соломонової [16-18] та А. Чехуніної [25-29].

**Мета дослідження:** дослідити особливості стилізації сучасної бандурної музики у контексті розвитку композиторської творчості на території України.

Згідно визначеної мети, можна сформулювати наступні **завдання** дослідження:

1. На основі джерельної бази, визначити історичні передумови виникнення й подальшого розвитку бандурного виконавства упродовж XVI-XX століть;
2. Дослідити особливості розвитку бандурного виконавства на території України у кінці XX – в першій чверті XXI століття. Визначити основні тенденції стилізації музичного-виконавського репертуару;
3. Охарактеризувати жанрово-стильові ознаки сольної композиторської бандурної творчості на зламі XX – XXI століть;
4. Визначити основні стильові тенденції розвитку сучасних бандурних ансамблів (інструментальні й вокально-інструментальні);

**Об'єкт дослідження:** українське бандурне виконавство.

**Предмет дослідження:** специфіка стилізації в бандурній музиці доби незалежної України.

**Практичне значення отриманих результатів.** Одержані у процесі дослідження результати можна використовувати у процесі занять з основного музичного інструмента або ж як складову курсів дисциплін теоретичного спрямування за для поглиблення знань студентів щодо історії розвитку та специфіки стилізації сучасного виконавського репертуару для української бандури.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів (по 2 підрозділи у кожному), загальних висновків та списку використаних джерел - 30 позицій. Загальний обсяг роботи - 38 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА: РЕТРОСПЕКТИВА ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

#### 1.1 Виникнення бандури. Бандурне виконавство XVI – XX ст.

Особливе місце в культурі будь якого народу, безперечно, посідають національні музичні інструменти, які втілюють в собі його яскраві самобутні риси.

Серед усього розмаїття вітчизняних музичних інструментів, окремо слід виділити саме бандуру та кобзу. Дослідники історії УКР музичної культури вказують на їх центральне місце у процесі виникнення й розвитку кобзарського руху та билинно-думної традиції українського народу.

Однією з основних проблем дослідження бандури й кобзи вважається обмежена кількість історичних джерел, пов'язаних з їх появою та подальшим розвитком. Тут слід зазначити, що виникнення й розвиток кобзи та кобзарства на території України відбувався значно раніше від моменту появи бандури, яку вважають більш «вдосконаленою версією» першого інструмента.

Що до виникнення й поступового розвитку згаданих інструментів у науковому просторі існує кілька гіпотез, зокрема

1. Західна (О. Фамініцин)
2. Східна (Ф. Колеса та М. Лисенко)
3. Автохтонна (Г. Хоткевич та Г. Ткаченко) [5, с. 95].

У своїх версіях окремі науковці звертаються до музично-культурної спадщини сусідніх етносів з наміром знайти подібні риси з українськими музичними інструментами, компенсуючи нестачу історичних джерел, що стосуються процесів виникнення й розвитку

кобзи і бандури на теренах України. Окремо слід згадати наявність фресок часів Київської русі (приблизно XI століття), на яких зображений щипковий інструмент, подібний до кобзи й бандури. На зображенні чітко прослідковуються його конструктивні особливості, такі як: вузький гриф з ладовою системою, куполоподібний корпус, певна кількість струн.

Крім того, схожі інструменти були наявні у багатьох інших народів та мали схожі до українських назви, наприклад: турецько-татарський варіант – кобиз, іспанський – «bandorriya» та англійський – «bandora» [3, с. 2].

Окремо можна провести аналогію з розвитком лютні та гітари у добу середньовіччя і раннього нового часу, коли обидва інструменти у відповідні періоди їх існування (гітара вже у XVI столітті майже повністю замінила лютню як більш практичний і універсальний інструмент) зустрічались у різних частинах Східної та Західної Європи, за відносно однакового датування.

Подібні факти значно ускладнюють роботу дослідників, відносно проблеми походження, а також часу виникнення тих чи інших музичних інструментів.

Повертаючись до гіпотез походження бандури, слід згадати дослідження відомого науковця О. Фамінцина, представника гіпотези західного походження бандури. У своїй роботі «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара). Исторический очерк» [20], характеризуючи так звану «малоруську бандуру», вчений доводить, що історія інструмента бере свій початок від 1561 року. Аргументом такого рішення О. Фамінцина є свідчення з англійського літопису «Stow», де чітко вказується, що винахідником даного інструмента слід вважати Д. Розе. Так, за принципом схожості назв подібних музичних інструментів в інших

країнах, вчений дійшов висновку, що бандура з Англії «мігрувала» до більшості країн тогочасної Європи. Спочатку, інструмент опинився в Італії, де здобув не аби яку популярність, далі, враховуючи досить тісні соціокультурні й політичні зв'язки, бандура потрапила до Польщі, а потім – на територію України. Враховуючи дані обставини, вірогідною датою появи бандури на території України Фамінцин вважав 1580 рік.

Крім того, у своїх роботах вчений посилався на дослідження польського історика Ф. Сярчинського, й визначав досить дивним те, що винайденому в Англії музичному інструменту, якому вдалося поширитись на території майже усієї Європи, судилося існувати в якості народного інструмента малоросів [30, с. 28], [20, с. 110-161].

Але ж, дослідник не враховував той факт, що у багатьох зазначених ним країнах, на територію яких поширився так званий «винахід» Д. Розе, подібні інструменти вже були відомі ще з античних часів (приклад – ліра або ж кіфара, які за будовою віддалено нагадують бандуру) [3, с. 2-3].

Прихильник автохтонної гіпотези виникнення бандури Г. Хоткевич притримувався позиції виключно українського походження бандури: вчений вважав, що цей музичний інструмент був винайдений і названий саме на території нашої держави. Відомо, що у 1901 році під час виступу на XII археологічному з'їзді у місті Харкові вчений назвав гіпотезу професора Фамінцина досить непослідовною, створеною на основі певних політичних міркувань (тобто політизованою), і спростовав її суть [23, с. 87].

Натомість, Г. Хоткевич висунув власну гіпотезу, основна ідея якої полягала в тому, що бандуру слід вважати виключно українським винаходом. На думку вченого, кобза, яка існувала раніше бандури, була модернізована і, шляхом додавання спеціальних приструнків, поступово перетворилась на бандуру [23, с. 101].



Крім того, вчений довів, що англійський інструмент теж був позбавлений приструнків, а європейські «варіанти» бандури так нічого й не запозичили від конструкції Д. Розе. Цікаво, що сам Хоткевич неодноразово наголошував, що назва даного інструмента вигадана також на теренах України. За свідченнями дослідника, вона походить із санскриту – мови часів стародавньої індійської літератури різного роду. Як вважає Г. Хоткевич, у санскриті слово «бандура» має кілька значень, зокрема: приємний, музика, гарний [22].

Під час дослідження спеціального комплексу джерел було визначено, що перші письмові згадки про бандуроподібні інструменти на території України сягають XIV – XV століття. Зокрема, згідно досліджень Ф. Сярчинського стало відомо, що у гетьмана Х. Зібровського при володіннях був власний бандурист на прізвисько Войташек – згідно досліджень Ф. Сярчинського. Далі, у період з XVII по XVIII століття, цей інструмент неодноразово згадувався в польській поезії, до того ж, основними виконавцями бандурної музики на території Польщі були саме вихідці з України (така думка підтверджується численними дослідженнями істориків, культурологів й лінгвістів, на думку яких, бандура отримувала назву «козацька лютня», а виконавець – «козак» або ж «українець»).

Окрім вищевказаних історичних подробиць, існують й інші факти, які вказують на українське походження бандуристів, наприклад: прізвища та імена музикантів-виконавців, національна специфіка одягу виконавців, відображена на картинах та ін.

Що ж стосується питання про виконавський тип бандурного мистецтва, зазначимо наступне. На початку свого буття, аж до часів його академізації, воно відносилось до «сфери професіоналізму усної традиції», як наголошує музикознавець Соломонова О. Б. [17, с. 8]. На думку вченої, ознаку цієї традиції, особливо у давні часи, складала

*синтетичність* – поєднання рис як професійної, так і усної традиції. Адже, з одного боку, давнє бандурне мистецтво належало до *неписьменної традиції* (коли музична інформація передається усно, по пам'яті, варіюючись і залишаючи привілля для імпровізації); а з іншого, визначалося «високим рівнем майстерності й одержанням грошей за роботу» - рисами, що характеризують професійну діяльність [17, с. 7].

Основу тематики музичних творів названого періоду складали різнопланові події з щоденного життя музикантів (найчастіше побутового або ж історичного напрямів). Одним із основних завдань бандуристів-кобзарів того часу було розповсюдження різного роду новин між поселеннями - вони фактично виконували роль ЗМІ. Що цікаво, музиканти в умовах бойових дій козацького війська виконували роль розвідувальних груп, або ж допомагали при визволенні бранців.

Враховуючи проблему історичних джерел щодо питання виникнення бандури й розвитку бандурного виконавства на теренах України, маємо той факт, що активне документування окремих аспектів цієї проблеми розпочалося тільки на рубежі XIX – XX століть. До того ж, можна виокремити плеяду культурних діячів, які у свою чергу сприяли розвитку бандурного виконавства на території України. Серед них - такі як: Л. Українка, М. Лисенко, Д. Ревуцький, К. Квітка, Г. Хоткевич та ін.

Слід розуміти, що розвиток кобзи і бандури на території України поступово рухався в різних напрямках, при цьому кобза залишалася на рівні аматорського билинного музикування та руху лірників, а бандура все глибше занурювалась у процес поступової професіоналізації й розширення виконавського репертуару [5].

Плідна праця над питанням історичного розвитку бандурного виконавства дозволила таким дослідникам як Г. Хоткевич, Г. Ткаченко,

О. Ваврик та В. Ємець визначити імена перших можливих придворних бандуристів:

1. Професійний бандурист Рафал Тарашко (приблизно 1441 рік);
2. Бандурист на ім'я Стечко, який служив при дворі у литовського князя;
3. Кобзар Григорій Любисток – один з обраних царицею Єлизаветою придворних музикантів;
4. Бандурист на прізвисько Чурило – музикант при дворі у польського короля Жигмонта I (близько 1498 року);
5. Бандурист-віртуоз Вайташко Длугорай та кобзар Шумський зі Львова несли службу в німецьких та польських вельмож [3, с. 4].

Окремо слід зазначити, що утримання придворних музикантів, зокрема бандуристів, вважалось досить поважною й «статусною» справою. Такі російські князі як А.Я. Нестеров, А.Д. Меншиков, Д. В. Давидов та В. В. Голіцин обов'язково мали при дворі бандуриста. Німецький поет Ф. Гагедорн пояснює такий попит на бандуристів тим, що козацькі думи були основним репертуаром тогочасних бандурних виконавців й вважалися хіба не найулюбленішою програмою італійської та французької слухацької аудиторії [30, с. 60].

Продовжуючи свій поступовий розвиток, бандурне виконавство зазнавало якісних та кількісних змін, таких як поява різних ансамблевих форм виконання: дуетів, тріо й капел, які пропагували традиційні форми музикування, але з певною модернізацією під сучасний лад. Однією з визначних постатей початку ХХ століття, досягненням якої слід вважати створення капели бандуристів та об'єднання методик навчання гри на бандурі кількох різних «шкіл», вважається В. Ємець.

Визначною подією розвитку бандурного виконавства України у напрямку академізації стало відкриття у 1925 році спеціалізованої

Полтавської капели бандуристів, на чолі якої стояв активний громадський діяч, педагог, бандурист, диригент Володимир Кабачок. Відомо, що капела у 1929 році також отримала почесне звання Державної капели бандуристів Української УРСР.

Період 20х-30х рр. ХХ ст. дослідники вважають досить сприятливим для розвитку українського бандурного виконавства, враховуючи постійно зростаючу популярність цього музичного інструмента серед тогочасного населення. Яскравим прикладом проявів подібного розвитку може слугувати діяльність зразкової капели бандуристів харківського «Укрліфту», яка з 1934 року реорганізовується в Українську зразкову капелу бандуристів державного зразка [15].

Тоді ж, на рубежі ХІХ – ХХ століть, нагально постає питання вишколу бандуристів у межах навчальних закладів освіти і, як наслідок – відкриття навчальних бандурних класів, після чого популярність бандури починає значно зростати. Поступово викладання гри на інструменті почали запроваджувати й у звичайних музичних школах, училищах та університетах по всій країні.

Одними з найвідоміших педагогів того часу вважають Г. Хоткевича, В. Кушпета, В. Кабачка та ін. Враховуючи специфіку викладання гри на бандурі, поступово сформувались дві основні школи гри на інструменті: київська і харківська, почали проводитись масштабні естрадні виступи. Завдяки Г. Хоткевичу і його внеску у розвиток бандурного виконавства, після ХІІ Археологічного з'їзду 1902 року розпочався процес зародження ансамблевих форм бандурного виконавства [19, с. 280].

Вже наприкінці ХХ століття активізується композиторський процес, створюється новий бандурний репертуар на основі творчого доробку таких композиторів як О. Герасименко, А. Мацияка, В. Мартинюк, Р. Гриньків та ін.

Окремо слід зазначити, що станом на кінець ХХ століття значно збільшилась кількість саме жіночих бандурних виконавських колективів, при цьому, домінуючою формою виступу було тріо.

Таким чином, значне збільшення кількості жіночих бандурних колективів стало однією з ключових змін протягом ХХ століття, на ряду з розширенням репертуару, академізацією бандури та ін.

## **1.2. Загальні стильові тенденції розвитку сучасного бандурного виконавства**

Новітні тенденції у бандурному виконавстві на території України та поза її межами можна вважати важливим аспектом розвитку світової музичної культури кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття. У порівнянні з попередніми періодами, сучасне бандурне виконавство перевтілилось у більш широке, складне за будовою, досить контрастне й диференційоване культурне явище. Розмаїття напрямів, стилів, жанрової палітри дозволяє значно поглибити й розширити виконавські можливості музикантів, втілюючи національний колорит у багатогранні витвори світової музичної культури у перекладі саме для бандури.

Такі зміни пов'язані в першу чергу з процесом академізації бандурного мистецтва, а відтак – із підвищенням виконавської культури серед бандуристів, що й зумовлює освоєння принципово нового, більш складного як у художньо-концептуальному, так і в технічному плані виконавського репертуару. Подібне явище слід розглядати також з позиції психологічної установки, яка пояснює ті чи інші процеси та специфіку їх формування творчої композиторської й виконавської діяльності. Так, Чехуніна А.О. зазначає, що будь-який вид творчої діяльності музиканта-виконавця або ж композитора, незалежно від виду й специфіки музичного інструмента, «<...>являється цілісним

комплексом установок виконавського й авторського характеру, які були сформовані протягом певного часового проміжку <...>» [27, с. 323], [26, с. 68-78], [28, с. 283-295].

Тим більше, поширення й доступність музичної освіти дозволяє оволодіти бандурою або ж іншим музичним інструментом без особливих перешкод (пов'язаних з доступністю музичної освіти) [12, с. 1].

У результаті, ряд вищезгаданих чинників призвів до формування цілої плеяди професійних, неординарних та творчо-яскравих бандуристів-виконавців, яким притаманний широкий творчий плюралізм. Сучасні митці не обмежуються відтворенням виключно народно-пісенних зразків української музичної культури: вони залучають до свого репертуару найкращі зразки світових академічних, а іноді й естрадно-джазових та популярних творів. Таким чином, жанрово-стильовий спектр виконавської творчості сучасних бандуристів досяг небаченого раніше різноманіття. Новостворені, оригінальні композиції характеризуються досить самобутнім, індивідуальним характером, професійними й неординарними рішеннями відносно добору технічних й художньо-виконавських прийомів та ін. Артистизм виконавців під час виступів дозволяє у повній мірі розкривати художній зміст музичних творів. Фактично, бандурне виконавство, втілене у творчості сучасних музикантів й композиторів, досягло рівня інших мистецько-виконавських напрямів, які не одне десятиліття займали домінуючі позиції в музичній культурі.

Звісно ж, дають про себе знати досить стрімкі темпи популяризації бандури, починаючи від моменту розпаду Радянського Союзу й початку незалежності України 1991 року. На тлі минулої епохи занепаду цього мистецтва, сучасні тенденції бандурного виконавства досить яскраво контрастують, виділяючись різноманіттям стилів, виконавських й художніх форм. Як приклад, бандурні ансамблі періоду 60х-80х років

XX століття продовжували й акумулювали виключно ансамблевий спів, солісти – орієнтований на народнопісенну традицію. Натомість, сучасні тенденції дозволили виконавцям інтегрувати у звичні етнічні мотиви елементи естрадної і навіть джазової музичної культури.

Серед колективів й сольних виконавців, які використовують подібні нововведення, можна виділити творчість С. Мирводи, Н. Герасименко, тріо «Краля», гурт «Riverland» та ін. Серед виконавців народно-академічного стильового напрямку виділяються В. Якимович й Г. Топоровська. У загальному вигляді, подібні зміни свідчать про значне розширення спектру художньо-виразових і жанрово-стилістичних форм бандурного музично-виконавського мистецтва [9, с. 141].

У широкому сенсі, бандурне виконавство кінця XX – першої чверті XXI століття, поряд із композиторською творчістю для бандури, залучене до експериментаторської течії, основною метою якої є стимулювання свого роду дифузних процесів у мистецтві загалом. Таке «поєднання непоєднуваного» дає досить неочікувані композиторські й художньо-виконавські результати, втілюючись у нові напрями музикування.

Подібні експерименти мають у своїй основі певну кількість аспектів, зокрема:

1. Швидкий темпи інформатизації сучасного суспільства, стрімкий розвиток нових технологій, розширення всесвітньої мережі Інтернет, і як наслідок – зміна основних способів розповсюдження й прослуховування музики, які зумовили принципово нові умови розвитку бандурного виконавства й творчості;

2. Тісний зв'язок між виконавцем-бандуристом та слухачем, що у свою чергу впливає на формування репертуарної шкали й риси виконавської естетики музиканта.

Дослідники Чехуніна А. О. та Гунько Н. О. пов'язують процеси інформатизації в межах культурного простору музикантів із «<...>загальним технологічним розвитком й розширенням інформаційного середовища<...>», що в свою чергу вимагає від будь-якого виконавця обов'язковий належний рівень комп'ютерної грамотності, враховуючи сучасні пріоритетні шляхи розповсюдження будь-якої інформації [25, с. 188].

Таким чином, виникає проблема, згідно якої – з одного боку, музиканти-виконавці мають можливості легкого й безперешкодного розповсюдження й популяризації власної творчості за допомогою мережі Інтернет, користування різноманітними соціальними мережами і т. д.; а з іншого – сучасна слухацька аудиторія не є виключно «філармонійною», будь-який користувач мережі Інтернет має змогу ознайомитись з музичною творчістю цікавого йому напряму, таким чином змушуючи композиторів й виконавців орієнтуватись на широку публіку, залучаючи нові методи й жанрово-стильові виконавські форми у власну творчість [10 с.133].

Розглядаючи сучасний етап розвитку академічного бандурного виконавства та стильові тенденції, слід виділити й дослідити такі його вектори, як інструментальне виконавство та вокально-інструментальна творчість з позицій персоналізму та творчість популярних виконавських колективів за участю бандури.

Досліджуючи інструментальне бандурне виконавство, слід зазначити, що всі новітні тенденції пов'язані з розвитком й популяризацією інструмента, а також жанрово-стильовою трансформацією репертуару. Зазначені вище тенденції досить успішно інтегрувались у творчий процес багатьох музикантів, які являються представниками різноманітних бандурних шкіл. Серед них : Р. Гриньків, Р. Войт та В. Войт, І. Панасюк, Т. Яницький, Т. Столяр, Г. Матвіїв,



Н. Мельник, М. Ястербова, Н. Хмель, Г. Топоровська, В. Дутчак, І. Королевич, О. Семеліт та ін..

Аргументуємо сказане на прикладі аналізу репертуарної політики бандурного мистецтва. Як відомо, упродовж 50х - 80х рр. ХХ століття активно проходив процес загального становлення інструментального жанру музикування як самостійного академічного напрямку в тогочасному бандурному виконавстві. Протягом цього періоду визрів принципово новий музичний репертуар для бандури, до складу якого входили більш складні оригінальні твори, такі як сюїти, концерти, сонати та ін. Мав місце й процес переосмислення й переформатування вже відомого бандурного репертуару – так званих транскрипцій та аранжувань, націлених на удосконалення різноманітних перекладів з інших інструментів.

Сукупність вказаних процесів слугувала своєрідною основою для загального росту рівня виконавської майстерності серед музикантів-бандуристів й займала одне з ключових місць у питанні подальшого виходу бандурного виконавства в простір академічної музики [14].

Загалом, традиції інструментального виконавства продовжили учні відомого музиканта й педагога С. Баштана – П. Чухрай (заслужений артист України з 2001 року) та К. Новицький (заслужений артист України з 1993 року). Основною метою творчості цих музикантів вважається розширення можливостей бандури як самостійного сольного інструмента та вдосконалення її жанрово-стильової палітри.

У широкому значенні, розвиток інструментального бандурного виконавства і його поступова професіоналізація й академізація досить органічно доповнили творчість бандуристів-співаків. Звісно ж, сучасна вокально-інструментальна творчість на території України характерна, перш за все, своєю пріоритетною орієнтацією на жіноче виконавство. Однією з найяскравіших постатей музичної культури України другої

половини ХХ – поч. ХХІ століття вважають представницю львівської академічної бандурної школи – Галину Менкуш. Її музично-виконавська бандурна творчість дозволила здобути численні номінації, перемоги й звання завдяки виступам на українських та міжнародних конкурсах й загальній творчій активності (звання народної артистки України (2002 р.), лауреат республіканського конкурсу молодих виконавців (1969 р.) та ін.).

За словами відомої української композиторки й музикознавця Б. Фільц, Галину Менкуш по праву можна вважати «засновницею виконання українського думного епосу» [21].

У роки своєї активної творчості виконавиця мала змогу проводити активне музичне спілкування з такими митцями як Є. Мовчан та Є. Адамцевич, а найбільшого культурного значення мають наступні її твори: дума з елементами жанрової стилізації «Плач Ярославни» на слова Тараса Шевченка та музику Ф. Кучеренка, «Буря на Чорному морі» - аранжування з оригінальними стильовими ознаками належить самій Г. Менкуш.

Крім того, виконавицею були здійснені переклади з харківської бандури на київську «Думи про козака Голоту», – твору, що вважається одним з ключових у її творчому доробку. Окрім згаданих творів, у доробку Г. Менкуш багато музичних творів ліричного («І як тебе тепер забути» - на слова Л. Костенко, «І снилося вночі дівчині» та ін.), героїко-патріотичного («Гомоніла Україна» - слова Т. Шевченка, «Сто років як сконала Січ» - на слова В. Стуса, «Ворони» - слова О. Олеся та ін.). Є й твори жартівливого характеру - «Циганочка», «Гандзя», «Очерет лугом гуде» та ін. [24 с. 5]

Важливою частиною академічного бандурного виконавства вважається **ансамблева творчість**, значний розвиток й видозміни якої також припали на період другої половини ХХ – початок ХХІ століття.

Велика кількість ансамблевих колективів різнилися в залежності від складу та його кількісних показників, зокрема, розрізняють наступні:

1. Інструментальні;
2. Вокально-інструментальні;
3. Колективи однорідного чи мішаного складу;
4. За кількістю – великі (ансамблі, капели та ін.) й невеликі

творчі колективи(дуети, тріо та ін.);

Сучасний стан ансамблевого академічного бандурного виконавства характеризується існуванням великої кількості колективів, що різняться репертуаром, стильовими ознаками його виконання, складом і т.д. До найвизначніших можна віднести Івано-Франківську капелу бандуристів, Струсівську заслужену капелу бандуристів, капелу бандуристів НМАУ, капелу бандуристів «Чарівниці», «Срібні струни Волині» та ін. Значний творчий внесок роблять численні колективи ДМШ України й Будинки дитячої та юнацької творчості.

Так, на Херсонщині досить відомим є ансамбль, створений на базі Таврійської ДМШ під керівництвом О. В. Макаренко у 2000 році. Унікальність цього дитячого ансамблю полягає в різноплановості репертуару, до складу якого входять різноманітні приклади української народної пісні, колядки, щедрівки, популяризуючи не тільки творчість місцевих авторів а й загальне поширення української культури в регіоні, зберігаючи етнічні традиції нашого народу. Крім того, ансамбль є постійним учасником й багаторазовим лауреатом міських, регіональних, всеукраїнських й міжнародних музичних конкурсів, де завжди показував гідний результат.

Не менш творчим й оригінальним є ансамбль бандуристів Херсонської ДМШ №3 «Чарівні струни», який також є продовжувачем українських народних бандурно-пісенних традицій. Ансамбль неодноразово був переможцем різних місцевих, регіональних а також

міжнародних конкурсів, виступаючи в ролі активного популяризатора українських традицій і культури.

Отже, академічне бандурне виконавство кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття характеризується значною активізацією усіх його рівнів й форм, різноманіттям виконавських стилів й жанрової палітри, великою кількістю активних сольних виконавців, композиторів та творчих колективів, які збагачують культурну спадщину українського народу й розширення потенціалу бандурного виконавства.

А оскільки, за спостереженням О. Соломонової: «жанр як феномен, що має тривалу історію і вбирає множинні соціокультурні імпульси», є «одним із найоптимальніших способів збереження художньої інформації», наразі спостерігаємо певні стабільні риси, які зберігають «жанрове обличчя» бандурного мистецтва, починаючи з древніх часів аж до сьогодення [18, с. 109].

Має місце у проблемі жанрово-стильового розвитку бандурного виконавства питання Асоціативного музичного тексту (далі - АМТ). Даний термін був введений для маркерування різноманітних видів застосування інтонаційного матеріалу алюзійного типу за для певного семантичного впливу на свідомість слухача. Відповідно, АМТ являє собою досить складну субстанцію інтелектуалізованого характеру, яка спрямована на взаємодію на вплив в межах комунікації, на рівні «композитор-виконавець-слухач». Важливою системною ознакою АМТ є конструктивне поєднання певних міжтекстових музичних зв'язків, які здатні забезпечити виникнення образно-інтонаційних паралелей, зіставляючи інтермедіальний та інтертекстуальний рівні, а композиційною основою цього поняття є обов'язкова двошаровість виконуваного матеріалу [16, с. 139].

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІЗАЦІЇ БАДУРНОЇ МУЗИКИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ У ВИМІРІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

#### 1.1 Жанрово-стильові ознаки сольної бандурної творчості кінця ХХ – поч. ХХІ ст.

Відомо, що процеси, які супроводжували розвиток бандурного виконавства кінця ХХ – початку ХХІ століття безпосередньо пов'язані з загальнодержавними процесами на території України, центральне місце серед них займає здобуття незалежності 1991 року. На території вже суверенної держави завершився процес перетворення бандури на повноцінний, самостійний солюючий інструмент, що послугувало своєрідним каталізатором для активізації композиторської творчості. Подібні процеси не вбачалися можливими за часів існування Радянського союзу оскільки розвиток української музики не був пріоритетним напрямом культурної політики держави.

Тож, бандурне виконавство й відповідна композиторська творчість змогли досягти «зрілої» стадії розвитку, яка характеризувалась яскравим втіленням у сольному й ансамблевому виконавстві, відображенням сучасних тенденцій музичної культури й припадала на 1990-2010 рр. [7].

Загалом, композиторська творчість цього періоду була насичена активними експериментами, раніше згаданими дифузними жанрово-стильовими процесами (тобто поєднанням непеєднуваного), які стосувались міжстильових, міжжанрових, та міжвидових рівнів й характеризувались зовсім нетиповим для минулих періодів аспектами, пов'язаними із залученням рис популярної, академічної й естрадної музики до народних мотивів у бандурному виконавстві. Інтеграції

подібного роду призвели до загального посилення контрастності, внутрішньої поляризації у композиторській творчості, збільшення універсальності бандури, активного застосування музичних стилів з минулих історичних періодів та їх осучаснення відносно актуальних тенденцій музичної культури. Тому, риси плюралізму у питанні сучасної стилізації, її інтертекстуальність, невизначеність домінуючих творчих позицій, загальне урізноманітнення й ускладнення жанрово-стильових напрямів бандурного виконавства, створення великої кількості оригінальних творів різножанрового характеру призвели до зростання рівня професіоналізації, виконавської техніки й загального розширення виконавського репертуару українських бандуристів.

Серед вітчизняних композиторів на зламі ХХ – ХХІ століть широко відома творчість О. Герасименко, Г. Менкуш, М. Денисенко, В. Власова, Л. Дума, В. Камінського, М. Корчинського, Ю. Гомельської, В. Тодика, А. Хазова, В. Тиможинського, М. Долгих, Т. Хмельницької та ін. Їх творчі доробки в основному складають твори для бандури соло, різних ансамблевих форм й інструментальних складів та для бандури з оркестром [1].

Сучасні тенденції стилізації бандурного репертуару мають досить широкий характер простягаючись від фольклору до різноманітних експериментальних виконавських стилів. Та загалом переважна кількість бандурних творів, написаних у кінці ХХ – першій чверті ХХІ століть поєднують у собі риси кількох стилів чи виконавських напрямів.

Наприклад у період 1990-2010х років не втратив свою популярність й актуальність традиційний фольклоризм, який досить часто можна «розгледіти» у творах постмодерного напрямку. Але ж, сучасні жанрові тенденції в рамках композиторської творчості дозволяють вільно поєднувати традиційні народні форми з будь якими

індивідуальними стильовими доробками кожного митця (до згаданого питання дифузності у сучасній композиторській творчості для бандури).

Наприклад, А. Чехуніна до питання поєднання традиційного й індивідуального зазначає, що: «<...>проблема національного аспекту в музиці в рамках сучасного вітчизняного музикознавства розроблена в достатній сфері, проте, методологічні установки загальної маси досліджень зводяться до усвідомлення національної якості за допомогою традиційної формули: національний фольклор-авторський стиль, що його сформував <...>» [29, с. 91].

З цього виходить, що в рамках творчості кожного окремого композитора, фольклоризм набуває певного набору неповторних рис в залежності від особистих творчих уподобань автора. Саме тому, сучасний бандурний фольклор, з огляду на вищевказані зміни, аж ніяк не можна вважати примітивізованим етнографічним напрямом, характерним для бандурної творчості минулих культурних епох.

Характеризуючи сучасну стилізацію бандурної музики у контексті композиторської творчості, слід звернути увагу на творчий доробок відомого донецького композитора Є. Мілки. Стиль митця виділяється власним, індивідуальним методом інтерпретації фольклорного матеріалу й виявляється в його творчості у досить самобутніх для автора рисах, пов'язаних з передаванням форми, витонченістю фразування, достатньою прозорістю фактури, загальною лаконічністю й легкістю сприйняття мелодії. Подібне, досить «філігранне» звучання характеризує один з його творів «Дві пісні», особливістю якого є одночасна взаємодія двох протилежних за стилізацією фольклорних тем: одна з них - досить мелодійна, співоча, акордово-фактурна; інша – рухлива, в основному, через проведення в межах верхнього регістру та перенесення лінії басу до першої октави [11, с. 84].

Інший композитор – В. Павлінський втілює у свої твори яскраві риси авангардизму, їх достатньо складні інтонаційні й гармонійно-мелодійні сполуки за для передання глибинного психологічного й філософського стану. Такий незвичайний напрям автор пов'язує з досить близьким для себе карпатським фольклором, що створює унікальне поєднання етнічної музики з самотніми ладово-інтонаційними й ритмічними зворотами. Як приклад - п'єса «Танок» - твір, якому характерна яскрава зображальність звукових образів, загальне акцентування на слабкі долі тактів, особливості ладової структури, такі як підвищені IV та VI ступені у мінорі, а також поступове прискорення, що нерідко застосовується в гуцульській народній музиці. Подібні риси, такі як контрастна динаміка, яскрава й фактурна агогіка, специфічні ладово-інтонаційні звороти характерні для багатьох творів композитора («Різдвяна казка», «Великодні дзвони») [2].

У своїй творчості композиторка О. Герасименко витримує ідею звернень до елементів народного мелосу (наспів або мелодія). Так, її фантазія «Купало» насичена стилізованою народною пісенною тематикою, яка завдяки використанню різних видів оригінальної виконавської техніки, ладовим змінам, фактурному розвитку, домінуючому високому регістру зазнає досить інтенсивної розробки. Авторка чудово поєднує риси романтичних творів з фольклорною музикою, отримуючи характерне для романтизму порівняння двох різних настоїв – просвітленість та стурбованість, спокій та схвилювання.

Подібний підхід у своїй композиторській творчості застосовує Г. Менкуш, зокрема, такі риси притаманні її твору «Весняна фантазія», де спостерігаються контрастні тональні образи, досить фактурна динаміка й агогіка, яскрава образність й віртуозна техніка [11, с. 86].

Твори О. Гук-Кабачій також базуються на фольклорних інтонаціях, що також додає особливої стилізації. У своїх творах за



основу композиторка використовує буковинський фольклор («Про що повіяла ватра», «Різдвяна фантазія»), насичує їх достатньою кількістю темпових й мелодійних контрастів, різноманітним технічним прийомів й загальною мелізматикою.

Окремо, слід згадати композиторів-авангардистів, які відносяться до харківської школи бандуристів, у їх творчому фольклорному доробку відомі наступні твори: «Танок» (Т. Хмельницька), «Прилетіла перепілонька» (Л. Донник), «Старий млин» (І. Гайденко) та ін.

Сучасні композитори у власній творчості досить оригінально використовують й довершують вже відомий фольклорний матеріал, зокрема: поєднують з елементами інших стилів, насичують індивідуальною композиторською технікою, вдосконалюють музичну мову. Подібні перетворення у традиційному фольклорі більш відоме в рамках музичної культури як неофольклоризм.

Яскравим прикладом вищезгаданого стилю можна вважати «Веснянку» Р. Гриньківа. Дослідниця Л. Гуменюк характеризувала композитора як «вдумливого експериментатора» й зазначала, що у «Веснянці» поєднуються жанрово-стилістичні риси минулих періодів та сучасна музична мова. Так, на базі фольклору окремі стилістичні риси доби Моцарта у парі з мінливістю епохи романтизму формують незвичайний формат передання змісту твору. До того ж, Р. Гриньків досить часто використовує імпровізації під час виступів з власними творами [4, с. 19].

У музичних творах композитора досить часто помітні яскраві риси стилістики минулих епох, таких як класицизм, бароко та ін., що дозволяє насичувати твори різноманітними форшлагами й мордентами, технічно-віртуозними пасажами й подібними проявами виконавської майстерності [10].

Поєднання неофольклору з елементами естрадної й джазової музики вважається властивою рисою творчості В. Власова. Одеський композитор втілює у власні твори джазовий колорит – неакордові звуки, альтеровані ладово-гармонійні звороти – усе це властиве його п'єсі «Ой на Купала» а також фантазії на тему української народної пісні «Летів пташок над водою» та ін. творам митця.

Досить помітним у сучасній стилізації бандурних творів є неоромантичне й постромантичний напрями. Повертаючись до творчості О. Герасименко, діяльність якої досліджена багатьма фахівцями, слід згадати специфічну розробку гармонії та мелодики, яка втілюється у цілому ряді її творів ліричного характеру, що входять до збірників «На крилах мрій» та «Осінні сни».

Також, окремі твори В. Власова теж позначені лірико-романтичним рисами й мають відповідний характер. Їм характерна, чіткість, витонченість музичної форми, достатня гнучкість мелодійних ліній а також «фірмові» джазові звороти, якими славиться композитор.

У свою чергу, не менш оригінальною є ціла низка композиторських творів для бандури, які представляють необароковий та неокласичний стильові напрями, яскравим прикладом яких є п'єса В. Власова «Happy End». Композиторка В. Мартинюк у своїй творчості неодноразово зверталась до барокової стилізації власних творів, використовуючи при цьому низку характерних для даного напрямку поліфонічних жанрів, які авторка вдало фольклоризувала, застосовуючи принцип осучаснення музичної мови. [6, с. 42]

З ряду її творів слід виділити такі як «Фуга на народну тему», «Інвенція», «Фуга і постлюдія», у якості базису для яких були використані етнічні мотиви. Крім того, до композиторського доробку в межах неокласичного стильового напрямку слід віднести твори О. Гук-Кабачій «Варіації в класичному стилі», Є. Мілки «Фуга у старовинному

стилі», Г Матвіїва, який шляхом модернізації ладово-інтонаційної структури й ритміки твору дещо по-своєму трактував неокласику в «Прелюдії й фузі». Подібна творчість дозволяє поповнити сучасний репертуар новими поліфонічними неокласичними творами, який у сучасній жанрово-стильовій практиці зовсім невелика кількість.

Окреме місце серед стильових напрямів у бандурній музиці сучасності займає неоімпресіонізм, яскравими прикладами якого є твори Л. Федорової-Кохановської «Зошит мандрвань» й «Акварелі». Використовуючи досить широкий набір тембрових й особливих рис бандурного колориту композитор змогла створити витончений музичний образ. П'єси з «Зошита мандрвань» характерні своєю пейзажністю й звуковою образністю, як враження самої авторки від колориту Франції [9, с. 87].

Має місце у композиторській творчості сучасних бандуристів і постмодерний стилістичний напрям, який вирізняється яскравим театралізованим характером (одна з головних рис постмодернізму) та своєрідним нахилом вбік оригінальних прийомів звуковидобування й гри на інструменті. До подібних відносяться удари по грифу бандури, різновиди флажолетів у верхньому регістрі, флажолети на басових струнах, глісандо а також нетипові звукові ефекти, такі як клацання язиком чи удари стопою по підлозі під час виконання твору.

Загалом, науковці визначають жанрово-стилістичні й виконавські особливості бандурного виконавства сьогодення як нетипові й оригінальні і вважають їх фірмовою рисою композиторської творчості для бандури на зламі ХХ-ХХІ століть [2, с. 71].

Одним з яскравих представників постмодерного напрямку вважається Є .Мілка і його «Нічна фантазмагорія», де глибокий психологізм поєднується з яскравими засобами виразності й блискучою технікою.

На сьогодні вокально-інструментальний напрям бандурного виконавства в основному залишається невід'ємною складовою композиторської творчості для бандури, але вищезгадані інновації у сучасній сольній творчості стосуються даного напрямку досить опосередкованою, значно меншою мірою.

Однак, за останній час, українські композитори створили достатньо нових творів, які відрізняються новизною стилів й різноманітною жанровою палітрою. Порівнюючи з минулими періодами, коли основу репертуару виконавців складали в більшій мірі обробки козацьких дум, народної пісенності а також бандурні аранжування арій з опер, починаючи від розпаду СРСР спектр виконуваних творів почав набувати швидких кількісних та якісних змін. У більшій мірі такі зміни відбували за рахунок введення до вже існуючого репертуару низки оригінальних творів:

1. Крупної форми – вокальний цикл, балади, концертно;
2. Пісенного жанру – стрілецькі пісні, пісні-реквієм та ін.;
3. Мелодекламації, тощо;

Також, згадані процеси супроводжувались загальним ускладненням інструментальної й вокальної мелодій, чого вимагали сучасні тенденції розвитку бандурного виконавства [7, с. 82].

Однак, досить важливе місце у концертному репертуарі бандуристів-співаків продовжували займати обробки й варіації народних пісень їх стилізовані версії, що говорить про продовження розвитку фольклорного розвитку в українській бандурі. Переважно, модернізація в рамках вокально-інструментального напрямку торкнулася питання «оновлення» музичної мови шляхом більш широкого використання нових фактурних прийомів, звукозображальних можливостей голосу та гри на інструменті(як приклад – Б. Фільц «Вітер буйний», Г. Менкуш «Ой летить орел», «Котилася зірка», «Ой зійди, зійди ти»,

Г. Топоровська «Не піду я за старого», «На вулиці скрипка грає», «А у тих багачок» та ін.).

Таким чином, сольна інструментальна й вокально-інструментально композиторська творчість для бандури на сучасному етапі характеризується досить широкими жанрово-стильовими уподобаннями митців, втілює у себе основні тенденції розвитку сучасної музичної культури та дозволяє наситити національний фольклор новими рисами індивідуальних творчих рішень композиторів.

## **2.2 Розвиток сучасних бандурних ансамблів (жанрово-стильовий аспект)**

Кінець ХХ – перша чверть ХХІ століття знаменували створення ряду оригінальних композиторських творів, дуетів для бандури з різноманітними інструментами, такими як гітара, фортепіано, флейта, баян, тощо. Без перебільшення, такі твори відіграють досить велику роль у питанні розвитку сучасного бандурного виконавства й значенню сучасної української бандури загалом. Фактично, вони не тільки поповнили стилістичну картину творчої спадщини композиторів-бандуристів але й усіляко сприяли розвитку тембрових та технічних можливостей самого інструмента. Досить показово, що на відміну від вокально-інструментальної ансамблевої музики даний напрям творчості виділяється найбільшим рівнем нововведень і загального новаторства.

Подібно до сольної бандурної творчості, даний напрям також має певні риси постромантизму. В основному, вони стосуються доробку конкретного композитора – О. Герасименко. Яскраво виражений патріотичний й героїчний характер мають її «Концертні варіації», написані для бандури й фортепіано. Основна тема варіацій – своєрідна стилізація аутентичних козацьких пісень, а семичастинна структура

твору досить різнопланова за характером варіацій, де застосовуються різноманітні засоби тематичного змісту (контрасти динамічного характеру, вільна агогіка, ритмічне дроблення і т. д.). Подібні риси простежуються і в «Камерній сюїті» композиторки [9, с. 105].

Схожістю інструментальної мелодики з вокальною вирізняється твір В. Мартинюк «Прощальна мелодія» написаний для бандури й фортепіано. Твір характеризується своєрідними кантиленними рисами мелодики, що є можливим завдяки достатній інтонаційній фактурності фразування, «вільній» агогіці, що дозволяє втілювати такі емоційно-психологічні образи як ностальгія, світла печаль і т. д, що може втілюватись шляхом використання верхнього регістру звучання інструмента. Подібні риси характерні також для «Ноктюрну» М. Долгих, написаного для бандури і фортепіано, «Соло для флейти», «Сонячному промені», «Портреті Парижа» О. Герасименко та ін.

Неофольклорна стилістика, яскраво виражена новими акцентами у повній мірі втілилась у композиціях «Дощику полини» В. Мартинюк для бандури й фортепіано, де характерні ознаки театральності сприяють створенню атмосфери звукообразального дійства з використанням елементів фольклору (дитячого), коротких заспівів, різноманітної мелізматика і т.д. Алюзії на тему української народної пісні «Як поїхав чумак» стали результатом використання композиторкою української народної пісні й складаються з восьми досить контрастних, оригінальних варіацій та каденції з застосуванням широкого кола алюзій упродовж твору [1, с. 93].

Досить «елітарні» риси має композиція написана Ю. Гомельською «DiaDemNo 3» для бандури та баяна. П'єса вважається оригінальною, авторською художньою концепцією, де відтворює єдиний самозаглиблений психологічний стан. У загальних рисах, твір цілком наближений до стильової естетики експресіонізму, оскільки є досить

багатозначним, з відсутністю чіткого визначення специфіки цих значень. Серед основних рис, крім вже згаданих, можна виділити активне використання різноманітних технічних прийомів гри, таких як тремоло, глісандо, пасажі, трелі і т.п.

Як вже зазначалося, музика, створена для бандурних ансамблів на сучасному етапі, у порівнянні з сольною творчістю залишилась на достатньо традиційному й самобутньому рівні, формуючи «класичний» пласт виконавства.

Бандурні твори, які створювались для малих капел або ансамблів незначного кількісного складу в основному мають вокально-інструментальне спрямування й характеризуються яскравими етнічними рисами у поєднанні з жанрово-стильовим постромантичним забарвленням. Деякі твори вирізняються відвертим академічним спрямуванням з наявним осучасненням музичної мови у поєднанні з рисами популярної музики.

Загалом, спостерігається процес індивідуалізації жанрово-стильового та емоційного змісту вокально-інструментальних музичних творів для бандури, що досить схоже з тенденціями розвитку сольного виконавства. На сучасному етапі [8, с. 42].

Ряд творів О. Герасименко характеризуються досить яскравими рисами *фольклорного* спрямування, зокрема «Ой глибока криниченька» на слова Т. Угрин, написана для квартету бандуристів, є фольклорною стилізацією у «чистому» вигляді. Подібними характеристиками наділені твори В. Степурка, такі як «В чистім полі над річенькою», де також спостерігаються характерні розспіви голосних звуків (всхідне розспівування терцієвих та квінтових інтонацій). Лемківська народна пісня «Гаєм зелененьким», написана Л. Федоровою-Коханською для тріо бандуристів також належить до групи фольклористичних творів, але

характеризується окремими самотніми рисами у манері звуковидобування, ритмічній формі й ладово-гармонійних зворотах.

Окремо слід визначити, що на сьогодні одна з найпопулярніших у минулі періоди розвитку бандури форма виконавства – тріо – починає наділятися принципово новими якостями, пов'язаними з стильовим розвитком. Так, значного поширення у згаданому виконавському складі також зазнав неофольклоризм, на ряду з постмодернізмом, неоромантизмом і т.д.

Так, серед обробок неофольклорного спрямування для тріо слід згадати твір «У купальську ніч» В. Павліковського, де автор намагався відтворити атмосферу загадковості купальської ночі шляхом залучення ряду характерних для фольклорної музики зворотів інтонаційного характеру та помітних звукозображальних елементів, таких як виконання глісандо на крещендо, максимальна схожість з народною манерою у вокальних партіях, перкусія по інструменту за для імітації тупотіння навколо купальського вогнища і т.д.

Отже, увесь спектр бандурних творів, написаних сучасними українськими композиторами відображає актуальні тенденції розвитку сучасної музичної культури – від традиціоналізму до індивідуально-авторських течій, авангардизму й експериментаторства, що дозволяє значно розширити загальний діапазон музичного бачення на сучасному етапі [13].



## ВИСНОВКИ

Отже, у процесі дослідження питання специфіки стилізації сучасної української бандурної музики була проведена робота щодо визначення основних аспектів даного питання, зазначені ключові позиції дослідників а також надана характеристика основним аспектам даної проблеми. Тож, орієнтуючись на поставлені завдання, можна зробити наступні висновки:

1. Час виникнення бандури згідно версій сягає періоду між XI та XVI століттям (враховуючи кобзу, як найближчого «родича» сучасної бандури), що супроводжувалось як постійними конструкційними видозмінами й удосконаленнями. Крім того, у науковому просторі існує три основні гіпотези щодо виникнення даного інструмента, зокрема: східна, західна та автохтонна. У свою чергу, бандурне виконавство пройшло шлях від думної та кобзарської традицій, придворного музикування до поступової професіоналізації, еволюції репертуару й академізації бандури.

2. Розвиток бандурного виконавства сучасності, тобто, з кінця XX століття по першу чверть XXI століття позначився його активним розвитком й активним жанрово-стилістичним розширенням, загальними дифузними процесами, пов'язаними з інтеграцією різноманітних напрямів і стилів у звичний для бандурного виконавства народний фольклор. Таким чином, усі рівні виконавства, починаючи від сольного, закінчуючи крупним ансамблевим значно розширили свій виконавський репертуар й продовжили шлях професіоналізації.

3. Сольна бандурна композиторська творчість сучасної України позначилась значними темпами різнобічної стилізації. Визначено, що сучасний інструментальний репертуар має досить широкий стильовий спектр. Найчисельнішим є неоромантичний напрям.

Менш масштабним, але не менш важливим є неофольклористичний стильовий напрям, який дозволяє композиторам переосмислити традиційне звучання народних творів, додаючи до них оригінальні фрагменти, характерні для минулих музичних епох чи інших напрямів музики. Малочисельну групу складають такі напрями як, необароко, імпресіонізм, популярна музика, джаз та постмодерн.

4. Що ж стосується стильового розвитку бандурних ансамблів – специфіка даного процесу дуже подібна до тенденцій у сольному виконавстві, але ж у випадку з ансамблевим напрямом спостерігається більший рівень збереження традиційних стилів і форм виконавства минулих епох з менш чисельним жанровими перетворенням.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Бандурне виконавство XXI століття : тенденції та перспективи розвитку* : зб. Матеріалів II міжнар. наук.-практичної конф. К. : ДАККиМ, 12-13 жовт. 2006. 192 с.
2. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років XX сторіччя: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; К.: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2000. 204 с.
3. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект). *Педагогіка та психологія*. 2013. Вип. 44. С. 118-125. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu\\_ped\\_2013\\_44\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_ped_2013_44_15)
4. Гуменюк Л. Не обірветься дзвін бандури. *Музика*. 1993. № 2. С. 19.
5. Захарець С. О. Генеза бандури та парадокси історичного розвитку. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні* : Зб. наук. ст. 2013. Вип. 22. ч. 2. С. 95-100. Бібліогр.
6. Кушнір О. Інструментальні концертні жанри бандурного репертуару. *Українське академічне народно-інструментальне мистецтво в контексті сучасної музичної соціокультури* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. : ред.-упор. М. А. Давидов. К. : 2007. С. 38-44.
7. Кушнір О. Різновиди оригінальних бандурних ансамблів у контексті українського академічного камерно-інструментального мистецтва. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть* : зб. матеріалів II-ї міжнар. наук.-практ. конф. : ред.-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. Дрогобич : «Просвіта», 2009. С. 80-85.

8. Кушнір О. Твори великої форми у процесі становлення українського інструментального педагогічного репертуару бандуриста / *Проблеми педагогіки мистецтва : Кобзарське мистецтво*: зб. статей. Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2008. Вип. 3. С. 38-43.
9. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ - початку ХХІ століття: монографія / за ред. Г. Скрипник. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. К: Вид-во ІМФЕ, 2019. 253 с.
10. Лісняк І. М. Функції бандури у камерних ансамблях мішаного складу (культурознавчий аспект). *Наукові записки Тернопільського Нац. пед. унів. ім. В. Гнатюка та Нац. муз. академії Укр. ім. П. Чайковського*. 2006. (№ 1). С. 49-55.
11. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення : дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2003. 160 с.
12. Несмашна Л. Ю., Сабрі С. С., Чабаненко Н. А. Бандурне мистецтво в умовах глобалізації сучасного культуропростору. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 305-308. URL [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv\\_2017\\_10\\_72](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_10_72)
13. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Л., 2011. 16 с.
14. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика : навч. посібник. К. : Наук. думка, 1978. 328 с.
15. Роман Н.М. Традиційна культура в умовах глобалізації проблема збереження і оновлення етнічно – культурної спадщини : монографія. Харків : Видавництво «АТОС», 2008. 278 с.
16. Соломонова О. Б. Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія. *Дослідження проблеми методології сучасного*

*мистецтвознавства та культурології*. К. : Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський Університет (Польща) 2020. С. 139-141. URL: [http://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf\\_docs/tesy/2020.12/Tesy\\_metodolog\\_y\\_final.pdf#page=139](http://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020.12/Tesy_metodolog_y_final.pdf#page=139)

17. Соломонова. О. Б. Нариси з історії російської музики : навч. пос. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 108 с.

18. Соломонова О. Б. Смысловый потенциал синестезийных процессов в танцевальной музыке (на примере витально-смеховых текстов) *Аспекти історичного музикознавства*. 2012. № 5. С. 108-124. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy\\_2012\\_5\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2012_5_10) с. 109:

19. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне : ЛісТе, 1997. 280 с.

20. Фаминцын, А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (Балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара): ист. Очерк. СПб. : «Алтейя», 1995. 227 с.

21. Фільц Б.М. Багатогранність творчої діяльності Галини Менкуш (До 60-річч від дня народження бандуристки). *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 3. С. 112-117.

22. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості: монографія. Харків, 2007. 301 с.

23. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу : навч. посіб. Х.: Держвидав. України, 1930. 290 с.

24. Чабаненко Н. А. Бандурний репертуар як чинник розвитку концертного виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. - 2018. Вип. 33. С. 522-528. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz\\_2018\\_33\\_68](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_33_68)

25. Чехуніна А. О., Гунько Н. О. Інформаційно-комп'ютерні технології як засіб формування професійних компетенцій майбутніх

фахівців у галузі музичної культури. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність*: матеріали Всеукр. Наук.- практ. конф., м. Київ 25-26 березня 2021р. Київ, 2021. С. 188 - 191.

26. Чехунина А. Установка как проблема музыкальной психологи. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво педагогіка*: Луганськ: 2008. Вип. 9. С. 68-78. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13305/1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

27. Чехуніна А. О. Установка творчої діяльності в контексті музикознавчої проблематики. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2008. Вип. 22. С.323-329.

28. Чехунина А. А. Феномен бахиянства в контексте психології музикального творчества (к проблеме психологической установки). *Проблеми сучасності: культура, мистецтво педагогіка*. Луганськ. Вип.15. 2010. С. 283-295. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/xmlui/bitstream/handle/123456789/13346/7.pdf?sequence=1>

29. Чехуніна А. Феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової «Музичне мистецтво і культура». Одеса: «Друкарський дім», 2009. Випуск 10. С. 87- 98

30. Шаленко Т. Кобзарство – культурне явище національної ідентичності. *Проблема педагогіки мистецтва* : зб. статей. Ялта: РВВ РВНЗ КГУ, 2008. Вип. 3. 60 с.