

1.2. ІМПРОВІЗАЦІЯ НА БАНДУРІ: ВІД КОБЗАРСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ДО ВИКОНАВСЬКОГО МЕТОДУ У ТВОРЧОСТІ ЗІНОВІЯ ШТОКАЛКА

Дутчак В. Г.

ВСТУП

Поняття «імпровізація» багатозначне за змістом і сферами використання. *Імпровізацію* (франц. *improvisation*, італ. *improvvisazione*, від лат. *improvisus* – несподіваний, раптовий) розглядають, зокрема, так:

- різновид художньої творчості, при якому творення відбувається в процесі виконання, без попередньої підготовки;
- виконання музичного, рідше сценічного твору з опорою на основний текст, але без суворого його дотримання. Здібність до імпровізації та рівень її складності говорять про високий професіоналізм артиста;
- метод творчості (у музиці, риторичі, сценічному читанні, живописі, літературі й деяких інших видах мистецтва), що передбачає створення творів у процесі вільного фантазування, експромтом тощо.

Імпровізація невід’ємна від творчої сценічної виконавської діяльності й передбачає декілька рівнів її прояву: як емоційна форма багаторазової презентації одних і тих же творів; як психічний варіант реагування на змінність обставин виконання (як у сольній, так і в колективних формах); як модель представлення власних творів, що об’єднує в одній особі й автора, і виконавця. Ці рівні притаманні як музичній, так й іншим видам творчості (театрально-сценічній, хореографічній, літературного читання, ораторству тощо). Варто зауважити, що часто імпровізація є вимушеною, постає результатом сценічних обставин забуття змісту (вербального чи нотного тексту, танцювальних кроків чи рухів) або його часового неузгодження (розходження) між виконавцями в колективних ансамблевих формах (наприклад, у театральній виставі, танці або музиці). Проте існують і форми запланованої, підготовленої (частково або повністю) імпровізації виконавцями, наприклад, на тематичних вечорах або на ігрових конкурсах. Також колективна імпровізація є складником музичних джем-сесій, вільних джем-сейшенів тощо (переважно це стосується інструментального ансамблевого музикування). Зазвичай імпровізація не передбачає гри з нот, проте майже завжди має опору на певні музичні стандарти-комплекси (наприклад, мелодичні звороти, ритм, гармонію,

стиль), попередні домовленості між музикантами про повтори, сольні каденції, загальну протяжність (форму) виконуваних творів. Звичайно, задатки імпровізації формуються в процесі навчання, освоєння творів, реалізуються через сценічний виконавський досвід, активування власної уяви, фантазії, емоційних вражень тощо.

Імпровізація – вагомий складник народного музикування, оскільки воно передбачає суто усну (неписьмову) форму навчання, освоєння як інструмента, так і репертуару, гнучке емоційне реагування виконавця на сприйняття слухачами. Для кобзарства імпровізація становить його важливу сутнісну ознаку, особливо в репрезентації епічних жанрів. Засади імпровізації кобзарів зафіксували українські дослідники – фольклористи й етнографи XIX – початку XX ст. – П. Куліш¹, М. Лисенко², К. Квітка³, Д. Ревуцький⁴, Ф. Колесса⁵, В. Ємець⁶, дослідники традиційного кобзарства сучасності – С. Грица⁷, А. Іваницький⁸, В. Кушпет⁹, В. Мішалов¹⁰, М. Хай¹¹ К. Черемський¹² та ін.

В академічному бандурному мистецтві XX століття імпровізація змінила свої форми й методи використання. Нотна фіксація репертуару й письмова традиція передачі знань практично обмежила сферу її практики. Це зумовило ситуацію, що ще досі її застосування у виконавській творчості, а відповідно, і навчанні бандуристів ще

¹ Куліш П. Повне зібрання творів. Том III : Наукові праці. Записки о Южной Руси. Книга 1–2. Київ : Часопис «Критика», 2015. 800 с.

² Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.

Лисенко М. Характеристика музичних особливостей дум і пісень у виконанні кобзаря Вересає. Київ : Мистецтво, 1955. 87 с.

³ Квітка К. Професіональні народні співці і музиканти на Україні: Програма для дослідів їх діяльності й побуту. 1924. URL: https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=188_

⁴ Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. Харків, Київ : ДВУ, 1930. 354 с.

⁵ Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ : Наук. думка, 1969. 587 с.

⁶ Ємець В. Кобза та кобзарі. Берлін : Українське слово, 1923. 111 с.

⁷ Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ-Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.

⁸ Іваницький А. Український музичний фольклор : підручник. Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. 320 с.

⁹ Кушпет В. Старцтво: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). Київ : Темпора, 2007. 592 с. іл.

¹⁰ Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі. Харків, 2009. 347 с.

¹¹ Хай М. Микола Будник і кобзарство. Львів, 2015. 320 с.

Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ-Дрогобич, 2007. 538 с.

¹² Черемський К. Повернення традиції. Харків, 1999. 288 с.

Черемський К. Традиційне співцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків, 2008. 248 с.

Черемський К. Шлях звичаю. Харків, 2002. 445 с.

недостатньо вивчене й обґрунтоване. Серед досліджень сучасного використання імпровізації в бандурному виконавстві переважно зустрічаються роботи стосовно її ролі в інтерпретації думового епосу¹³. Проте роль імпровізації значно зростає сьогодні і як практичний метод у сучасній бандурній творчості – композиторів, аранжувальників, акомпаніаторів, учасників однорідних і мішаних ансамблів¹⁴. Один із напрямів ладової імпровізації запропонував у творчості відомий митець – бандурист української діаспори Зіновій Штокалка¹⁵. Аналіз і вивчення його творчого методу залишаються актуальними в об'єктиві досліджень бандурного мистецтва. Пропоноване дослідження є спробою вперше систематизувати теорію і практику імпровізування в історичній протяжності від кобзарства до сучасного бандурного мистецтва.

1. Імпровізація в народному музикуванні.

Кобзарська імпровізація: стабільні й мобільні чинники

У музичній імпровізації немає поділу функцій і творчих етапів (музичний твір – єдиний результат діяльності композитора і виконавця, своєрідна композиція й одночасна інтерпретація); вони утворюють органічний синтез і здійснюються музикантом-імпровізатором одночасно. Мистецтво музичної імпровізації має давню й довгу історію. У період, коли нотний запис був ще недостатньо досконалим, утілення композиторського задуму переважно залежало від таланту й імпровізаторської майстерності виконавця. З плином часу нотний запис удосконалювався, але мистецтво імпровізації продовжувало розвиватися. Для імпровізації «золотим періодом» як у вокальному, так і в інструментальному жанрах стали XVI–XVII століття (оперні арії, імпровізації на популярну тему, на подану тему тощо). Синкретичний принцип музичної діяльності, що властивий раннім етапам музичної історії, як відомо, не поділяв композиторську й виконавську практику, а об'єднував їх у процесі творення музики. Багато дослідників у працях

¹³ Губ'як Д. Характеристичні особливості звукоряду сучасної концертної бандури та їхнє значення для методики навчання. *Педагогічна майстерність: проблеми, реалії та перспективи* : матеріали міжвузівських педагогічних читань. Вип. 2. Київ-Теребовля : ДАКККіМ, 2009. С. 215–221.

Губ'як Д. Імпровізація як складова традиційного та академічного бандурного виконавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль, 2012. № 3. С. 174–178.

¹⁴ Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття. Київ, 2019. 254 с.

¹⁵ Дутчак В. Синергія творчості Зіновія Штокалка: традиція та інновація (до 100-річчя від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок «Мистецтвознавство»*. Рівне : РДГУ, 2019. № 32. С. 11–19. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi32.244>

зазначали, що саме з імпровізаційних форм музикування, власне, брало початок музичне мистецтво, як професійне, так і народне. Значний вплив на форми імпровізування мав інструментарій, його стрій, форма, взаємодія національних та етнічних традицій, стиль епохи, соціальний статус виконавців та особистісні показники його музичних здібностей. Саме в середовищі музикантів-інструменталістів імпровізація набула неабиякого значення як показник їхнього професійного рівня.

Сьогодні серед основних напрямів досліджень питань музичної імпровізації, слід виокремити такі:

- історико-культурологічний аспект розвитку імпровізації як однієї з форм виконавства;
- взаємодія композиційного та імпровізаційного принципу в системі музикування;
- структурно-композиційні закономірності імпровізації;
- технологічні (методичні) аспекти імпровізації;
- психологія імпровізації;
- імпровізація в різних стильових манерах;
- методика навчання імпровізації;
- формування і закріплення навички імпровізації тощо.

Спроби осмислення імпровізації як способу створення музики й виконавської практики з'явилися набагато пізніше, ніж сама імпровізація. Пов'язані вони з розвитком музично-теоретичної думки в західноєвропейській музичній культурі з епохи Середньовіччя й до XVIII століття, яка розглядала імпровізацію як альтернативний варіант композиторської творчості. У музично-теоретичних трактатах того часу мистецтво імпровізації було пов'язано з принципом «випадковості» і спонтанного музичного викладу. У більшості трактатів імпровізацію розглядали в практично-виконавському аспекті¹⁶.

Будь-яка імпровізація базується на детальній попередній підготовці та вивченні музичного твору. Дослідник Ю. Кинус виокремлює основний механізм імпровізації – взаємодію заданого («чуже», стабільне) і спонтанного («своє», мобільне), що зумовлює розвиток пам'яті імпровізатора, здатність зберігати великий обсяг музичних формул, схем і моделей (мелодичних, ритмічних, гармонічних, ладових, фактурних, структурно-композиційних)¹⁷.

Отже, імпровізація є однією з початкових форм музичного мистецтва, яка стояла біля витоків як композиторської, так

¹⁶ Глушенко Ю. Імпровізація як категорія музикального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Консерватория-Киев, 1990. 17 с.

¹⁷ Кинус Ю. Імпровізація і композиція в джазі : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2006. 30 с.

і виконавської творчості. Їх взаємодія сприяла синтезуванню теоретичного і практичного (виконавського) досвіду імпровізації.

Специфіка імпровізації невід’ємна від народної творчості. І. Земцовський писав, що «музика усної традиції існує в умовах постійної мінливості, ... вона первинно передбачає множинність варіантів і версій, готовність до трансформацій і переосмислень»¹⁸. Одним із перших стосовно кобзарства ці думки висловив Микола Лисенко, який зауважував в Остапа Вересая специфічний «кобзарський стиль» виконавства, рисами якого були «порушення плавного ходу ритму, ряснота прикрас (мелізмів) і характерні пригравання до пісні»¹⁹. Щоби викликати глибоку, сильну експресію, тугу в слухачів, кобзар під час виконання «додавав голосу жалощів (скорботи)», крик, зойк, плач.

Кобзарі, об’єднані в професійні, цехові товариства – братства, чітко дотримувалися його статуту, що регламентував не лише їхнє буття, а й фахові норми, наприклад, опанування інструменту, жанрів репертуару тощо. Дослідники (Ф. Колесса, Д. Ревуцький) зауважували відмінності між варіантами текстів, співу, акомпанементу кобзарів різних регіонів (Чернігівщини, Полтавщини, Харківщини).

Саме в епічному репертуарі – думах, для яких була притаманною мелодекламація в нерівноскладових строфах, посилена інструментальними переграми, вирізнялося коріння імпровізаційності. Д. Ревуцький зазначав: «Пісня дає мало простору індивідуальності співця», вона «міцно зберігає свій текст завдяки сталій формі мотиву»²⁰. Натомість, дума «не має сталого мотиву, вона має лиш елементи, що з них співець вільно складає малюнок свого виконання»²¹. Композиційно думу становить виконання декількох періодів, в основі яких «вільна, розкішна декламація». Отже, головними елементами імпровізаційності в думі є «заплачка», «речитатив» (говірка), «плач». Заплачка (фразарозспів на склад «гей-гей») сприяє формуванню епічного (розповідного) настрою виконавця і слухачів, речитатив – інтонаційне повторення основного мотиву чи мотивів, «плач» – експресія почуттів, високоінтоновані звуки, щедро прикрашені мелізматикою, що викликають почуття смутку, туги. «Співаючи думу, кобзарі завжди залежать від свого настрою, й той настрої підказує їм різні комбінації елементів співу, так що кожне виконання думи є разом і імпровізація на той мент. Одну й ту ж думу співає кобзар за кожним разом инакше,

¹⁸ Земцовский И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы. *Механизм передачи фольклорной традиции*. Санкт-Петербург : РИИИ, 2004. С. 10–11.

¹⁹ Лисенко М. Характеристика музичних особливостей дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ : Мистецтво, 1955. С. 26.

²⁰ Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. Харків, Київ : ДВУ, 1930. С. 92.

²¹ Там само. С. 93.

зостається однаковим тільки основний мелодичний рисунок виконання»²². Д. Ревуцький також зауважив стильову єдність загального мотиву дум, попри наявність у кожного кобзаря певного підбору елементів співу, скомбінованих індивідуально – по-своєму.

Ф. Колесса писав, що «співання дум вимагає не лише старанної підготовки, довгого і трудного виучування текстів, мелодії, самого способу рецитування (стилю кобзарської імпровізації) і бандурної гри, але також небуденного музикального таланту і дару імпровізування...»²³. Мелодика дум, сповнена складних інтонацій і мелізмів, вимагала довголітнього (3–6 років) опанування впродовж навчання молодого кобзаря в панотця кобзарського братства. Основні поспівки вивчалися як мелодичний модус, який міг бути підданий варіюванню, імпровізації. Сукупно з варіантністю мелодики відбувалося й переосмислення інструментального супроводу, який завжди виконував допоміжну до співу роль, підлаштовувався до голосу виконавця.

Упродовж навчання в кобзарському братстві учень вивчав тексти й мелодії, опановував інструмент, супроводжував як поводитир свого панотця, а цілісний репертуар переважно опановував на третьому році. Збережена інформація Вустинських (Устиянських) книг – усних збірників кобзарських братств – засвідчує, що вивчалися спершу жебранки, молитви, псалми, пізніше пісні козацькі, чумацькі, бурлацькі, жартівливі сатиричні твори, інструментальні танці, а вже пізніше вищий за професійним рівнем – епічний репертуар – думи й невольницькі плачі. Твори учень вивчав і «від панотця», і «від братії», оскільки обмін репертуару «поміж братією» був явищем звичайним. Хоча методика навчання була різною, вона все ж продовжувала наявну усну традицію. Саме вивчення основних жанрів кобзарського репертуару учні представляли після закінчення навчання на особливому обряді-екзаміні професійної майстерності, що називався «визвілка» й «одклінщина». Подальше оновлення репертуару відбувалося внаслідок контактів з іншими братствами, творення нових пісень і дум. Поряд із думовою героїкою кобзарі виконували також твори релігійно-моралізаторського спрямування, філософсько-етичних узагальнень (псалми, поминання).

Кобзарські цехи функціонували переважно в повітових містах і селах на території трьох губерній – Полтавської, Харківської, Чернігівської. Саме ці території стають епіцентрами виконавських традицій, характерних для певного регіону, традицій, що стали основою для шкіл гри. Кожна з кобзарських шкіл, відповідно до трьох регіональних

²² Там само. С. 94.

²³ Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ : Наук. думка, 1969. С. 58.

способів гри, дала багато визначних особистостей. Так, яскравими представниками Полтавської школи були кобзарі О. Вересай, М. Кравченко, С. Кацюба, П. Нестеренко, Ф. Кушнерик, П. Гузь, Чернігівської – А. Шут, Ф. Холодний, І. Крюковський, Т. Пархоменко, П. Древченко, Харківської – Г. Гончаренко, С. Пасюга, І. Кучугура-Кучеренко та ін.

Ці кобзарські школи різнилися між собою репертуаром, де перевага надавалася конкретним жанрам; манерами виконавства, що відобразилися в певному комплексі вокальних інтонацій і типів інструментального супроводу; способами «тримання інструмента» і гри на ньому. Характерні особливості кобзарських шкіл формувалися протягом XVIII–XIX ст., остаточно викристалізувалися в другій половині XIX ст., що підтверджує П. Куліш у «Записках о Южной Руси»²⁴.

Кобзарі співали там, де була слухацька аудиторія, – біля церков, на базарах, ярмарках, на вечорницях. Їх запрошували й додому на весілля, хрестини, похорони. Це зумовлювало потребу формування досить широкого репертуару, його виконання залежно від умов сприйняття і психологічної готовності аудиторії до слухання.

Як зазначає дослідниця С. Грица, «якщо у пісенності йдеться про строфи, об'єднані сталою ритмікою, які сприяють запам'ятовуванню відносно маломасштабного тексту, то в «астрофічній» думі потрібно опиратися тільки на мнемонічну модель, як у сюжеті, так і в усіх конструктивних елементах – запам'ятовувати словесний каркас сюжету, і, зважаючи, що це твір для слухання, відчувати архітектоніку словесно-музичної цілості дум, яку, залежно від потреб аудиторії, потрібно збільшувати чи скорочувати»²⁵. Цьому особливо сприяла методика імпровізації кобзарів, яка ставала допомогою для вивчення складних, великих за обсягом текстів. Учень учив за майстром текст і мелодіку епосу методом копіювання²⁶. Опорними точками в запам'ятовуванні дум ставали сюжетні зупинки чи кульмінації, а також наявність «типових мелодичних формул – парадигм». Відхилення від сюжету в епічному творі заборонялося, імпровізація була чітко регламентована. Як результат імпровізацій могли поставити новотвори, але їх публічне виконання дозволялося лише після цензурування («легалізації») кобзарським цехом, Порошники могли бути покарані чи відлучені від цеху²⁷.

²⁴ Куліш П. Повне зібрання творів. Том III. Наукові праці. Записки о Южной Руси. Книга 1–2. Київ : Часопис «Критика», 2015. 800 с.

²⁵ С. Грица. Українські думи-народнопісенний епос. *Українські народні думи*. Київ : ІМФЕ, 2007. С. 42.

²⁶ Черемський К. Шлях звичаю. Харків, 2002. 445 с. С. 149.

²⁷ Там само. С. 150–151.

Таким чином, за висновком С. Грици, «інтерпретація в народній творчості може прирівнюватися до імпровізації»²⁸. Виконавський хист кобзаря, що включав його голосові дані, рівень володіння інструментом, артистизмом, сприяв яскравому впливу на слухачів. Індивідуалізовані акти інтерпретації творів ставали варіантами сюжету, набували символічного значення.

Мелос дум (за дослідженнями Ф. Колесси, С. Грици) поділявся на три типи: речитативи плалмодичного характеру, що нагадують мовлення, говіркову рецитацію; мелодизовані речитативи, збагачені орнаментикою в заплачці й кадансових завершеннях; мелодизовані речитативи, наближені до строфічної пісні.

Ф. Колесса, здійснивши запис і проаналізувавши епічний репертуар кобзарів Харківської та Полтавської губерній (фактуру інструментального супроводу, співацьку манеру виконання), виокремив особливості різних кобзарських шкіл та оригінальність методик гри на інструменті, що становила стабільність традиції. Інструментальний супровід представників харківської школи порівняно з іншими був більш багатшим, містив не лише гармонічну основу для рецитацій, а й «мереживо тонких фіоритур і пасажів»²⁹.

Таким чином, кобзарська імпровізація була невіддільною від самої традиції, передбачала прояв індивідуалізму виконавця (у представленні матеріалу), але з чітким дотриманням вимог кобзарської специфіки строю інструмента, способів гри, мелодики думових моделей, стилістики – відповідно до регіональної школи.

Трансмісія епічної традиції передбачала три основні способи передачі тексту: «вербального і музичного – усним шляхом; переказу вербального тексту за друкованими джерелами, а музичного – усно; вербального і музичного – за друкованими джерелами»³⁰. Ці шляхи трансмісії можна вважати й певними історично-часовими етапами функціонування думової традиції, відповідно, і кобзарської імпровізації на межі XIX–XX століть. Отже відбувався поступовий перехід від усної традиції до усно-писемної, чому сприяла й широка фіксація думового репертуару на фонограф, його подальше нотне розшифрування та публікація. Це сформувало підґрунтя нового історичного етапу – реконструкції епосу, сценічної репрезентації дум на різних типах інструментів, де роль супроводу значно посилилася й розширилася.

²⁸ Грица С. Українські думи – народнопісенний епос. *Українські народні думи*. Київ : ІМФЕ, 2007. С. 42.

²⁹ Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ : Наук. думка, 1969. С. 60.

³⁰ Там само.

2. Імпровізація в бандурному мистецтві академічної традиції. Засади імпровізації в методиці Зіновія Штокалка

Стосовно бандурного мистецтва імпровізація має декілька аспектів дослідження:

- імпровізація як складник загальної усної традиції кобзарства, що полягає в індивідуальній варіативності репертуарних, переважно фольклорних, зразків, котрі зберігаються й в академічному репертуарі;

- психологічна адаптивність виконавців (кобзарів, бандуристів) до зміни ситуації у виборі жанрів концертного репертуару;

- емпатія, емоційна реакція виконавця на сприйняття слухачами, що зумовлює характер інтерпретації (наприклад, «додавання жалощів», про яке згадував М. Лисенко стосовно О. Вересая та яке стосується й ладової інтонації, й емоційного стану виконавця);

- диференціація площин вокальної та інструментальної імпровізації, зокрема імпровізація інструментальна при стабільності вокальної мелодії, імпровізація інтонаційно-вокальна чи декламаційна при незмінності інструментального супроводу, єдність вокальної та інструментальної варіативності;

- специфіка й методика засвоєння принципів імпровізації фактурної, гармонічної, мелодично-ладової, динамічної, темпово-агогічної тощо;

- інструментальні можливості імпровізації залежно від типу інструмента (чернігівського – київського, зінківсько-харківського, полтавського), різниця між якими полягає в діапазоні, кількісному співвідношенні басових струн і приструнків, інтонаційному строї, конструктивній формі, можливостях ігрових рухів рук, правої та лівої, та кожного пальця зокрема;

- виокремлення основних конструкцій – модусів, типів фактури для засвоєння в академічному навчанні на різних освітніх рівнях – від дитячої музичної школи до закладів вищої освіти, а також для самостійного освоєння.

А. Лозовський розрізняє такі сучасні моделі виконавської імпровізації: 1) *інструктивні* (артикуляційні, аплікатурні, темпові, фактурні, темброві тощо); 2) *музично-мовленнєві* (інтонаційні – мелодичні, ладогармонічні, метроритмічні); 3) *структурно-композиційні* (формотворчі – інтуїтивно та логічно розпізнавані); 4) *жанрово-стильові* первинні (жанрові) 5) *індивідуально-стильові* (ідентифіковані за стильовими виконавськими манерами);

б) загальностильові (диференційовані за сукупністю традицій, накопичених певним стильовим напрямом)³¹.

Неабияке значення у відновленні навиків імпровізації в академічному бандурному мистецтві відіграла поява друкованих підручників і самовчителів гри на бандурі на початку ХХ ст. (Г. Хоткевича, М. Домонтовича, В. Овчинникова, В. Шевченка), пізніше в повоєнні роки А. Омельченка, С. Баштана, М. Гвоздя.

Якщо перші підручники в основному спрямовані за первинне освоєння інструмента, то поступово зміст видань ускладнюється. Варто зауважити, що вже в рукописах IV і V частин підручника В. Шевченка (написаних на межі 20-тих рр.) зустрічаємо вправи, написані для правої і лівої руки, проте розраховані більше на освоєння різних видів фактури правої, лівої партії – переважно гармонічна основа. Серед фактурних видів, представлених у вправах, – арпеджіоподібні обернення у висхідних і низхідних комбінаціях, поєднання повторів тризвуків і гамоподібних ходів одинарних нот, зіставлення терцових паралелей і мелодичних ліній, низхідні ходи з використанням прийому «ковзання» (інтонаційно означеного *glissando*), стрибки з форшлагами, акордові остинато та стрибки-обернення тощо. Усі вправи в основі мають опосередкований або прямий зв'язок із народними мелодіями (піснями або танцями). Починаючи з вправи № 145 – ремарка В. Шевченка – «Розроблення мелодії в піснях», отже, зразки № 145–150 – короткі варіації на відомі пісенні й танцювальні теми («Про куму», «Ой джигуне», «Про комарика», «Метелиця», «Гопак»). Пропоновані автором вправи – це спроба створити ґрунт для індивідуального підбору мелодій та акомпанементу пісень користувачами самовчителя-підручника³².

Уже в наступних частинах підручника Гната Хоткевича 1929–1931 рр. спостерігаємо чітку орієнтацію на практику формування нової естетики концертного бандурного виконавства³³. Її Г. Хоткевич будує, об'єднуючи ознаки народного й академічного музикування. Творчо переосмисливши масив колористичних і віртуозних прийомів гри на харківській бандурі, він значно підвищує роль інструментального супроводу в традиційних думово-пісенних жанрах кобзарського

³¹ Лозовский А.М. Фортепианный джаз: типология исполнительских моделей. *Музичне мистецтво* : збірник наук. статей / Донецька держ. муз. акад. ім. С.С. Прокоф'єва. Донецьк ; Львів, 2009. Вип. 9. С. 142–152.

³² Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. С. 234.

³³ Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Харків : ДВУ, 1929. Вип. I. Ч. II : Вправи. 45 с. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Харків : ДВУ, 1929. Вип. II. Частина I : Вправи. 59 с.

репертуару. Це дало йому можливість модернізувати відомі пісні або думи в імпровізовані фантазії, створити своєрідні інструментальні варіації для супроводу вокальної мелодії³⁴.

За період відновлення незалежності України спостерігаємо спроби видань нових систематизованих методик для початківців і професіоналів – Н. Брояко, Л. Мандзюк, В. Іщенко, М. Залізник, О. Созанського, видання «Кобзарського підручника» З. Штокалка, у діаспорі – англomовних підручників В. Мішалова та Ю. Китастого, перевидання підручника З. Штокалка³⁵. Проте питання імпровізації там не виокремлено, хоча їх можна розглядати як складник розвитку прийомів гри на бандурі, освоєння різних типів фактури, методів підбору мелодії та гармонії на слух тощо.

Як зауважує Д. Губ'як, основні труднощі імпровізації для бандуриста зумовлені специфікою поєднання двох діатонічних звукорядів у сучасній хроматичній бандурі київського типу. Ці характерні риси її звукоряду скасовують «простоту та логічність хроматичного звукоряду»³⁶.

Очевидно, що постає актуальна потреба у виданні нового підручника гри на бандурі з урахуванням потреб розвитку творчих можливостей молоді, різножанрової й різностильової специфіки сучасного виконавства на бандурі, у т. ч. й засад імпровізації.

Творчість Зіновія Штокалка (1920–1968) – доктора медицини і водночас універсального митця (поста-модерніста, бандуриста, художника) – у вивченні проблематики імпровізації на бандурі займає вагомe місце. Його здобутки як віртуозного бандуриста-виконавця, теоретика і практика традиційного кобзарства, але водночас і блискучого новатора-експериментатора постійно залишаються в центрі уваги як дослідників, так і виконавців-практиків, які черпають у ній нові ідеї для натхнення й власних мистецьких пошуків³⁷.

До провідних навчально-методичних робіт Зіновія Штокалка належить «Кобзарський підручник». У ньому узагальнені провідні

³⁴ Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. С. 239.

³⁵ Shtokalko Z. A kobzar handbook [editor Andriji Horniatkevych]. Edmonton : CIUS, 1989. 364 p.

³⁶ Губ'як Д. Характеристичні особливості звукоряду сучасної концертної бандури та їхнє значення для методики навчання. *Педагогічна майстерність: проблеми, реалії та перспективи* : матеріали міжвузівських педагогічних читань. Вип. 2. Київ-Теребовля : ДАКККіМ, 2009. С. 215–221.

³⁷ Дутчак В. Синергія творчості Зіновія Штокалка: традиція та інновація (до 100-річчя від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям «Мистецтвознавство»*. Рівне : РДГУ, 2019. № 32. С. 11–19. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi32.244>.

напрацювання митця, які не втратили актуальності й досі³⁸. Підручник Штокалка (у редакції А. Горняткевича) складається з двох частин – теоретичної «Вступ» (9 розділів) і практичної «Вправи» (46 розділів).

У теоретичній частині охоплено широку проблематику, надзвичайно цінними розділами в ній є методичний опис і пояснення способів гри на бандурі (харківського, полтавського і київського) й узагальнення досліджень кобзарських строїв. Штокалко констатує: «... підставова кобзарська табулятура має більш стандартизовані звукоряди, яким характерна особлива діятоніка. На базі цієї діятоніки допущена вільна мелодична надбудова зі своїми законами мелодики та гармоніки, що нерозривно протирічають європейським музичним законам»³⁹. Тому автор аналізує кобзарські строї старовинних інструментів відповідно до записів М. Лисенка, О. Рубця, М. Домонтовича, Г. Хоткевича; подає стрій інструментів О. Вересая, П. Братиці, М. Кравченка; порівнює строї кобзи-бандури зі строями торбана (веселим і жалібним) і гусел.

3. Штокалко систематизує всі кобзарські строї, поділяє їх на *косий, кубанський, почаївський, жалібний*. Також він застосовує термінологію «*лебійських*» строїв, уживаючи цю назву для позначення звукорядів, що застосовуються в старовинному репертуарі кобзарів. Серед них – і строї, що утворювалися на кобзі О. Вересая, зокрема варіанти т. зв. «*лебійського g*» (див. додаток). Аналіз інтонаційного складу цих ладів (у яких різне співвідношення тонів і півтонів в суміжних октавах різні) відразу вказує на діатонічну природу й можливості їх застосування на сучасних інструментах. На жаль, сучасна хроматична бандура київського типу з тотальною системою перемикування тональностей не дає змоги використовувати ці лади.

Завершують теоретичну частину підручника розділи, що присвячені строям сучасної («модерної») бандури, способам перемикування, правилам настроювання інструмента. (3. Штокалко використовував інструмент конструкції С. Ластовича-Чулівського – удосконалену бандуру харківського типу, що має 14 басів і 32 приструнки, містить систему індивідуальних перемикачів на кожній струні).

Практична частина – «Вправи» – це поступова розробка засобів для освоєння інструмента початківцями: зокрема, про лади та їх види, про каденції та їх види, запис і розшифрування окремих специфічних способів гри на бандурі. 3. Штокалко пропонує вправи, аналізуючи при цьому закономірності побудови аплікатури («пальцівки») та принципи

³⁸ Дутчак В.Г. Кобзарський підручник Зіновія Штокалка (теоретичні і практичні узагальнення. *Бандура*. 2000. № 71–72. С. 21–25.

³⁹ Штокалко З. Кобзарський підручник / заг. ред. А. Горняткевича. Едмонтон ; Київ : Вид-во Канадського ін-ту укр. студій, 1992. 343 с.

спрямування вправи. Більша частина вправ має інструктивний характер, вони переважно подані у вигляді повторюваного мотиву у висхідному та низхідному русі, містять стрибки («кидання», «мет» руки), чергують «стоячі» й «перехресні» ходи. За аналогією підручника Г. Хоткевича автор групує цю частину вправ відносно правої і лівої руки, поєднання обох рук, а також відносно конкретного пальця чи пальців, що беруть участь у грі. Важливо, що кожна вправа, для якої властиві зміни положення пальців і кисті (порівняно з попереднім матеріалом), підкріплена фотоілюстраціями. Крім того, вправи можуть бути виконані різними штрихами (*legato*, *non legato*, *staccato*), у різних тональностях і ладах. Кожна із цих вправ може становити основу для інструктивного імпровізування (за А. Лозовським).

Інша частина вправ має художній зміст, це – невеликі за обсягом пісні та п'єси. З. Штокалко свідомо подає репертуар відомих кобзарів і бандуристів – Г. Гончаренка, В. Ємця, М. Теліги, К. Мисевича, Ю. Сінгалевича, пов'язуючи таким чином теоретичні засади й художню практику, перевірену часом. Здебільшого художній матеріал охоплює традиційні твори кобзарського репертуару – різнохарактерні народні пісні, релігійні псалми, інструментальні танці (гетьманський гайдук, тропак, гречаники, дудочка, гопак, козачок тощо). Цю частину вправ на основі народних пісень автор доповнює аналізом мелодики та гармонії, типів супроводу (*синкопичного*, *мелодичного*, *переміжного басу* тощо), засад транспозиції та спрощення запису. Подібні узагальнення також мають місток у майбутнє – як прообраз наступних самостійних гармонізацій та імпровізацій на основі фольклорних зразків.

Окрему увагу З. Штокалко надавав специфічним прийомам гри на бандурі, зокрема арпеджіато («арпеджіо й арпеджіовий акорд»), глісандо, шумовому акорду, орнаментальним фігурам (мелізмам), вібрато, тремоло, тремоляндо («січеним звукам»), детально описує методику гри, запис на письмі, практичне використання. Засвоєння цих прийомів також може становити підґрунтя для розвитку навиків імпровізації.

Філософсько-концептуальну сферу підручника формують постулати Штокалка щодо засад функціонування і майбутнього розвитку бандури як інструмента. Він розглядає кобзарство як «чинник симбіозу культурної народної традиції та творчого дерзання, новотворення народного генія», а кобзу-бандуру як «специфічний інструмент», що «у своєму еволюційному розвитку, у протилежності до лютневих інструментів, відступав чим даліше від універсалізму, достосовуючись до особливого діятонізму, звукорядових ладів та гармонічних традицій, що не вкладалися у вузькі рамки «універсального» європейського

мажору й мінору та темперованого звукоряду»⁴⁰. Бандурист негативно ставився до введення хроматики до бандури, оскільки вона обертається «затратою специфічних можливостей інструмента», зокрема діатоніки. Проте автор особливо наголошував на необхідності розуміння бандуристом-виконавцем стилю і форми, знання гармонії та основ композиції, вміння імпровізувати.

З. Штокалко впродовж закордонного періоду життя продовжував збирати сольний бандурний репертуар, основу якого було покладено ще в Галичині. Сьогодні нотні фонди відомого бандуриста зберігаються в архіві Альбертського університету і складаються з двох рукописних збірників. Перший, де зібрані обробки українських пісень самого З. Штокалка, має назву «Кобза». Обробки для бандури, скомпоновані ним, які можуть розглядатися як письмово зафіксовані імпровізації, охоплюють усі жанри українського народного мелосу: історичні, козацькі, гайдамацькі, бурлацькі, чумацькі, кріпацькі, побутові, любовні, жартівливі та застільні пісні. У 1996 році репертуарний збірник видатного бандуриста діаспори «Кобза» під редакцією професора А. Горняткевича за сприяння Канадського інституту українських студій і видавництва «Таксон» побачив світ, а в 1997 р. він перевиданий в Україні⁴¹.

Збірник частково охоплює твори, що повинні були ввійти до видання 1939 року (і яке, на жаль, не реалізувалося), та авторський репертуар періоду німецької окупації (1941–1944 рр.). Матеріалом для обробок З. Штокалка стали пісенні збірники 30–40 рр., видані в Україні. Проте він творчо переосмислює їх, використовуючи лише мелодичні контури й текст оригіналу, додаючи варіанти інструментального супроводу, оскільки вважав необхідним для професійного бандуриста вміння кожен раз по-новому трактувати письмово записаний твір, уносити до традиційного кобзарського виконання моменти імпровізаційності⁴².

Для традиційного кобзарського репертуару З. Штокалко використав переважно записи М. Лисенка, Ф. Колесси, А. Коціпінського, К. Квітки, здійснені від кобзарів О. Вересая, М. Кравченка, Г. Гончаренка, П. Носача. У цих обробках З. Штокалко більш сучасно трактує інструмент, використовує його повний діапазон (у лівій і правій руках), новітні прийоми гри (гамо– й арпеджіоподібні пасажі, різноманітну мелізматіку, акордову й інтервальну техніку) з необхідними позначеннями та аппікатурними вказівками. Зауважимо особливий контраст між інструментальним супроводом і вокальною

⁴⁰ Штокалко З. Кобзарський підручник / заг. ред. А. Горняткевича. Едмонтон ; Київ : Вид-во Канадського ін-ту укр. студій, 1992. 343 с.

⁴¹ Штокалко З. Кобза: збірка п'ес для бандури. Канадський ін-т укр. студій. Київ ; Торонто ; Едмонтон : Таксон, 1997. С. 360.

⁴² Там само. С. 7.

мелодією внаслідок реєстрового розриву чоловічого голосу й акомпанементу. Це дає змогу уникнути в обробках дублювання вокальної мелодії інструментальною (що також може розглядатися як зразок фактурної імпровізації). В окремих творах З. Штокалко пропонує кілька варіантів виконання супроводу, інструментальні перегри між куплетами (наприклад, у відомій пісні «Про Хому та Ярему» він зауважує «Мелодія 1 за Вересаєм, 2 і 3 – мої дочіпки», що підтверджує його імпровізаційний талан)⁴³.

Зіновій Штокалко звертав увагу на необхідність розвитку саме сольного виконавства, яке завжди становило характерну рису кобзарства, уважав, що ансамблі нівелюють індивідуальність бандури, гальмують розвиток її техніки, заперечують поняття імпровізації.

Як авангардний напрям розвитку бандури З. Штокалко пропонує для освоєння й штучні звукоряди (повнотонна гама, атональні лади). Вони стали основою для його імпровізацій і композицій – оригінальних інструментальних творів, а саме: «Атональний етюд», «Атональний етюд на тему гаївкової мелодії «Качур», «Орієнтальний етюд» та два етуди-фантазії «Сон». Ці твори – свого роду фантазії-імпровізації настроєвого, а часом і конкретно-асоціативного характеру. Певною мірою їх можна розглядати і як експериментальні спроби «гри» з ладовими звукорядами, т. зв. «штучними» ладами (C Dis E F G As H). Такий «набір» звуків у їх специфічному співвідношенні ладу створював особливі імпресіоністичні, сонористичні ефекти. Таким чином, механізм перемикання тональності (переважно індивідуального типу) не лише забезпечував можливість відтворення автентичних кобзарських ладів, а й розширював простір для музичного експериментування й імпровізації⁴⁴.

Саме таким творчим простором для З. Штокалка стала аудіозаписна творчість (близько 20 годин музики), що становлять симбіоз традиційних кобзарських жанрів та академічного концертного стилю, стала стильовим імпровізаційним зразком напряму розвитку сольного чоловічого виконавства кінця ХХ – початку ХХІ ст. Серед аудіозаписів – вокально-інструментальні жанри: думи, канти, історичні пісні, пісні соціальних груп – козацькі, гайдамацькі, чумацькі, бурлацькі, а також танцювальні, жартівливі й сатиричні. В окрему групу можна виділити твори можливо менш популярних у кобзарському репертуарі, але загалом досить поширених пісенних жанрів: лірично-побутові,

⁴³ Там само. С. 47.

⁴⁴ Дутчак В. Синергія творчості Зіновія Штокалка: традиція та інновація (до 100-річчя від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок «Мистецтвознавство»*. Рівне : РДГУ, 2019. № 32. С. 11–19. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi32.244>.

колискові, застільні, сороміцькі («еротичні»), а також літературного походження. Найбільш яскравими аудіозразками творчості З. Штокалка стали інтерпретації дум «Про втечу трьох братів з Азова», «Про козака Голоту», «Про Марусю Богуславку», «Про Олексія Поповича», у яких він орієнтувався насамперед на традиції харківської школи, пропагованої та методично обґрунтованої Гнатом Хоткевичем.

Новаторським напрямом аудіозаписів З. Штокалка є стилізація стародавніх билин Київської Русі – «Про Добриню і Смочище», «Про славного богатиря Іллю Муромця та Соловія Розбійника», «Про славних богатирів Святогора та Іллю Муромця». Він здійснив переклад тексту зі старослов'янської українською, створив шляхом імпровізації та експериментування музичний супровід, що стилізує звучання гуслів.

Саме те, що більшість музичної спадщини З. Штокалка зафіксована в аудіозаписах, а не нотних зразках, засвідчує, що в основі його творчості був імпровізаційний підхід. Ці методи сьогодні використовують і виконавці-бандуристи української діаспори – Віктор Мішалов, Юліан Китасти, Юрій Фединський⁴⁵.

Одним із послідовників у виконавстві та композиції З. Штокалка став сучасний бандурист і композитор Юліан Китасти (США): «Я розвиваю ідеї Штокалка. Багато працюю над імпровізаціями в різних ладах, щоб вистроїти інструмент на багато строїв і створити відповідну музику. Роблю це в концертах, без партитури, в суто імпровізаційному підході... Прислухаючись до інструмента, можна творити нову музику, яка виходить з принципів самого інструмента»⁴⁶.

Так кобзарська спадщина, зокрема зафіксована М. Лисенком творчість Остапа Вересая, надихнула на її активне використання як первісного тематичного матеріалу багатьма музикантами. *Експериментальне бандурне тріо* з Нью-Йорка (Юрій Фединський, Михайло Андрець, Юліан Китасти) на власному диску використало танець О. Вересая для колективного імпровізування-виконання на основі лебійського ладу⁴⁷. 1996 р. здійснено музично-виконавський проект «Від Парижа до Києва» («Paris to Kyiv») канадською співачкою

⁴⁵ Дутчак В. Збереження, реконструкція і трансформація традиційного кобзарського репертуару в творчості бандуристів української діаспори кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах* : матеріали науково-практичної конференції (26–27 червня 2018 р.) / упоряд. К.П. Черемський. Харків : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2018. С. 64–74. URL: http://khotkevych.info/fond/wp-content/uploads/2018/05/Kobzarstvo_small.pdf.

⁴⁶ Десятерик Д. Юліан Китасти: «Із бандурою сперечатися небезпечно». *День*. 2012. № 164–165. С. 22.

⁴⁷ Experimental bandura trio (Recorded August 1998 at UMK Studio NYC and July 1999 Hunter NY by Alex Kytasty and Levko Maistrenko) / Andreć, Kytasty, Fedynsky. CD. 2000.

Алексіс Кохан. До нього залучені низка професійних музикантів з різних країн, у т. ч. й бандурист Юліан Китастиий. На диску «Варіації» використані мелодії танців Остапа Вересая, що стали базою для інструментальних імпровізацій у стилі World Music. У традиційних кобзарських композиціях ефектно звучать екзотичні ударні інструменти африканських народів⁴⁸.

Жанри традиційного репертуару представлені й в одному з останніх аудіодисків Юліана Китастого «Пісні правди – Мелодії й пісні кобзарської традиції»⁴⁹. До диску ввійшли різножанрові твори, що репрезентують різні складові традиційного репертуару кобзарів і лірників: думи («Невільницький плач»), балади («Про Бондарівну»), канти і псалми («Про правду», «Потоп», «Про Страшний суд»), релігійно-моралізаторські пісні («Ангел-хранитель», «Святий Боже», «Множество аз согріших»), жартівливо-сатиричні («Дворянка», «Кисіль», «Про Хому і Ярему», «Всякому городу нрав і права»), інструментальні («Саврадим», «Метелиця», «Козачок»)⁵⁰.

Імпровізаційний характер кобзарського репертуару відображено в ще одному аудіодиску Ю. Китастого – «Ночі в Бандуристані»⁵¹. Інструментальні композиції будуються на традиційних кобзарських ладах, створюють специфічний звуковий просторовий ландшафт. Окремі твори-імпровізації мають конкретну народну інтонаційну основу («Гаївки», «Варіації на чумацьких мелодіях»). Ще більш експериментальним є наступний диск Ю. Китастого – «Збурені поля» («Disturbance fields»), створений у співдружності з відомою українською композиторкою Аллою Загайкевич (авторкою музики до кінофільму «Поводир»). Три аудіотреки диску (під назвами «Field» I, II, III) становлять поєднання тембру бандури й комп'ютерної музики у творчій спільній імпровізації. Для запису використана харківська бандура, а для одного з треків препарований інструмент, що виявляє новаторський експериментальний підхід авторів до компонування⁵².

⁴⁸ PARIS TO KYIV. VARIANCES / Alexis Kochan. Julian Kytasty. CD. 1996.

⁴⁹ Китастиий Ю. Пісні правди – Мелодії й пісні кобзарської традиції. (Julian Kytasty. Songs of Truth). Centre of Cape Breton Studies at Cape Breton University. CD. 2014.

⁵⁰ Дутчак В. Збереження, реконструкція і трансформація традиційного кобзарського репертуару в творчості бандуристів української діаспори кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах* : матеріали науково-практичної конференції (26–27 червня 2018 р.) / упоряд. К.П. Черемський. Харків : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2018. С. 64–74. URL: http://khotkevych.info/fond/wp-content/uploads/2018/05/Kobzarstvo_small.pdf

⁵¹ Китастиий Ю. Ночі в Бандуристані. (Julian Kytasty. Nights in Banduristan). CD. 2015.

⁵² DISTURBANCE FIELDS (BeSharp Studios NYC) / Julian Kytasty & Alla Zagaykevych. CD. 2016.

Звернення сучасних виконавців-бандуристів до теорії і практики імпровізації поступово спостерігається у творчій діяльності багатьох солістів та ансамблів бандуристів України й діаспори.

ВИСНОВКИ

Імпровізація – не лише складник природних музичних здібностей, а й набутий практичний навик у процесі навчання. Професійний музикант у діяльності повинен досконало володіти мистецтвом музичної імпровізації. Навчання імпровізації різниться залежно від специфіки звукоідеалу інструмента та соціального статусу виконавців (усне фольклорне середовище й академічне).

Традиційне кобзарство українців зберегло численні відомості про форми вокальної та інструментальної імпровізації – мелодичної, гармонічної, ладової тощо, засвідчені аудіофіксацією їх репертуару та нотним розшифруванням. Це слугувало важливим підґрунтям для засвоєння репертуару новими поколіннями музикантів.

Сучасну бандуру серед інших інструментів вирізняє взаємодія вокальної та інструментальної площин музикування, її широкі фактурні можливості – одночасне представлення кількох голосів фактури – мелодії, басу, гармонічного й фактурного акомпанементу. Усе це зумовлює опанування мистецтва імпровізації в кількох напрямках: на рівні мелодики, гармонії, ритміки, фактури, тембрової та динамічної гнучкості, звукоколеристики тощо.

Формування імпровізаційної майстерності бандуриста має відбуватися на основі синтезування традицій кобзарської імпровізації (інструментальної та вокальної) і досвіду цього виду творчості на суміжних інструментах у академічному й джазовому музикуванні. Актуальним залишається обґрунтування послідовності опанування імпровізації на різних рівнях навчання з урахуванням рівня музичних здібностей і практичного виконавського досвіду молодих музикантів. Важливо сприяти розвитку імпровізаційних умінь різних типів – мелодичного, ладового, гармонічного, фактурного, а також шляхом вивчення й наслідування імпровізаційного мистецтва провідних бандуристів. Цьому сприяє наявна звукова фіксація їх творчості (аудіо, відео тощо). Пріоритетним залишається освоєння композиційної форми й уміння її «вибудувати» в часі, використовуючи всі можливості як інструмента, так і взаємодії елементів музичної мови.

Досвід і теоретичні узагальнення З. Штокалка дали змогу розглядати ладовий тип імпровізації як український національно-ідентифікаційний зразок, що дає можливість здійснювати як реконструкцію старовинних кобзарських творів, так і компонування нових. Поширення відроджених діатонічних інструментів і харківського типу бандури сприяє безпосередньому використанню кобзарських ладів, зафіксованих З. Штокалком.

Додаток
Кобзарські лади
Косий стрій



Почайвський стрій



Жалібний стрій



Лебійське А



Лебійське G



Лебійське D



АНОТАЦІЯ

У пропонованому дослідженні проаналізовано імпровізацію як одну з форм музикування. Визначено її роль у традиціях кобзарства, специфіку форм та основних методів. Виокремлено значення імпровізації впродовж ХХ – початку ХХІ ст. як сценічного методу виконавства бандуристів України та діаспори. Зокрема, визначено форми (сольну, ансамблеву) і види імпровізації – мелодичний, гармонічний, ладовий, фактурний. Проаналізовано дослідження

видатним бандуристом діаспори З. Штокалком ладової специфіки кобзарського мистецтва («Кобзарський підручник») і формування власної методики ладової імпровізації на основі кобзарських (лебійських) ладів. Представлено практичне використання цієї методики у творчості сучасних виконавців діаспори, зокрема Ю. Китастого.

SUMMARY

The proposed study is the first attempt to systematize the theory and practice of improvisation in the historical length from kobzarism to modern bandura art.

Improvisation is an important component of folk music, as it involves a purely oral (unwritten) form of learning, mastering both the instrument and the repertoire, a flexible emotional response of the performer to the appreciation of listeners. For kobzarism, improvisation is its important essential feature, especially in the representation of epic genres. The author identifies the role of improvisation in the traditions of kobzarism, the specifics of genre forms and basic methods of kobzar improvisation. Samples of fixing improvisation in researches and recordings by folklorists of epic repertoire of kobzars are being presented.

The importance of improvisation during the XX – early XXI centuries as a stage method of Ukrainian and diaspora bandura players' modern performance. In particular, the forms (solo, ensemble) and types of improvisation are being defined – melodic, harmonic, fret, textural (accompanying), stylistic (as the style of the author and as the style of the epoch).

Regarding bandura art, improvisation has several aspects of research:

- improvisation as a component of the general folk tradition of kobzarism, which consists in the individual variability of repertoire, mainly folklore samples, which are preserved in the academic repertoire;
- psychological adaptability of performers (kobzars, bandura players) to change the situation in the choice of concert repertoire genres;
- empathy, emotional reaction of the performer to the perception of the listeners, which determines the nature of the interpretation (for example, «adding pity», which was mentioned by M. Lysenko in relation to O. Veresay, and which concerns both the intonation and emotional state of the performer);
- differentiation of the vocal and instrumental improvisation planes, in particular instrumental improvisation with the stability of the vocal melody, intonation-vocal or declamatory improvisation with the invariability of instrumental accompaniment, unity of vocal and instrumental variability;
- specifics and methods of mastering the principles of texture, harmonic, melodic, dynamic, tempo-agogic, etc. improvisation.
- instrumental possibilities of improvisation depending on the type of instrument (Chernihiv-Kyiv type, Zinkiv-Kharkiv type, Poltava type), the difference between which lies in the range, the quantitative ratio of bass

strings and prystrunkas, intonation, constructive form, capabilities of playing movements of the right and left hand, as well as each finger;

– identification of the main structures – modes, types of textures for mastering in academic training at different educational levels – from children's music school to institutions of higher education, as well as for self-development.

One of the directions of fret improvisation was suggested in his work by the well-known artist – bandura player of the Ukrainian diaspora Zinovi Shtokalko. The formation of own technique of fret improvisation on the basis of kobzar (lebian) fret systems is being analyzed. The practical use of this technique in the work of modern performers of the diaspora, in particular Yu. Kitasty, is being presented.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глущенко Ю. Імпровізація як категорія музикального виконавства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Київ : Консерваторія-Київ, 1990. 17 с.

2. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.

3. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ-Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.

4. Губ'як Д. Характеристичні особливості звукоряду сучасної концертної бандури та їхнє значення для методики навчання. *Педагогічна майстерність: проблеми, реалії та перспективи* : матеріали міжвузівських педагогічних читань. Київ-Теребовля : ДАКККіМ, 2009. Вип. 2. С. 215–221.

5. Губ'як Д. Імпровізація як складова традиційного та академічного бандурного виконавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль, 2012. № 3. С. 174–178.

6. Дуда Л.І. Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури : дис. ... канд. мист. : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2016. 289 с.

7. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.

8. Дутчак В. Кобзарський підручник Зіновія Штокалка (теоретичні і практичні узагальнення). *Бандура*. 2000. № 71–72. С. 21–25.

9. Дутчак В. Кобзарський феномен Зіновія Штокалка. *Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. II. Івано-Франківськ: Плай, 2000. С. 82–90.

10. Дутчак В. Зіновій Штокалко. До питання про теорію і практику сучасного кобзарського мистецтва. *Матеріали до українського мистецтвознавства: Пам'яті академіка О.Г. Костюка* : збірник наукових праць. Київ, 2002. Вип. 2. С. 149–153.

11. Дутчак В. Збереження, реконструкція і трансформація традиційного кобзарського репертуару в творчості бандуристів української діаспори кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах* : матеріали науково-практичної конференції (26–27 червня 2018 р.) / упоряд. К.П. Черемський. Харків : Видавець Олександр Савчук ; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2018. С. 64–74. URL: http://khotkevych.info/fond/wp-content/uploads/2018/05/Kobzarstvo_small.pdf

12. Дутчак В. Музична спадщина Зіновія Штокалка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль ; Київ, 2006. № 1 (16). С. 29–37.

13. Дутчак В. Синергія творчості Зіновія Штокалка: традиція та інновація (до 100-річчя від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок «Мистецтвознавство»*. 2019. № 32. С. 11–19. URL: <https://doi.org/10.35619/ucrpm.vi32.244>

14. Десятерик Д. Юліан Китастий: «Із бандурою сперечатися небезпечно». *День*. 2012. № 164–165. 14–15 вересня. С. 22.

15. Земцовский (Беркли) И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы. *Механизм передачи фольклорной традиции*. Санкт-Петербург : РИИИ, 2004. С. 5–25.

16. Семець В. Кобза та кобзарі. Берлін : Українське слово, 1923. 111 с.

17. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ : Наук. думка, 1969. 587 с.

18. Куліш П. Повне зібрання творів. Том III. Наукові праці. Записки о Южной Руси. Книга 1–2. Київ : Часопис «Критика», 2015. 800 с.

19. Кушпет В. Старцтво: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. ХХ ст.). Київ : Темпора, 2007. 592 с: іл.

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

21. Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / ред. М. Щоголь. Київ : Мистецтво, 1955. 88 с.

22. Лозовский А.М. Фортепианный джаз: типология исполнительских моделей. *Музичне мистецтво* : збірник наук. Статей / Донецька держ. муз. акад. ім. С.С. Прокоф'єва. Донецьк ; Львів, 2009. Вип. 9. С. 142–152.

23. Мацієвський І. Інструменталізм та вокальна музика. *Ігри та співголосся. Контонація* : музикологічні розвідки. Тернопіль : Астон, 2002. С. 12–30.

24. Мацієвський І. Традиційна інструментальна культура та музична освіта на межі тисячоліть. *Ігри та співголосся. Контонація* : музикологічні розвідки. Тернопіль : Астон, 2002. С. 122–128.

25. Китастий Ю. Ночі в Бандуристані (Julian Kytasty. Nights in Banduristan). CD. 2015.
26. Китастий Ю. Пісні правди: Мелодії й пісні кобзарської традиції. (Julian Kytasty. Songs of Truth). Centre of Cape Breton Studies at Cape Breton University. CD. 2014
27. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. Харків, Київ : ДВУ. 1930. 354 с.
28. Скляр І. Київсько-харківська бандура. Київ : Музична Україна, 1971. 114 с.
29. Черемський К. Шлях звичаю. Харків, 2002. 445 с.
30. Штокалко З. Кобзарський підручник / заг. ред. А. Горняткевича. Едмонтон ; Київ : Вид-во Канадського ін-ту укр. студій, 1992. 343 с.
31. Українські народні думи. Київ : ІМФЕ, 2007. 824 с.
32. Штокалко З. Кобза / ред. Андрій Горняткевич. Едмонтон ; Київ : КІУС, 1997. 360 с.
33. DISTURBANCE FIELDS (BeSharp Studios NYC) / Julian Kytasty & Alla Zagaykevych. CD. 2016.
34. Dutchak V. Twórczość Żinowija Sztokalko jako przedstawiciela Galicyjskiej szkoły bandurzystów. *EDUCATIONAL AND BEHAVIOURAL ISSUES IN MODERN WORDL*. Ternopil : Kart-Blansh, 2013. S. 240–251.
35. Experimental bandura trio (Recorded August 1998 at UMK Studio NYC and July 1999 Hunter NY by Alex Kytasty and Levko Maistrenko) / Andrec, Kytasty, Fedynsky. CD. 2000.
36. PARIS TO KYIV. VARIANCES / Alexis Kochan. Julian Kytasty. CD. 1996.

Information about the author:

Dutchak V. H.,

Doctor of Arts, Professor,

Head of the Music Ukrainistics and Folk Instrumental art Department

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

57, Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, Ukraine