

РОЗДІЛ 2

ДИСКУРС ТРАДИЦІЙНОГО ТА МОДЕРНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4>

2.1. БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Брояко Н. Б., Водяний Б. О.

ВСТУП

Українське народне інструментальне мистецтво, глибоко вкорінене у традиції національного мелосу, є необхідним складником прояву національно-культурної ідентичності. Історія дослідження українських народних музичних інструментів і різних форм народно-інструментального виконавства нараховує близько двох століть, репрезентуючи видове розмаїття вікових традицій і жанрово-стильові трансформації цього мистецького явища. Нині стильові видозміни народно-інструментального мистецтва тривають, їхній аналіз і вивчення загальної картини викликають значний інтерес для наукового осмислення закономірностей розвитку сучасного українського виконавського мистецтва.

Бандурне виконавство посідає у сучасному українському музичному просторі одну із суттєвих позицій, проте не є константою: під час еволюції кобзарсько-бандурного музикування суттєво змінювалися функції виконавців, прийоми гри на кобзі та бандурі, удосконалювалась і видозмінювалась музична мова. Функція інструмента зазнала різноманітних метаморфоз – від сольного акомпануючого інструмента у кобзарській і старосвітській музичних традиціях до участі у різноманітних за складом групах на сучасній естраді. Разом із репертуаром змінювалось і виконавство у жанрових і стильових різновидах. Бандурне мистецтво нині активно розвивається, цей процес охоплює всі його складники: освіту, інструментарій, науково-методичний доробок, композицію, імпровізацію, аранжування і перекладання, виконавство.

Характеризуючи у загальних рисах розвиток бандурного виконавства у контексті трансформаційних процесів українського народного інструментального мистецтва ХХ – початку ХХІ століть, можна окреслити два його магістральних складника: еволюцію традиційних елементів власне кобзарсько-бандурної традиції і його взаємодію зі сферами академічного музичного мистецтва.

1. Українське народно-інструментальне виконавство у науковому дискурсі ХХ століття

На початку ХХ століття в українській музичній культурі відбулися суттєві зміни, які зумовлювалися насамперед складними і трагічними історичними обставинами, що виникли внаслідок подій Першої світової і громадянської воєн, встановленням в Україні більшовицько-комуністичної диктатури. Ці зміни боляче вдарили по всіх сферах національно-культурного життя, котре з того часу піддавалося постійному політичному тиску і репресіям. Найбільшою мірою постраждали ті жанри і форми музичного виконавства, які своїм існуванням уособлювали символи української національно-культурної ідентичності, несли могутній заряд патріотизму, історичної правди, зберігали систему відвічних моральних і духовних цінностей народу. Саме таку важливу місію несло виконавство на українських народних інструментах.

Аналізуючи структуру, види і форми народного музично-інструментального виконавства цього періоду, можна умовно розділити його на дві групи. Перша група репрезентує автентичні зразки національного інструментального фольклору і функціонує у сфері побутово-обрядового традиційного музикування. Друга група в історично-культурному бутті України представлена кобзарсько-лірницькою традицією, яка є самодостатнім художньо-естетичним явищем народного професіоналізму і водночас носієм системи духовних та морально-етичних цінностей українців.

Народний інструменталізм у національно-культурному житті функціонував як самобутній, «барвистий звуковий простір русинів-українців»¹, зберігаючи у собі ознаки прадавніх фольклорних традицій і виявляючи високий рівень специфічного професіоналізму та оригінальну стилістику, де «національно-ментальні прояви реалізуються через можливості неспецифічних засобів музичної виразності і відразу ж виявляються на рівні темброво-регістрових характеристик, які гнучко відгукуються на часово-епохальні мовленнєві та розумово-поведінкові

¹ Кіндратюк Б.Д. «Історія української літератури» Михайла Грушевського як органологічне джерело: монографія. Івано-Франківськ : ВДНЗ Прикарпат. Нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2016. С. 12.

стереотипи дій представників тієї або іншої нації-етносу»². Тут важливо наголосити на сформованому власному національному інструментальному звукоідеалі, на тембральних особливостях українських народних інструментів і їхньому ментальному сприйнятті українцями, які характеризує М. Хай: «це передусім скрипкова і сопілкова кантилена та звучання комплементарного (такого, що м'яко і лагідно заповнює звукову тканину <...>) дзвінкоголосого, м'якого і не надокучливого акомпанементу бандури, кобзи чи цимбали. Цей ідеал звучання споконвіку формувався на підставі надзвичайно співучої, дещо навіть меланхолійної і ніжної ментальності нашої Нації»³.

Природний процес органічного розвитку народно-інструментальної традиції, який базувався на принципі самодостатності, призупинився вже у першій чверті ХХ століття, коли «більшовики почали застосовувати свою культурну політику, яка поряд із терором стала дуже сильною зброєю у довгому і складному процесі спочатку советизації, а згодом зовсім очевидної русифікації. Народні інструменти і виконувана на них музика потрапляють у систему здійснюваних державою заходів з управління культурним процесом. На їхнє виконання спрямувалися значні матеріальні та кадрові ресурси, забезпечувались організаційно-методичні основи їхньої практичної реалізації. Цим створювалися потрібні умови для розвитку так званої «паралельної культури» (В. Ноол) – розгалуженої мережі інституцій, за допомогою яких насаджувалась офіційна ідеологія влади, метою якої було витіснення традиційної культури. Натомість будь-якій творчості народу дозволялось існувати лише в межах художньої самодіяльності – явища, яке цілком контролювалося державою. Це був складний процес корінного зламу народних традицій, спроба розчинити фольклор у художній самодіяльності і врешті-решт його знищити»⁴.

Із введенням професійної музичної освіти на народних інструментах ще більше загострюються суперечності у сфері народно-інструментального виконавства, яке на початку 30-х років минулого

² Чайка О.В. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2007. С. 20.

³ Хай М. Домрово-балалайково-баянний кіч як антиномія українського традиційного інструменталізму. HYPERLINK http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUJ_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=J=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9668639 Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2012. Вип. 12. С. 151.

⁴ Водяний Б.О. Народні музичні інструменти в системі мистецької освіти: історико-регіональні аспекти проблеми. *Збірник наукових праць «Педагогічна освіта: теорія і практика»*. Випуск 12. Кам'янець-Подільський: Видавель ПП Звольейко Д.Г., 2012. С. 303-304.

століття розділяється на окремі напрямки: традиційний (фольклорний), у структурі якого функціонують українські народні інструменти, народно-академічний (із відкриттям у навчальних закладах класів переважно російських народних інструментів – домри, балалайки, баяна) та аматорський, який функціонував у межах художньої самодіяльності. У кожному з цих напрямків утверджуються свої концепції, науково-методичні підходи, репертуар, естетичні засади виконавства, зумовлені особливостями кожного напрямку, внутрішніми мотивами діяльності, соціокультурними умовами побутування.

В аспекті фрагментарно окреслених нами процесів розглянемо основні тенденції розвитку бандурного виконавства, яке як складник цілісної кобзарсько-лірницької традиції є унікальним явищем і безцінним скарбом українського народу, в якому представлені національна культура, глибинні традиції, сакральне світовідчуття, музичний етос.

Дослідження кобзарського мистецтва, фіксування текстів, а потім і нотація мелодій дум, пісень, кантів і псалмів розпочинається у XIX столітті, триваючи до початку XX століття. Активну участь у цьому процесі брали письменники, художники, музиканти, науковці та аматори, закохані у народну культуру, такі як В. Гнатюк, М. Грінченко, К. Грушевська, Д. Демуцький, П. Житецький, К. Квітка, Ф. Колесса, П. Куліш, М. Лисенко, Б. Луговський, П. Мартинович, Д. Ревуцький, О. Русов, О. Сластьон, М. Сперанський, М. Сумцов, О. Фамінцин, Г. Хоткевич, П. Чубинський та інші.

Дослідження кобзарсько-лірницької традиції і практичне опанування нею набули подальшого розвитку, починаючи із другої половини XX століття, у працях і творчості істориків, етномузикологів, фольклористів і виконавців М. Будника, С. Грици, А. Горняткевича, Б. Кирдана, Н. Кононенка, В. Кушпета, М. Лаврова, В. Мішалова, В. Нолла, А. Омельченка, Г. Ткаченка, М. Товкайла, М. Хая, К. Черемського та інших.

Питання історії і теорії академічного бандурного виконавства широко представлені у роботах сучасних музикознавців, таких як Н. Брояко, О. Ваврик-Дубас, І. Дмитрук, В. Дутчак, І. Лісняк, Л. Мандзюк, І. Мокрогуз, Н. Морозевич, М. Семенюк, Н. Супрун, Н. Черенецька та інших.

На думку багатьох дослідників, бандурне виконавство на різних етапах свого історичного розвитку створює особливу філософську концепцію буття, подає відповідно до потреб соціуму усталене світоглядно-диференційоване бачення української нації. Тобто бандурне мистецтво спрямоване на втілення певних змістових універсалій

історичного періоду⁵, які знайшли своє відображення, насамперед, у думовому епосі. С. Грица, видатна етномузикологиня, котра упродовж десятиліть досліджує діяльність кобзарів і бандуристів, наголошує на сюжетно-стильовій єдності та цілісності жанру дум, просякненого єдиною національною ідеєю, незважаючи на тривалий період бездержавності українського етносу в минулому, а також незбалансованість, фрактальність його державотворчих процесів. Дослідниця стверджує, що дума як «жанр української епіки із рештками давнього синкретизму, як і пов'язане з ним мистецтво кобзарів-бандуристів і лірників, є цілком оригінальним у царині словесно-песичного та музичного стилю українського ренесансу. Тож не випадково думи називають алмазом у короні волелюбного українського народу»⁶.

Про те, що кобзарська традиція, як і весь героїчний епос, пережила свою кульмінацію у XVIII столітті, вказують численні дослідники, такі як С. Грица, Д. Ревуцький, К. Квітка, Ф. Колесса. Значний науковий внесок у дослідження кобзарського мистецтва як оригінального традиційного вокально-інструментального жанру здійснив у численних працях відомий бандурист і кобзар, лірник та етномузиколог, викладач Володимир Кушпет. Грунтуючись на фундаменті духовно-естетичних цінностей і мистецьких здобутків традиційного кобзарства, відомий сучасний виконавець на реконструйованих кобзарських інструментах практично і теоретично опанував основи давньої традиції та у своїх пошуках звернувся до діяльності і творчості засновників новітнього кобзарства як концертного жанру – Гната Хоткевича, Василя Ємця, Зіновія Штокалка та їхніх послідовників – Георгія Ткаченка та Миколи Будника. Здобуті знання змусили митця під новим кутом осмислити діяльність мандрівних музик, усвідомити їхню місію, зануритись у філософію буття та особливості музикування. В. Кушпет теоретично дослідив і практично відтворив старосвітську систему кобзарсько-лірницької співогри, віднайшов самобутній шлях відродження зниклої традиції – музично-мовної імпровізації, що, на його думку, «поверне у сучасне музичне виконавство прийоми живого формотворення на противагу примітивному завчанню зразків думових творів»⁷.

⁵ Несмашна Л.Ю., Сабрі С.С., Чабаненко Н.А. Бандурне мистецтво в умовах глобалізації сучасного культуропростору. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10/70.pdf>

⁶ Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті / ред. О. С. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2000. С. 105.

⁷ Кушпет В. Старіцтво: мандрівні співці музиканти в Україні XIX поч. XX століття. Київ: Темпора, 2007. С. 387.

І. Земцовський, досліджуючи трансформацію народної музичної творчості ХХ століття, зазначає: «художня творчість все більше стає для народу мистецтвом і тільки мистецтвом. Із подоланням вікових традицій сучасна народна творчість все виразніше перетворюється на окрему від праці галузь власне художньої діяльності, яка крокує до майбутнього принципово іншим шляхом – шляхом професіоналізму»⁸.

С. Грица також відзначає типологічність зазначених трансформаційних процесів у ХХ столітті. Здійснивши системний і багаторівневий аналіз народної творчості у контексті середовища його побутування, дослідниця виявила сталі і змінні риси твору, розкрила причинно-наслідкові зв'язки між художнім продуктом та об'єктивними умовами, які впливають на його природу та еволюцію, розкрила динаміку і структурні функції фольклору у різних типах середовища. Відзначаючи вплив урбанізованого середовища на диференціацію комунікативних ланок за схемою К. Шеннона («творець – виконавець – реципієнт»), С. Грица виявляє зростання попиту на музичний продукт реципієнтом за межами замкненого середовища і, як наслідок, зростання впливу виконавця. Автор підсумовує, що «ця обставина змінює форми суспільного обігу фольклору, перетворює його із мистецтва для себе у мистецтво для інших»⁹.

Зауважимо, що початок ХХ століття знаменується тяжінням бандуристів до новітніх концертних форм у творчості таких виконавців, як Г. Білогуб, Д. Гонта, В. Ємець, І. Кучугура-Кучеренко, М. Левицький, К. Місевич, Ю. Сінгалевиц, М. Теліга, Г. Хоткевич, Д. Щербина та інших. Саме у цей період виникає взаємопроникнення, дифузія, взаємодія музичного фольклорного пласту і концертно-академічного жанру, відбувається перехід від народного до академічного професіоналізму. За переконанням С. Грици, «злет великої музики є ознакою поляризації суспільства і поляризації самого мистецтва, зростає дистанція, напружуються взаємини між генієм (автором) і народною традицією. Таким чином, виразно постає різниця поміж станом «дитинства» людської діяльності, яким є фольклор, і станом «зрілості», яким є професійне мистецтво, а звідси – і адекватна оцінка її суспільної функції»¹⁰.

Кобзарство і старосвітське бандурне музикування ХІХ століття зростали і функціонували у власній освітній системі – навчання у панотців та визвілка у братчиків цеху. У ХХ столітті відбувається входження бандурного виконавства до стрункої системи музичної освіти: музичні

⁸ Земцовский И. Народная музыка и современность. *Современность и фольклор. Статьи и материалы.* / сост. В. Гусев. Москва: Музыка, 1997. С. 74.

⁹ Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті / ред. О. С. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2000. С. 58.

¹⁰ Там само. С. 64.

школи – студії, музичні товариства – музичні училища – музичні інститути – консерваторії – музичні академії – університети. Традиція усної, неписемної передачі творчості співців народної епіки поступається нотації і писемній формі передачі бандурного репертуару. Зміна епохи, перехід до постмодерного суспільства ХХ століття призводить до зміни форм функціонування кобзарсько-бандурного мистецтва.

Сучасне бандурне виконавство є результатом еволюції структури та функціонування кобзарства і старосвітського бандурного музикування. Пройшовши етапи народної творчості, зафіксовані у думовому епосі автентичних носіїв кобзарсько-лірницької традиції (С. Веселого, А. Гребеня, В. Гончара, Ф. Кушнерика, Н. Колісника, Є. Мовчана, А. Парфиренка, Г. Ткаченка, О. Чуприни та інших), трансформацію бандуристів концертного типу зі значною часткою реконструкції думового епосу і пісенного фольклору у репертуарі М. Будника, В. Ємця, В. Кушпета, В. Мішалова, М. Теліги, М. Товкайла, Г. Хоткевича, К. Черемського, З. Штокалка та інших, бандурне виконавство нині репрезентовано творчістю бандуристів, які позиціонують себе як музиканти-академісти (О. Герасименко, Р. Гриньків, Д. Губ'як, Т. Лазуркевич, К. Новицький, О. Созанський та інші).

Відома українська бандуристка, дослідниця проблем музичної україністики, народної творчості, бандурного мистецтва України і діаспори В. Дутчак, досліджуючи еволюцію бандурного мистецтва, зазначає, що «рубіж ХІХ-ХХ століть ознаменував початок нового етапу розвитку кобзарства, позначеного змінами інструментарію, репертуару, виконавських стилів, а також появою наукових праць з історії бандури, підручників гри, навчальних посібників, репертуарних збірок тощо. Біля витоків цього нового етапу стояли видатні українські митці Микола Лисенко і Гнат Хоткевич, які в царині бандурного мистецтва відіграли важливу роль в академічному становленні бандури – у сфері інструментарію, фіксації і популяризації жанрів репертуару, виконавства, писемної освіти, історії, теорії та методики гри»¹¹.

Постать ренесансових масштабів, літератор-авангардист, лікар-онколог, бандурист, фольклорист, автор оригінальної бандурної методики, дослідник і репрезентант давніх архаїчних традицій українського епосу (билини, думи), спадкоємець глибинних засад кобзарського світогляду Зіновій Штокалко зазначав, що «кобзарство, зі своїм особливим шляхом розвитку і

¹¹ Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ–початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ, 2013. С. 65.

мистецькими притаманностями, вступаючи у мистецький фольклор, водночас виростає далеко поза нього»¹².

Проте М. Хай, узагальнюючи сучасні мистецтвознавчі наукові погляди, стверджує, що «фольклор взагалі не є мистецтвом, а народно-художньою практикою, функцією якої є не штучний, рафінований (синтетичний), а прагматично визначений, природний, синкретичний спосіб художнього осмислення дійсності»¹³.

В. Дутчак, аналізуючи шляхи та методи академізації бандурного виконавства, стверджує, що «у період ХХ – початок ХХІ століття на ґрунті тяглості національних ідейно-естетичних позицій і традицій народно-інструментального музикування сформована сукупна мистецька концепція, що визначила однозначну сутність бандурного мистецтва у світі як репрезентанта української музики, інструментарію, виконавських форм»¹⁴.

Дослідження академізації як континуального процесу еволюції художньої творчості виявляє його спільність із феноменом глобалізації. Отже, академізація музичного мистецтва і бандурне виконавство як його складник є результатом об'єктивного, соціального, історично зумовленого закону глобалізації, під яким ми розуміємо закономірний процес інтеграції розрізнених соціокультурних явищ в уніфіковану систему, де академізація отожднюється з універсальною мовою музики.

Незважаючи на те, що процеси академізації народних інструментів були виявлені і стали предметом наукового дослідження в останній третині ХХ століття, їхні закономірності зародились і почали діяти ще в епоху архаїчного фольклору. Еволюція музичної свідомості чітко спостерігається у розвитку художньо-виразових засобів музичної мови, переосмислення художнього значення ритму, гармонії, динаміки, тембру, інших звукообразальних засобів музики. Отже, можна стверджувати, що фольклор (кобзарство та автентичне бандурне виконавство) є мовою етнічного спілкування локальної групи, а академічне мистецтво (сучасне бандурне виконавство) – мовою міжетнічної комунікації глобального світу.

Однак в академізації бандурного виконавства народної музики закладені не тільки позитивні, але і негативні тенденції, а саме: зміщення функцій виконавського мистецтва із комунікативної до

¹² Штокалко З. Кобзарський підручник. Етмонтон-Київ: вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. С. 1.

¹³ Хай М. Микола Будник і кобзарство: Монографія. Львів: Асторлябія, 2015. С. 13.

¹⁴ Дутчак В. Творча і наукова діяльність Андрія Горняткевича (Канада) в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво*: зб. наук. пр. Вип. 1. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. С. 107.

представницької; уніфікація музичної мови і діяльності (тенденція до типізації, стандартизації, мислення штампами); спрямування зусиль академічного виконавства на пошук ідеальної інтерпретації призвели до витіснення слухача (реципієнта) на другий план. Спостерігається зменшення потреби у комунікації із живим мистецтвом не тільки у виконавців, але і у споживачів музичної творчості (перехід сучасних виконавських форм до віртуального медіапростору комунікації творця і реципієнта). Наведені тенденції призводять до перетворення академічного мистецтва в елітарне, про що свідчать наполовину заповнені академічні філармонійні зали. Причини елітаризації пов'язані з різними темпами виникнення інновацій у музичній мові та їхньою соціалізацією, адаптацією до реальних умов співіснування музичного продукту та аудиторії, тобто поява інновацій випереджає темпи їхньої соціалізації. Це явище не є новим, і в історії музики широко відомі приклади, коли визнання творчості композитора або поява нового музичного стилю приходили із запізненням, оскільки їхня музична мова не встигала соціалізуватися, ставати комунікатором.

Процес академізації підняв низку питань і критики щодо шляхів розвитку сучасного бандурного мистецтва. Ще у середині ХХ століття З.Штокалко негативно ставився до намагань зробити бандуру універсальним інструментом, називав цей процес «нешасним непорозумінням» і пояснював його відсутністю відомостей про традиції такого виконавського виду.

М.Хай в одній із своїх публікацій наводить думку раннього Г. Хоткевича, «який, схоже, пізніше не цілком із власної волі виконав рекомендацію самого В. Андрєєва зробити в Україні з бандурою те, що той зробив із балалайкою у Московії» і який із цього приводу писав, що «украинский народ создал себе инструмент для своей песни – и тут бандура соперниц не имеет <...> вот истинное призвание бандуры <...> Силиться же вырвать бандуру из сферы ее действия, ставит ей непосильные задачи – это дело ненужное»¹⁵.

Отже, поруч зі значними художніми досягненнями сучасних виконавців академічного бандурного жанру у їхній діяльності спостерігається низка тенденцій, які призвели до кризи улюбленого народного жанру: поглиблене розшарування бандурного мистецтва на такі два напрямки, як фольклорно-автентичний (С. Захарець,

¹⁵ Хай М. Домрово-балалайково-баянний кіч як антиномія українського традиційного інструменталізму. HYPERLINK http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUU_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=U=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9668639 Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2012. Вип. 12. С. 148.

Т. Компаніченко, В. Кушпет, В. Мішалов, М. Товкайло, К. Черемський та інші) та академічний (О. Герасименко, Р. Гриньків, Л. Дедюх, В. Єсіпок, П. Чухрай та інші); загострення стосунків між автором і реципієнтом художнього продукту, оскільки композитори та виконавці все більше схиляються до елітарного типу творчості (Р. Гриньків, В. Зубицький, В. Павліковський), тоді як слухачі очікують пізнаваної музичної мови; хроматизація бандури за рахунок введення додаткового струнного ряду дозволила інтерпретувати твори світової класики (концерти, сонати, сюїти тощо), але призвела до витіснення власне народної музики, діатонічної за своєю природою; невідповідність сучасної музичної освіти вимогам стейкхолдерів, оскільки ринок потребує нині не вузькопрофільних фахівців, а музикантів-універсалів, здатних бути не тільки блискучими виконавцями, але і мультіінструменталістами, диригентами, аранжувальниками, дослідниками-теоретиками, менеджерами культурно-мистецької галузі.

Однією із вузлових проблем, які стоять перед сучасними бандуристами «академістами», є проблема концертного репертуару. Офіційний статус «народного академічного інструмента» передбачає звернення виконавців до широких пластів народної музики. І хоча техніко-виконавські параметри модифікованої хроматичної бандури із системою важелів-перемикачів дозволяють виконувати кращі зразки реконструкції музичного фольклору в умовах сольного та ансамблевого музикування, музиканти виховуються (особливо у вищій школі) на зразках академічної музики композиторів-класиків (Й. Баха, Д. Бортнянського, А. Вівальді, Н. Паганіні, Д. Скарлатті, П. Чайковського та інших). Через низьку зацікавленість і небажання вивчати специфіку бандурного звуковидобування коло сучасних авторів, які пишуть для бандури, є незначним (І. Гайденко, О. Герасименко, Р. Гриньків, Д. Губ'як, В. Власов, В. Зубицький, Р. Лісова, Л. Макуха, Г. Матвій).

Нині традиційна народна музика витіснена на репертуарну периферію і найчастіше представлена обробками українських народних пісень, тоді як виконання реконструкцій думового епосу посідає чільне місце у концертному репертуарі лише поодиноких бандуристів, таких як Д. Губ'як, О. Созанський, Т. Лазуркевич, В. Мішалов, Т. Компаніченко.

У своїх наукових дослідженнях відомий сучасний український бандурист-кобзар Володимир Єсіпок також пов'язує широку репрезентацію класичної музики у концертному репертуарі бандуристів із модифікацією інструмента, вказуючи на неприйнятність виконання оперних арій у супроводі бандури, що відає провінційністю і хуторянством. Дослідник кобзарства застерігає, що «кобзар має право виконувати деякі твори Л. Бетховена і Д. Бортнянського,

П. Чайковського і Б. Лятошинського, але слухач чекає від кобзаря національного глибинного духу народної пісні та думи, а класику він почує в іншому виконанні та на іншому інструменті»¹⁶.

Б. Яремко також критично оцінює стан гіпертрофованої академізації сучасного бандурного репертуару: «Україна, входячи у третє тисячоліття, може погордитися вишколеними бандуристами – виконавцями творів Баха, Моцарта, Генделя та інших класиків, які ніколи не писали для бандури, але вона досі не чує <...> кобзарів-співців традиційного кобзарського репертуару. Такі великі збочення сталися в офіційних музичних закладах через витіснення з академічних наукових установ і навчальних закладів України вивчення і дослідження народних традиційних музичних інструментів, їхньої музики та орієнтацію виключно на музичні інструменти удосконаленого типу, що відповідають виконавській естетиці європейської композиторської музики»¹⁷.

Причина названих явищ захована у ще одній дуже важливій обставині: українська музикознавча наука, а відтак і вся музично-виконавська практика, упродовж багатьох десятиліть і навіть після здобуття Україною державної незалежності все ще перебувала у фарватері російської музикознавчої школи. Питання «академізації» народних музичних інструментів насильно нав'язувалося на всіх рівнях його функціонування, оскільки саме цим постулатом можна було виправдати безпрецедентне зросійщення і вихолощення національного інструментального звукового простору. І це можна підтвердити десятками, а то і сотнями беззаперечних фактів. Взяти хоча б те, що вже у першій третині ХХ століття В. Андреев назвав свій домровобалалаечний оркестр «академічним». Якщо, для порівняння, у мистецтвознавстві ми маємо такі поняття, як «академічний балет», «академічний живопис», то за цими явищами стоїть декілька століть творення академічної школи і певного мистецького канону. Чи можемо ми за таким підходом назвати нашу бандуру «академічною»? Так само інші бінарні інструменти, представлені як у народній, так і в академічній музиці, наприклад, скрипка чи гітара. Немає ніде у музикознавчих текстах чи навіть у простому спілкуванні виразу: «я граю на академічній скрипці» чи «я граю на «академічному роялі», оскільки з роялем все було набагато простіше, а бандура у контексті академізації протиставлялася цілому пласту національної музичної традиції, кореневої, первинної для цього інструмента, отже, вся кобзарська традиція витіснялася далеко на

¹⁶ Єсіпок В. Сучасне кобзарство. *Молодий вчений (Мистецтвознавство)* № 7(47). Липень 2017. С. 73.

¹⁷ Яремко Б. Етноінструментознавство. Навчальний посібник. / ред. Н. О. Супрун. Рівне, 2003. С. 161.

периферію. Тому розвиток українського народного інструменталізму в умовах насильно запроваджененого чужого звукоідеалу та естетики має загалом досить складну історію, а також не менш складний і неоднозначний результат, який виявляється у сучасному стані цього мистецького явища.

І, нарешті, спроба компромісного виходу між протиставленням «народного» та «академічного» сформульована теоретиком академічного народно-інструментального мистецтва М. Давидовим на межі нового тисячоліття, який говорив, що «академізм – це невід’ємна риса професійної освіти на народних інструментах, оскільки особливістю цього виконавства є тенденція творчого вдосконалення і безперервного розвитку, на відміну від консервативної специфіки етнофольклорного виконавства, пов’язаного із тенденцією збереження історичної пам’яті народної традиції. Обидва напрями повинні мати високий рівень специфічного професіоналізму»¹⁸.

На нашу думку, найважливішим у цьому висновку є «збереження історичної пам’яті народної традиції» і відновлення її у сучасних умовах розвитку української культури.

2. Сучасні тенденції розвитку бандурного виконавства

Розгляд специфіки бандурного виконавства, його взаємодії із глибинними кобзарськими традиціями, діяльності сучасних музикантів-професіоналів дозволяють виявити сутність і динаміку змін, які відбуваються у сучасному мистецькому контексті.

Під час еволюції виконавського мистецтва модифікація музичного інструментарію відбувається у взаємозв’язку із жанрово-стильовими змінами музичного матеріалу. У всіх відомих нам сферах музикування саме зміни музичної мови створюють нові вимоги до інструментарію, що спричинює бурхливий розвиток конструкції інструментів. Новітня сфера музикування дала новий поштовх до розвитку інструментальних і звукообразальних новацій сучасного бандурного виконавства. Безперечно, нові сфери музичної реальності та інструментарій взаємодіють і здійснюють взаємовплив.

Композитори постійно звертаються до зразків народної музики, обробляють, творчо переосмислюють і трансформують її. Паралельно відбувається зворотній процес народного оброблення оригінальної авторської творчості, більш відомий, як фольклоризація. Аналогічно і з інструментарієм: окремі композитори залучають народні інструменти до сфери академічної оркестрової музики (переважно ударні та шумові

¹⁸ Давыдов Н.А. Академическому народно-инструментальному искусству – 60. *Народник*. 1998. № 2. С. 11.

інструменти, аерофони), у традиційній музиці утверджуються базові академічні інструменти (кларнет, труба, валторна, тромбон). Водночас виокремлюється група інструментів, які мають бінарний статус як у традиційній, так і в академічній музичних сферах (бандура, скрипка, гітара).

На межі XX-XXI століть в інструментальному бандурному академічному середовищі спостерігається тяжіння до взаємодії із поп-джаз– та рок-культурою, що призводить як до інтенсивних пошуків нових звукообразальних прийомів і розширення тембрової палітри інструмента, так і до повернення до автентичного звукоідеалу через відродження традиційних способів бандурного звукоутворення (флажолет, гліссандо, ковзання, кластер).

Для бандурного мистецтва зазначеного періоду притаманними є не тільки повернення до реконструкції традиційного репертуару і відродження автентичних кобзарських прийомів гри, але і переосмислення низки важливих елементів музичної системи. Одним із маркерів таких змін у сучасному бандурному виконавстві є інтенсивний пошук нових звукообразальних елементів, барвистості звука, сонорики. Цьому сприяли хроматизація інструмента і розширення бандурної музичної мови, застосування дисонансів у композиторській творчості та аранжуваннях, утворення нової акордики та елементів гармонії, звернення до тембрової імітації.

Надважливим чинником, який визначає барвистість і колоритність звучання музичного твору на інструменті, є його темброва характеристика. Отже, зростає значення тембру у сучасній бандурній інтерпретації. Серед усіх інших елементів сонорні елементи набувають вагомого значення.

Сучасні бандуристи-виконавці тяжіють до пошуку нових виразових засобів, фарб і виконавських прийомів. Флажолет на бандурі – спосіб утворення октавного обертону. Кожна струна, яка вільно коливається за всією своєю довжиною, породжує певний звук, який називається основним. Як відомо, збуджена струна коливається не тільки цілком, але водночас і своїми частинами (половинами, третинами, четвертинами), кожна з яких є джерелом часткового тону – обертону. Якщо легко доторкнутися пальцем до струни у точці, яка поділяє її, наприклад, на дві частини, і одночасно змусити її коливатися, струна набуде особливого руху: не коливаючись цілком, вона коливатиметься відповідними частинами. Звук, утворений таким чином, має особливий тембр, який нагадує звучання французького сопілкоподібного інструмента «флажолета», від якого він і отримав свою назву. Флажолети діляться на два види: натуральні і штучні. Штучні флажолети утворюються на струні, притиснутій до грифа (це притаманне «грифовим» струнно-щипковим інструментам), а натуральні – на відкритій струні. Бандурна специфіка дозволяє виконувати натуральні флажолети.

Теоретично струна може поділятися на будь-яку кількість віброуючих частин, але на практиці ця можливість є доволі обмеженою. На бандурі найкраще звучать (і тому є вживаними) октавні флажолети. Для того, щоб звук флажолета був досить чистим і прозорим, збуджуючий дотик пучки має бути легким, із мінімальним застосуванням ваги пальця.

Глісандо на бандурі – особливий технічний спосіб зв'язного і зв'язно-роздільного видобування звуків підряд. Глісандо здійснюється ковзанням у вказаному діапазоні в одноголосній, інтервальної та акордовій фактурі. Ковзання – це серія послідовно виконаних ударів, об'єднаних спрямовуючим рухом. У виконавській практиці залежно від художніх завдань знаходять широке застосування різноманітні види діатонічного (за основним і допоміжним рядами струн), хроматичного (на лінії перетину основного і допоміжного рядів), комбінованого (поєднання в одній лінії почергового виконання діатонічного і хроматичного, нетемперованого глісандо), емоційно-сміслового нюансування яких залежить від напрямку руху (висхідний, низхідний, зустрічний, ламаний), темпу, динаміки, артикуляційно-штрихового забарвлення. Традиційно глісандо на бандурі – різновид зв'язної (легатної) гри, яка забезпечується «напливом» попереднього тону на наступний унаслідок природного вібрування збуджених струн. Сучасні виконавці та композитори сміливо розширюють колористично-зображальні і технічно-виконавські можливості бандури. Результатом саме таких пошуків є введення у виконавську практику ще одного різновиду глісандо, який ми пропонуємо назвати зв'язно-роздільним. Спосіб збудження струн тут такий самий, як і у легатному глісандо. Але якщо у традиційному глісандо легатне зчеплення звуків відбувається внаслідок звукового «напливу», то у зв'язно-роздільному глісандо віброуюча струна (у момент збудження наступної) гаситься пучкою вільного, не задіяного під час звуковидобування пальця. Потреба у пучковій демпферизації зумовлює єдиний можливий напрямок зв'язно-роздільного глісандо – низхідний. За тембровим забарвленням зв'язно-роздільне глісандо нагадує піцикато: характерна одночасна біфункційність пальців (збудження і демпферизація) зумовлює особливу наближеність їх до струнного звукоряду з опорою під час удару на пучку, що спричинює меншу деформацію струни та утворює більш м'який, бідний на високі обертони звук.

Сонорно-колористична палітра бандури значно збагатилася за рахунок розширення зони збудження струн. Широко застосовуються діатонічні глісандо, утворені біля (нижче) кілків, біля підставки, та нетемперовані, які виконуються нижче підставки та між рядами кілків. У сучасній інструментальній літературі для бандури застосовується кластер – хроматичне секундове багатозвуччя, що цілком заповнює

визначений інтервальний простір. Для виконання кластера на бандури застосовується нетрадиційний спосіб: струни у заданому діапазоні збуджуються ударом відкритої долоні або ребром долоні на лінії перехрещених струн.

Саме через нове застосування традиційних способів звуковидобування і сучасних сонорно-кolorистичних прийомів можливим є внутрішнє оновлення бандурної культури і її подальший розвиток¹⁹.

Сучасні тенденції розвитку бандурного мистецтва виявляються також у творчій діяльності відомих представників бандурного виконавства, знаних в Україні та за її межами.

Одним із таких яскравих бандуристів є Роман Гриньків. Він є визнаним новатором, який здійснює пошуки у напрямку конструктивної модифікації сучасної київсько-чернігівської бандури, електробандури і бандури з алюмінієвим корпусом. Окрім цього, він є автором цікавих та оригінальних композицій. У його творчому доробку є спільні концерти із всесвітньо відомим гітаристом Ел ді Меолою, що сприяло популяризації української національної культури та інструментарію за межами України.

На думку Р. Гриньківа, ті видозміни, які він здійснив у конструкції бандури, є результатом еволюції інструмента. Про це він каже: «я вважаю, що ми спостерігаємо еволюцію інструмента, котрий і раніше набував нових цікавих рис під час свого розвитку, як це відбувалось із іншими інструментами, наприклад, скрипкою, арфою, цимбалами...»²⁰. Сам виконавець засвідчує, що зміни у конструкції інструмента та його композиторська творчість для бандури є взаємопов'язаними факторами. Як вказує Гриньків, «на бандурі грає той, хто по-справжньому її любить. Грошей на ній не заробиш (консерваторія поповнює ряди безробітних), але все одно не зменшується увага до цього інструменту, лише змінюються вимоги до бандури. Мої студенти, скажімо, не хочуть грати учбовий «нафталін», віддають перевагу творам, із якими вони можуть вийти на сцену»²¹.

Р. Гриньків як виконавець пов'язаний із багатьма мистецькими музичними напрямками. У його творчому доробку є співпраця з

¹⁹ Брояко Н. Актуальні проблеми сучасного музичного виконавства. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUJ_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=J=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9673529:%D0%A4%D1%96%D0%BB%D0%BE%D1%81.,%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82.,%D0%A1%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BB. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2015. Вип. 9. С. 33-38.

²⁰ Коскін В. Роман Гриньків: «Про бандуру має знати весь світ». URL: <http://www.vox.com.ua/data/osnovy/2007/04/27/roman-grynkiv-pro-banduru-maye-znaty-ves-svit.html>

²¹ Там само.

українськими сучасними композиторами, насамперед Іваном Тараненком, директором фестивалю сучасної та академічної музики «Фарботони» (м. Канів). Творчі пошуки І. Тараненка нерозривно пов'язані з академічною музикою, із джазом і навіть із Worldmusic. Саме за двома останніми напрямками і відбувалася співпраця із відомим бандуристом.

Значний внесок у розвиток сучасного бандурного виконавства здійснив бандурист-віртуоз, композитор, лауреат Всеукраїнських і міжнародних конкурсів, винахідник нових моделей бандур, заслужений артист України Дмитро Губ'як. Особливістю його творчої діяльності є поєднання роботи у різних напрямках бандурного мистецтва, таких як концертне виконавство (грає у різних стилях – від кобзарської музики до модерну), педагогічна діяльність, наукова робота, композиторська творчість, виступи в якості драматичного актора, винахідника і конструкторська робота у галузі виробництва нових моделей бандур.

Дмитро Губ'як володіє грою на двох типах бандур – харківського і київського способу, популяризує кобзарське мистецтво в Україні та за її межами. До його концертного репертуару входять твори української і світової класики, український фольклор, твори сучасних композиторів і власні композиції. Він є автором п'яти сольних аудіоальбомів різностильової спрямованості, зокрема «Bandura con spirito» (музика епохи бароко і класицизму у перекладах для бандури); «Стежка у синю даль» (оригінальна музика сучасних композиторів для бандури); «На козацьких шляхах» (традиційний кобзарський репертуар: думи, козацькі пісні, старовинні канти); «Співа душа – бринить струна» (авторські композиції та аранжування Д. Губ'яка, де бандура поєднується з електроінструментами і постає лідером рок- і джаз-бенду).

Попри пошуки нового звучання бандури у сучасних музичних стилях, Д. Губ'як у своїй виконавській творчості часто звертається до старовинної музики. Результатом співпраці із львівським ансамблем старовинної музики «Acapella Leopoldis» під керівництвом Романа Стельмашука став запис двох плит, де він брав участь як співак (бас) і бандурист: «Сіде Адам прямо Рая / 12-голосі партесні концерти першої половини XVIII ст.» (UkrMusic, 2007) і «Сначала днесь поутру рано / Пісенні замальовки з української старовини» (Ліда, 2009).

Тривалою і плідною стала співпраця з ансамблем старовинної музики «Camerata srasowia» (м. Краків, Польща). До складу ансамблю входять такі барокові інструменти, як лютня і гамба, а також професійні співаки, які спеціалізуються на виконанні старовинної музики. Д. Губ'як брав участь у спільному записі аудіодиску «Канти польські і руські» як співак і бандурист (Міжнародний центр музики Кшиштофа Пендерецького, м. Люславці, Польща, Фірма «DUX», 2013).

Д. Губ'як вдало поєднує викладацьку роботу на посаді доцента кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка з посадою керівника Ансамблю бандуристів факультету мистецтв, який успішно гастролює у Франції, Польщі, КНР, на Тайвані, у Макао, Гонконзі. Нині ансамбль здобув вагомі творчі перемоги як неодноразовий лауреат Всеукраїнських і міжнародних конкурсів, учасник міжнародних музичних фестивалів. Записано та видано два CD-диски, а також DVD-диск із 10-ма відеокліпами.

Ще однією цікавою і важливою сферою діяльності Д. Губ'яка стало проєктування і виробництво нових моделей бандур. У 2020 році він спроектував і представив три нові моделі бандур – бандуру харківського типу «Мрія», дитячу бандуру київського типу, першу та єдину у світі бандуру з карбону «Легенда».

Окрім виходу на естраду у віртуальний медіапростір і комерціалізацію бандурного жанру, відбуваються і наукові пошуки зі збереження і продовження власне реконструкції автентичного бандурного виконавства.

Значний внесок у збереження і реконструкцію автентичного старосвітського бандурного виконавства вніс видатний австралійсько-канадський бандурист українського походження, етномузиколог, композитор, аранжувальник, диригент, науковець-дослідник і популяризатор кобзарства у світі Віктор Мішалов. На формування духовно-світоглядної системи митця, його музичні смаки та уподобання, окрім родини, у різні життєві періоди вплинули визначні, а інколи і легендарні постаті української культури України і зарубіжжя, такі як Софія Грица, Леонід Гайдамака, Петро Гончаренко, Петро Деряжний, Василь Ємець, Петро і Григорій Китасті, Володимир Колесник, Андрій Омельченко, Георгій Ткаченко, Михайло Хай та інші.

Саме Віктор Мішалов одним із перших в українському музикознавстві (поруч із Надією Супрун, Петром і Костянтином Черемськими) став системно досліджувати композиторську, етноорганологічну, методичну і музикознавчу спадщину Гната Хоткевича: зібрав понад сімдесят нотних рукописів і значну їхню частину відредагував, увівши у сучасний концертний репертуар; написав вступні наукові статті і сприяв редагуванню та підготовці до друку корпусу праць (Г.Х.), серед яких є «Підручник гри на бандурі», «Музичні інструменти українського народу», «Бандура та її можливості», «Бандура та її репертуар», «Бандура та її конструкція», «Твори для харківської бандури» та інші.

Справжньою подією у бандурознавстві стала поява монографії В. Мішалова «Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному

інструменті»²². Автор уперше в українському музикознавстві здійснив системне дослідження харківської бандури, висвітливши феномен цього явища у контексті світової культури: на основі нових, маловідомих, джерельних матеріалів розкрив генезу та особливості розвитку харківського способу гри на бандурі; здійснив дослідження способів гри, репертуару і побуту традиційних народних кобзарів Слобожанщини, розвитку феномену сценічного кобзарства та початок бандурництва, створення перших академічних курсів гри на бандурі у Харкові та професійних кобзарських колективів. Дослідник широко висвітлив соціокультурний контекст цього періоду і репресивні заходи, яких зазнала Харківська школа гри на бандурі від політичних змін в Україні.

Віктор Мішалов – єдиний серед виконавців, хто одночасно довершено здійснив свої творчі амбіції як в академічному, так і у реконструйованому старосвітському жанрі. Він блискуче володіє київсько-чернігівською і харківсько-зінківською виконавськими школами, майстерно інтерпретуючи як класику на академічних бандурах різного типу (чернігівській, харківській і львівській), так і думовий стиль, канти і псалми на старосвітській бандурі. Митець дбайливо досліджує і збирає кобзарсько-бандурні інструменти: його колекція налічує більше п'ятдесяти унікальних зразків як авторських інструментів знаних конструкторів (І. Скляра, Г. Снегірьова, В. Вецала, Ю. Приймака, Й. Ментя, В. Герасименка), так і інструментів невідомих народних майстрів. Широкою є географія гастрольного життя В. Мішалова (Австрія, Австралія, Англія, Аргентина, Голландія, Канада, Мексика, Нова Зеландія, Сполучені Штати, Латвія, Литва, Естонія, Польща, Росія, Франція) як для англомовної, так і для україномовної аудиторії. Він здійснив записи низки концертних програм: *Bandura* (1982), *Bandura 2* (1985), *Cossack songs* (1987), *The Classical Bandura* (1989), *The Best of Bandura 1992*, *Bandura Magoc 1997*, *Bandura Christmas Magic* (1999); був одним із авторів ідеї і співorganizатором всеукраїнського молодіжного фестивалю сучасної пісні та популярної музики «Червона Рута» (1989). Масштаб творчої особистості Віктора Мішалова і його внесок у розвиток і популяризацію бандурного мистецтва не можуть бути висвітленими тільки у межах запропонованого розділу і потребують окремого дослідження.

До пошуків нових засобів виразності і форм виконання на бандурі, поєднуючи її звучання з іншими інструментами (сопілкою, акустичною та електрогітарами, бас-гітарою, перкусією та іншими), вдаються також Тарас Лазуркевич і Олег Созанський (дует «Бандурна розмова»), Георгій Матвійв (бандурист-новатор, композитор, аранжувальник, соліст ансамблю «Чайка»

²² Мішалов В.Ю. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. 368 с.

та «European Jazz Orchestra»), Ярослав Джусь (бандурист, композитор, аранжувальник, лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів, засновник гурту «Шпилясті кобзарі»), інші молоді виконавці, творчість яких вражає своєю розкішною багатогранністю.

ВИСНОВКИ

Застосування фольклорних джерел як головного підґрунтя формування бандурного репертуару стає новим рівнем опанування архаїчної музичної культури і відкриттям нових можливостей для розвитку бандурного виконавства на сучасному етапі. Аналіз сучасної бандурної виконавської практики дає змогу здійснити певні узагальнення: бандурне виконавство є невід'ємним складником світового музичного контексту і знаходиться у річищі провідних мистецьких тенденцій та методик суміжних виконавських галузей; сучасні бандуристи, демонструючи високий виконавський рівень, виявляють широкі фактурні і темброво-колеристичні можливості інструмента; аналіз процесу розвитку бандурного виконавства виявив його рух у напрямку академізації та виокремив тенденцію цього процесу у десинкретизації музичного мислення, мови і творчості, що виявилось у видозміні художньо-виразових засобів і зміні функціонування антропосоціальних зав'язків (занепад цехового руху, зникнення історико-героїчного середовища для творення дум, зникнення з ужитку лебійської мови).

Виявлено основні етапи академізації бандури: хроматизація інструмента, введення виконавського жанру у писемну нотну традицію, залучення бандурного виконавства до професійної композиторської творчості, залучення до концертних форм музикування, модифікація інструмента з обов'язковим збереженням тембрового звукоідеалу.

Перехід від нетемперованого діатонічного до темперованого хроматичного звукоряду, від усної до писемної системи зберігання і передачі музичної інформації, і, як наслідок, до розширення образних, інтонаційних, стилістичних сфер, поглиблення та ускладнення змісту і форм виконуваних творів, створення оригінального репертуару та удосконалення інструментарію.

Важливим завданням державної ваги є створення ефективних медіамайданчиків задля висвітлення концертної діяльності українських виконавців і популяризації бандурного мистецтва у світі.

АНОТАЦІЯ

У матеріалі розділу висвітлюється проблема виконавства на бандурі у контексті трансформаційних процесів українського народного інструментального мистецтва ХХ – початку ХХІ століття.

Нині стилістичні зміни у народному інструментальному мистецтві тривають, їхній аналіз і вивчення загальної картини викликають значний

інтерес для наукового осмислення закономірностей розвитку сучасного українського виконавського мистецтва.

За структурою, видами і формами народне музично-інструментальне виконання можна поділити на дві групи. Перша група представляє автентичні зразки національного інструментального фольклору і функціонує у сфері побутово-обрядової традиційної музики. Другу групу в історико-культурному житті України представляє кобзарсько-лірична традиція, яка є самодостатнім художньо-естетичним явищем народного професіоналізму і водночас носієм духовно-морального устрою та етичних цінностей народного професіоналізму українців.

Природний процес органічного розвитку народно-інструментальної традиції, який ґрунтувався на принципі самодостатності, був призупинений у першій чверті ХХ століття. Народні інструменти і музика, яка на них виконується, потрапляють у систему тоталітарних заходів тодішньої радянської держави для управління культурним процесом. На їхнє здійснення було спрямовано значні матеріальні та людські ресурси, забезпечено організаційно-методичні основи їхньої практичної реалізації.

Бандурне мистецтво посідає одну із важливих національно-культурних позицій у сучасному українському музичному просторі, створюючи особливу філософську концепцію буття на різних етапах його історичного розвитку. У ньому представлено усталений світогляд і диференційоване бачення української нації відповідно до потреб суспільства.

Під час еволюції кобзарсько-бандурної музики суттєво змінилися функції виконавців, прийоми гри на кобзі і бандурі, вдосконалювалась і модифікувалась музична мова. Функція інструмента зазнала різноманітних метаморфоз – від сольного інструменту супроводу у кобзарських і старовинних музичних традиціях до участі у різноманітних колективах естрадного мистецтва. Разом із репертуаром змінилося і виконання у жанрових і стилевих різновидах. Бандурне мистецтво нині активно розвивається, цей процес охоплює всі його складники: навчання, музичні інструменти, науково-методичні досягнення, композицію, імпровізацію, аранжування і транскрипцію, виконавство.

На основі духовно-естетичних цінностей і мистецьких здобутків традиційного кобзарства розвиток сучасного бандурного мистецтва як концертного жанру забезпечили видатні українські бандуристи, такі як Гнат Хоткевич, Василь Ємець, Зіновій Штокалко, та їхні послідовники – Георгій Ткаченко, Микола Будник, Володимир Кушпет та інші.

Дослідження академізації музичного мистецтва як безперервного процесу еволюції художньої творчості виявляє його спільність із феноменом глобалізації. Академізація бандурного виконавства є результатом об'єктивного, соціального, історично детермінованого закону глобалізації, що означає закономірний процес інтеграції

різномірних соціокультурних явищ в єдину систему, де академізація ототожнюється з універсальною мовою музики.

У дослідженні аналізуються не лише позитивні, але і негативні тенденції під час академізації бандурного виконавства, такі як зміщення функції виконавського мистецтва від комунікативної до репрезентативної; уніфікація музичної мови і діяльності; спрямування зусиль академічного виконання на пошук ідеальної інтерпретації, що призводить до витіснення слухача (реципієнта) на другий план; зниження потреби у спілкуванні з живим мистецтвом, перехід сучасних виконавських форм у віртуальний медіапростір спілкування творця і реципієнта.

Сучасна сфера музичного виконавства дала новий поштовх розвитку інструментальних і нотних інновацій сучасного виконавства на бандурі, представлених у творчості бандуристів нового покоління, таких як Роман Гриньків, Дмитро Губ'як, Віктор Мішалов, Тарас Лазуркевич, Олег Созанський, Ярослав Джус і багато інших.

SUMMARY

The material of the section highlights the problem of bandura performance in the context of transformational processes of Ukrainian folk instrumental art of the XX – early XXI centuries.

Today, stylistic changes in folk instrumental art continue and their analysis and study of the overall picture are of considerable interest for scientific understanding of the patterns of modern Ukrainian performing arts development.

The structure, types and forms of folk music and instrumental performance can be divided into two groups. The first one represents authentic samples of national instrumental folklore and functions in the sphere of household-ritual traditional music. The second group in the historical and cultural life of Ukraine is represented by the kobzar-lyric tradition, which is a self-sufficient artistic and aesthetic phenomenon of folk professionalism and at the same time the bearer of the spiritual and moral system and ethical values of Ukrainians.

The natural process of organic development of folk-instrumental tradition, which was based on the principle of self-sufficiency, was suspended in the first quarter of the XX century. Folk instruments and music performed on them fall into the system of totalitarian measures taken by the then Soviet state to manage the cultural process. Significant material and human resources were directed to their implementation, and the organizational and methodological bases of their practical implementation were provided.

Bandura art occupies one of the important national and cultural positions in the modern Ukrainian musical space, creating a special philosophical concept of existence at different stages of its historical development. It presents a well-established worldview and differentiated vision of the Ukrainian nation in accordance with the needs of society.

In the process of evolution of kobzar-bandura music, the functions of performers, methods of playing the kobza and bandura changed significantly, the musical language was improved and modified. The function of the instrument has undergone various metamorphoses – from a solo accompaniment instrument in the kobzar and ancient musical traditions to participation in various groups in variety art. Along with the repertoire, the performance in genre and style varieties also has changed. Bandura art is actively developing today and this process covers all its components: education, musical instruments, scientific and methodological achievements, composition, improvisation, arrangement and transcription, performance.

Based on the foundation of spiritual and aesthetic values and artistic achievements of traditional kobzarism, the development of modern bandura art as a concert genre was ensured by prominent Ukrainian bandura players – Hnat Khotkevych, Vasyl Yemets, Zinovii Shtokalko and their followers – Heorhii Tkachenko, Mykola Budnyk, Volodymyr Kushpet and others.

The study of the academization of musical art, as a continuous process of evolution of artistic creativity, reveals its commonality with the phenomenon of globalization. The academization of bandura performance is the result of an objective social historically determined law of globalization, which means the natural process of integration of disparate socio-cultural phenomena into a unified system, where academization is identified with the universal language of music.

The study analyses not only positive, but also negative tendencies in the process of academization of bandura performance, such as: shift of functions of performing art from communicative to representative; unification of musical language and activity; directing the efforts of academic performance to find the ideal interpretation, which leads to the displacement of the listener (recipient) to the background; reducing the need for communication with living art, the transition of modern performing forms in the virtual media space of communication between creator and recipient.

Modern sphere of musical performance has given a new impetus to the development of instrumental and musical notation innovations of modern bandura performance, which is represented in the works of new generation bandura players – Roman Hrynkiv, Dmytro Hubiak, Viktor Mishalov, Taras Lazurkevych and Oleh Sozanskyi, Yaroslav Dzhus and many others.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брояко Н. Актуальні проблеми сучасного музичного виконавства. HYPERLINK "

к Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. 2015. Вип. 9. С. 33-38.

2. Водяний Б.О. Народні музичні інструменти в системі мистецької освіти: історико-регіональні аспекти проблеми. *Збірник наукових праць «Педагогічна освіта: теорія і практика»*. Випуск 12. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2012. С. 303-304.

3. Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті / ред. О. С. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.

4. Грица С., А. Іваницький і ін. Українські народні думи. / від. редактор Г.Скрипник. Київ, 2007. 824 с.

5. Гуменюк Т. Культура третього тисячоліття: дискурс нового світовідчуття. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, № 2. К., 2019. С. 8-11.

6. Давыдов Н.А. Академическому народно-инструментальному искусству – 60. *Народник*. 1998. № 2. С. 9-12.

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

8. Дутчак В. Творча і наукова діяльність Андрія Горняткевича (Канада) в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво*: зб. наук. пр. Вип. 1. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. С. 106-124.

9. Єсипок В. Сучасне кобзарство. *Молодий вчений (Мистецтвознавство)* № 7(47). Липень 2017, с. 71-75.

10. Земцовский И. Народная музыка и современность. *Современность и фольклор. Статьи и материалы*. / сост. В. Гусев. Москва: Музыка, 1997. С. 28-75.

11. Кіндратюк Б.Д. «Історія української літератури» Михайла Грушевського як органологічне джерело: монографія. Івано-Франківськ : ВДНЗ Прикарпат. Нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2016. 191 с.

12. Коскін В. Роман Гриньків: «Про бандуру має знати весь світ». URL: <http://www.vox.com.ua/data/osnovy/2007/04/27/roman-grynkiv-pro-banduru-maye-znaty-ves-svit.html>.

13. Кушпет В. Старціство: мандрівні співці музиканти в Україні ХІХ поч. ХХ століття. Київ: Темпора, 2007. 592 с.

14. Мішалов В.Ю. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. 368 с.

15. Несмашна Л.Ю., Сабрі С.С., Чабаненко Н.А. Бандурне мистецтво в умовах глобалізації сучасного культуропростору. URL: <http://molodyvchenu.in.ua/files/journal/2017/10/70.pdf>

16. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. Книга 2. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1998. 512 с.

17. Хай М. Домрово-балалайково-баянний кіч як антиномія українського традиційного інструменталізму. HYPERLINK http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUU_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=IJ=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9668639 *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* 2012. Вип. 12. С. 146-152.

18. Хай М. Микола Будник і кобзарство: Монографія. Львів: Асторлябія, 2015. 320 с.

19. Хай М. Гібридна термінологія в українському «бандуро» кобзарстві. *Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції*, 2016. м. Київ. С. 165-178

20. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар. Серія: «Музична спадщина Гната Хоткевича». Випуск 3. Торонто-Харків, 2009. 302 с.

21. Чайка О.В. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : 2007. 20 с.

22. Штокалко З. Кобзарський підручник. Етмонтон-Київ: вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. 347 с.

23. Юсипей Р. «Фарботони». У Каневі відбувся VIII Фестиваль сучасної та академічної музики. *День*, № 118 (2006). URL: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/farbotoni>.

24. Яремко Б. Етноінструментознавство. Навчальний посібник. / ред. Н. О. Супрун. Рівне, 2003. 188 с.

Information about authors:

Broiako N. B.,

Honored Art Worker of Ukraine, Candidate of Art History,
Professor at the Department of Folklore, Bandura and Instrumental Art
Kyiv National University of Culture and Arts
36, Yevhen Konovalets Str., Kyiv, Ukraine

Vodiani B. O.,

Honoured Art Worker of Ukraine, Candidate of Art History,
Professor at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
2, Maxym Kryvonos Str., Ternopil, Ukraine