

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

СЕМАНТИКА БАНДУРНИХ ТВОРІВ
КОСТЯНТИНА МЯСКОВА ТА ГЕОРГІЯ МАТВІЙВА

Магістерська робота
Крижанівської Наталії Андріївни
науковий керівник
кандидат мистецтвознавства,
доцент Голяка Г.П.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і
текстів інших авторів мають
посилання на відповідне джерело

Крижанівська Н.А.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ БАНДУРИ ЯК ПРЕДМЕТ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ СЕМАНТИКИ	7
1.1. Музична семантика як метод аналізу	7
1.2. Історичні етапи розвитку бандурного виконавства в аспекті формування національних рис	10
1.3. Жанрова специфіка репертуару для бандури у XX та XXI століттях	13
Висновки до РОЗДІЛУ 1.....	27
РОЗДІЛ 2. БАНДУРНІ ОПУСИ К. МЯСКОВА ТА Г. МАТВІЙВА: ДОСВІД СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ	30
2.1. Костянтин Мясков: виконавська семантика бандури	30
2.2. Георгій Матвійв – семантика творчої діяльності	43
Висновки до РОЗДІЛУ 2.....	53
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57

ВСТУП

Актуальність теми. Музична семантика є однією з наукових напрямів, що у сучасному світі музики є таким, що має перспективу. Науковці звертаються до неї не лише для вивчення мови композиторів, а й спостерігають жанрові, інструментальні та інтерпретаційні способи викладення, тим самим сприяє розвитку композиторського та виконавського мистецтва. В першу чергу це професійне володіння інструментом та музичною мовою не лише композитора, а й виконавця, що відображається при відтворенні будь-якого з творів, враховуючи весь спектр інтерпретаційних компонентів. Саме музична семантика допомагає нам проаналізувати твір починаючи від задуму композитора й закінчуючи виконанням музиканта.

Бандурне мистецтво можна назвати одним з феноменів української культури. Вона відображає історію нашої країни, її духовні та культурні цінності. Бандура, як інструмент українського надбання має досить насичене минуле, для неї написано тисячі історичних пісень, творів про трагічну долю українського народу, художні твори, ансамблі тощо. Враховуючи тривалий час становлення зараз бандура займає досить самостійне місце у музичному світі й кількість прихильників її тембру, фактурності та мелодійності зростає з кожним роком. На сьогоднішній день існує велика кількість творів, виконавців та тим паче композиторів, що не перестають творити для бандури та демонструвати особливості інструменту, крізь призму музичної мови.

Що стосується наукових досліджень щодо бандурного мистецтва, їх існує досить багато, проте сучасне мистецтво, тенденції та розширення репертуару сучасних композиторів є актуальними у наш час, адже рівень виконавців та композиторів зростає. Інструментальний репертуар для бандури досить різноманітний: танцювальні композиції, пісні, програмні твори, і зараз жанрові кордони розширюються й композитори пишуть імпровізаційні, авторські концертні жанри, що раніше не були притаманні

бандурі, як сольному інструменту (сюїти, рапсодії, сонати, варіації, фантазії, концерти, й також переклади з фортепіанного репертуару та ін.).

Особливістю багатьох творів для бандури є їх програмність та семантичні особливості, які ми можемо бачити завдяки назвам творів. Композитори використовують звукові особливості інструменту для створення у асоціативного та звукообразного сприйняття слухача саме той образ, що передає музичний твір. Наша увага зосереджена на творах сучасних композиторів, що потребують аналізу творів зі сторони семантичного аспекту, виявленню їх композиторських рішень та творчих задумів, що через тембральні особливості бандури втілювали найрізноманітніші образи. Костянтин Мясков та Георгій Матвійв стали тими митцями, які у своїй творчості кожний по своєму здійснили потужний вплив на академічне бандурне виконавство. Саме тому аналітика їх опусів допоможе виявити семантику бандури як у програмних творах, так творах великої форми. Вони написали твори багаті своїм різноманіттям не лише композиційними елементами, а й технічними. Композитори у своїх творах використовують всю співучість бандури, її технічні, виразні та фактурні особливості.

У магістерській роботі актуалізовано семантичний потенціал сучасної концертної бандури у творчості Костянтина Мяскова та Георгія Матвійва в аспекті новаторства музичного письма, використання технічних та темброво-фактурних засобів виразності музичного інструмента.

Мета дослідження – виявити специфіку семантики бандури у творах Константина Мяскова та Георгія Матвійва в аспекті новаторства музичного письма, використання технічних та темброво- засобів виразності музичного інструмента.

Завдання дослідження:

- виявити основні засади формування семантики в інструментальній музиці;
- окреслити особливості семантики бандури у музиці XX - XXI ст.

– розглянути семантичні риси бандурного звучання у творах сучасних композиторів;

– дослідити семантичні особливості мови у творах К. Мяскова, Г. Матвіїва.

Об'єкт дослідження – академічний бандурний репертуар.

Предмет дослідження – семантичні риси творів для бандури Константина Мяскова та Георгія Матвіїва.

Матеріалом дослідження є нотний текст творів К. Мяскова – «Імпровізація на 2 українські народні теми», «Концертіно для бандури №3» та Г. Матвіїва – «Блюз нічного причалу», «Взяв би я бандуру», «Дві сторони однієї медалі», а також аудіо та відеозаписи цих творів.

Методи дослідження. У роботі використані наступні методи:

– *історико-стильовий* – при вивченні стадій зародження та розвитку бандурного мистецтва.

– *жанровий* – спрямований на розкриття індивідуальних типових ознак жанрової семантики обраних творів;

– *стильовий* – дослідження специфіки стилю композиторів;

– *семантичний* – аналіз семантичних образів у творах Г. Матвіїва.

Теоретична база. У магістерській роботі використані наукові джерела за наступними напрямками:

– *історія бандурного мистецтва*: (праці О.Бобченко [5], Н. Брояко [6], О.Ваврик, [7], К. Верткова [9], Л. Воріної [11], А. Гуменюк [14], О. Дубас [20,21], І. Лисняк [29], Т. Сіделецької [46], Г. Хоткевич [53,54,55]. Н. Чернецької [60], І. Шрамко [62]);

– *музична семантика* – М. Арановский [1], В. Медушевський [35], Т. Рібо [43], Н. Рябуха [44], Холопова Л. [51];

– *аналіз музичних творів* (Б. Асаф'єв «Музыкальная форма как процесс»);

теорія жанру та стилю в музиці (Н. Горюхіна «Методика анализа национального стиля. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы»; Медушевский В. «Сущностные силы человека и музыка»).

– *музичне виконавство та інтерпретація* – Н. Горюхіна [12], Л. Мандзюк [30], Г. Матвіїв [31], Т. Слюсаренко [47], Т. Яницький [64], Л. Черкаський [59], А. Шептицька [61].

Наукова новизна отриманих результатів пов'язана з досвідом семантичного аналізу творів Георгія Матвіїва та з новаторствами його виконавських інтерпретацій.

Практична значимість отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані у викладанні навчальних курсів «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія виконавства на бандурі».

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження було оприлюднено автором у доповідях на II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Розвиток педагогічної майстерності майбутнього педагога в умовах освітніх трансформацій» у Глухівському національному педагогічному університеті імені Олександра Довженка (13.05.22, доповідь «Інновації у сучасному бандурному виконавстві»)) та III Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 21–22.05.22, доповідь «Особливості музичного письма у творах для бандури Г.Матвіїва». Робота пройшла перед захист (21.05.22) та обговорювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики.

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків і Списку використаних джерел, що містять 70 позицій. Загальний обсяг роботи – 63 сторінки, з них основного тексту – 56.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ ДЛЯ БАНДУРИ ЯК ПРЕДМЕТ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ СЕМАНТИКИ

1.1. Музична семантика як метод аналізу

Музичне мистецтво зародилося з давніх давен, воно супроводжує людину з самих витоків людства, тим самим зберігаючи досить великий пласт історії та є важливим фактором розвитку національної свідомості. Протягом довгого періоду свого існування музика стрімко розвивалась, люди захоплювалися нею, створювали нові інструменти, жанри, стилі та види музикування. З кожним новим етапом рівень мистецтва зростав і разом з тим, з'являлися нові грані та аспекти такого унікального явища. Дивлячись на те, що система музичної діяльності ускладнювалася, музична мова збагачувалася новим термінами, словами та тим самим створювався музичний «словник». Багато слів прийшли до нас з минулого, але час йде вперед, створюються нові елементи, стилі, жанрові та виконавські особливості розуміння та трактування.

Сучасному музиканту необхідно глибоке розуміння творів професійного мистецтва, що вони виконують і це незалежно від часу їх створення та стильових особливостей. Важливо відмітити, що сприйняття та розуміння крім слуху потребує ще творчу уяву, розвинений інтелект та емоційність. Музика не закінчується лише там де зрозуміло зміст та нотний текст, музика це про образність та чуттєвість. Якщо повернутися до теми дослідження – жанрова семантика творів для бандури, то точного трактування терміну ми не знайдемо. Науковці лише нещодавно почали вивчати та досліджувати музичне мовлення і тим самим з'явився термін «музична семантика». Воно пов'язане з переживанням і усвідомленням змістовного розмаїття конкретного твору.

У другій половині XX століття з'явилися перші наукові праці: Б. Асаф'єва [2], Є. Назайкінського[37], М. Арановського [1], В. Холопової [51].

Цією темою цікавилися фахівці багатьох галузей – психологи, педагоги, виконавці, художники, музикознавці. Але недосліджених музичних творів така велика кількість, що дана тема є дуже актуальною сьогодні для розкриття не лише сучасних творів, а й серед репертуару минулого. Отже, музична семантика як явище та метод його дослідження є настільки багатогранною, що дає можливість досліджувати специфіку її проявів в різних наукових дискурсах, зокрема, пов'язаних з народно-інструментальним виконавством академічного спрямування.

М. Арановський у «Тезах про музичну семантику» [1] вказував, що значення семантики досить невизначене й одним цілісним словом важко об'єднати таку необмежену сторону музичної мови. Але все ж дає нам деяке можливе трактування. Семантика (греч. – значення одиниць мови) – сутнісна сторона музичної мови; образно-виразний або образотворчий знак в музиці. Вона поєднує в собі засоби виразності, образно-емоційний лад, аналіз музичного твору, що знаходяться у невід'ємному та важливому ряді музичних утворень.

Багато імен давалися такому явищу – «зміст», «значення», «семантика» - і всі вони в сукупності охоплюють не велику частину даного питання, адже поза межами його дуже багато особливостей та варіантів.

Музична семантика – тема, що досить активно вивчається у сучасній музичній науці і буде актуальною багато часу. Такий термін використовується не лише у стильових та жанрових зміненнях, а й у інструментальній образності в музичних творах. «Інтоніційний словник» – це детальний опис музичних семантичних «формул» в стильових напрямленнях та індивідуально-композиторському письмі.

Термін «семантика», що був введений Б. Асаф'євим [2] спочатку був спрямований на позначення зав'язків між окремими музичними прийомами з життєвими образами. Саме такий термін закріпився в музичній науці, й згодом потрапив до лінгвістики, але трохи з іншими значеннями. В музиці він

став застосовуватися при аналізі змістовності твору, основного образу та значення композиторських та виконавських елементів.

Саме таке значення надав поняттю «музична семантика» Б. Асаф'єв : використовуючи лінгвістичний термін, він наповнює його музичним змістом, при цьому не ігноруючи спорідненості вербального і невербального мистецтва на основі їх загальної інтонаційної природи: «Як в мовних інтонаціях (людська мова), так і в музичних помітні деякі відносні постійні і характерні звукові значення, постійні настільки, наскільки постійні викликають їх причини. Вони є тим же, чим в мовній інтонації її різні категорії, види та відтінки [2].

Б. Асаф'єв зауважує, що повторюючись в музичних творах тієї чи іншої епохи, вони утворюють свого роду музично-семантичні (які розкривають певний зміст, значення) ряди або комплекси «музичних речень», що відображають зміст музики як однією з форм суспільної свідомості» [2].

У книзі «Музика як вид мистецтва» В. Холопова [51] відзначила теорію Ч. Пірса, що виділив два роди знаків виразності:

- знаки — індекси — завдяки, яким в музичному мистецтві передаються зорові образи;
- знаки — символи, завдяки чому привноситься понятійний початок.

З огляду на це, ми можемо припустити деякі головні плюси семантики. Перше це той самий момент емоційності та почуття від образів, що сприймаються людиною, при чому це відчують і професіонали і аматори. І другий вид семантики можна відзначити, як професійна семантика, що формується навколо музично-композиційних засобів. Також існує вид семантики, що концентрується на явищах жанру та стилю. Саме такий вид семантики дозволяє нам досліджувати та аналізувати художні твори, їх смислові структури музичних тканин, інтонаційні звороти, елементи конструкцій. А також не забуваємо про поетичні елементи музичних структур, такі як персонажі, герої, картини, орнаментика, сюжет.

Можна підсумувати, що семантика вивчає загалом всю цілісну сукупність знаків, символів та елементів, що створюють тематичний твір, завершену систему, або художню цілісність. Якщо ж окремо розглянути елементи, що допомагають створювати музичний образ, то до них відносяться тональність, мелодія, фактура, фактурні структури (пасажі, засоби художньої виразності, лейтмотиви). Завдяки цьому автор створює художньо-звуктвий світ, в якому перебуває образ, а реципієнти, у свою чергу, сприймають його на слух й відтворюють у свій уяві певні картини. Всі ці засоби виразності виникли ще у класичну епоху й збереглися і до сьогодні.

Семантичний аналіз твору допомагає у більш детальному трактуванні авторського тексту й його особливостей, визначити художню постановку, що базується не лише на сприйнятті, а й на науковому методі вивчення нотного тексту. Аналізуючи твір, одним з точних авторських роз'яснень є назва твору, такі твори зазвичай називають програмними, які одразу несуть за собою тематичну основу. У книзі В. Цукермана [57] для розкриття семантичного значення в творах відмічається, що потрібно звертати увагу на всі жанрові, стильові, художні деталі, адже саме вони допомагають відтворити повну картину звучання. Звертаючись ж до творів, що не мають конкретної назви, а лише жанрові особливості, тут наша уява має свободу й забираються всі межі для сприйняття. Цілісний образ створюється завдяки таким елементам виразності – фактурність, динамічні відтінки, ритмічні структури, штрихова палітра, багатогранність засобів виразності. Саме завдяки цим компонентам композитор створює для нас музичну картину.

Отже, осмислення виконавцями питань жанрової семантики музичного твору завжди буде актуальним, не дивлячись на стиль чи час створення твору.

1.2. Історичні етапи розвитку бандурного виконавства в аспекті формування національних рис

Музичне виконавство на бандурі пройшло довгий шлях від становлення та розвитку до академічного рівня. Бандура є одним з найяскравіших

прикладів особливого українського інструменту, що відображає всю суть українського народу своїм репертуаром, виконанням та історією, саме тому потрібно звертатися до її походження та становлення, щоб у сучасному світі підтримувати національну свідомість. Для досконалого вивчення сучасних тенденцій розвитку музикознавства, науковцям необхідно звертатися до витоків інструменту та його зародження.

Бандура пройшла складний шлях з початку вже XIII – першій половині XIV століття. Г. Хоткевич зазначає [51], що коли на землях України були поширеними такі різновиди струно-щипкових інструментів, як кобза, бандура, лютня, що своїм походженням завдячують «східній» версії генези, пояснюючи це впливом перших хрестових походів та пізніше — турецько-татарською експансією в Європу.

Кобзар в українському мистецтві виконував важливу роль: їх основною місією було розвивати у народу моральні та естетичні цінності, підтримували патріотичний дух та формувати музично – естетичний смак. Кобзарську пісню були основним творчим спадком народу, що формувало національну українську культуру.

К. Черемський слушно підкреслює, що кобзарство за своєю приналежністю є явищем традиційної культури українців, будучи сформованим усталеними в народі філософськими, світоглядними, мистецькими чи просто практично-побутовими чинниками, що були також притаманними способу буття незрячих кобзарів-музикантів [59]. Протягом довгого часу кожен кобзар мав свій стиль виконання та створював ряд творів, що формували його індивідуальний погляд на мистецтво. Кобзарство відрізнялось своєю імпровізаційністю та самобутністю, поєднуючи у собі інструментальне та вокальне мистецтво, тим самим створюючи особливий вид народної творчості.

Кобзарі-старці були зорганізовані в цехи з суворими статутами. Функціонально вони виступали комунікативними каналами в тогочасному суспільстві, прославляючи Бога, поширюючи героїчний епос — думи,

оспівуючи своїх сучасників-козаків. Кобзарське мистецтво було своєрідним синтезом суспільної свідомості та музичної культури того часу [12]. Г. Хоткевич підкреслював, що слово «кобза» й сам інструмент, але дещо різного типу, був у багатьох народів. Так називали різні струнні інструменти: «французська *mandore*, іспанська *bandurria*, італійська *pandora*, німецька *Bandore*.» [30, с. 93]. Він зазначав, що бандура це абсолютно український інструмент і в жодного народу його не запозичили, а лише створили особисто свій, додавши до кобзи приструнки, але точної дати створення не встановлено. Г. Хоткевич стверджував, що джерелом назви були «санскрит» [54, с. 93].

Одним з відомих фактів це те, що бандура була улюбленицею козаків. На січі були солісти, хори, оркестри, бандуристи входили до складу війська й супроводжували їх під час походів та підтримували бойових дух. У них в репертуарі були історичні пісні, розважальні, танцювальні, думи та ін. Довгий час інструмент не потребував вдосконалення та видозмінення, кобзарі використовували можливості інструменту і великої кількості хроматизації не було – вона мала вигляд кобзи, схожий на лютню, але дещо менший за розміром й з невеликою кількістю струн, але існували й такі інструменти, що більш походили на сучасну бандури і мали близько 20-ти струн. У XX столітті була створена багатострунна бандура, адже виконавцям хотілось розширити межі звукових можливостей, це й підштовхнуло на створення більш широкого діапазону.

В Україні існували виробництва Чернігівське і Львівське, де переважно створювали інструменти Київського типу, виконані за конструкцією І. Скляра та В. Герасименка. У 60-тих роках були створені Харківські бандури, але вони не популяризувалися у виконавців. Всі вони відрізнялися кількістю струн, хроматизацією та механікою. Якщо проаналізувати репертуар кобзарів з самих витоків, то можна помітити, що основна частина творів будувалася на героїчних і історичних піснях, епосу та релігійних

напрямків, також були присутні напрями побутових пісень та танцювальних, що оспівували життя звичайних людей, їх традиції та свята.

На початку XX століття Кобзарі-бандуристи починають використовувати нотний текст, тим самим намагаючись зберегти свої твори для наступних поколінь та вийти на концертний рівень. Кобзарі і лірники поступово виходили на сцену та концертний рівень виконавства, після багатьох років гри на вулицях та ярмарках, після цього їх репертуар набуває більш професійного напрямку й потребує вдосконалення.

Спробою цілісного осмислення кобзарського мистецтва України є дисертаційне дослідження А. Омельченка (1968), де розглядається історичний шлях кобзарського мистецтва, питання вдосконалення інструмента, виконавські засоби гри, розвиток бандурного мистецтва в 1920- і – 1970- і роки.

У зазначений період з'являються спроби узагальнення наукового досвіду бандурного виконавства: від його генези до нині (праці Б. Кирдан, Ф. Лаврова, А. Омельченка, Л. Яценка) певної періодизації розвитку мистецтва бандуристів. На початку XXI століття були опубліковані ґрунтовніші дослідження традиційного кобзарського мистецтва. Т. Слюсаренко у своїй дисертації відмічає наступних науковців та їх роботи: (дисертації М. Підгорбунського «Кобзарський рух в Україні (XVI-XIX століть)», 2004; К. Черемського «Генеза та розвиток традиційного українського співотства», 2000; В. Мішалова «Культурномистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на Харківській бандурі», 2005) [58].

1.3. Жанрова специфіка репертуару для бандури у XX та XXI століттях

Сучасний репертуар композиторів для бандури відрізняється від минулих надбань, це зумовлюється активним розвитком сольного виконавства, адже раніше більш популярним та розповсюдженим була ансамблева та оркестрова гра, натомість зараз виразність та самобутність

інструменту розкривається в повній мірі. У 1990 - 2010 р. відзначається стрімким прогресом композиторського та виконавського мистецтва, що зумовлено значній активності та розповсюдженню сольного аспекту інструменту та виведення його на професійно-концертний рівень. Сьогодні експериментують та створюють нові види, жанри, стилі, способи гри і поєднують різні прийоми, інструменти та типи виконання – все це є неймовірним поштовхом для композиторів, які можуть показати всю свою індивідуальність, тим самим створити неймовірну кількість оригінальних та самобутніх творів, що посилюють рівень виконавства та розширюють репертуар бандуристів.

Вагомий внесок у репертуар бандуристів як сольних, так і ансамблевої та оркестрової гри зробили – В. Камінський, І. Тараненко, Ю. Гомельська, М. Денисенко, В. Власов, М. Долгих, Л. Дума, Т. Хмельницька, Є. Мілка, й також бандуристи-виконавці, що збагачують своїми творами – Р. Гриньків, Г. Матвіїв, Г. Менкуш, В. Лисенко, Я. Джусь, А. Маціяка, Т. Гордійчук.

Жанрова палітра включає в себе твори для соло бандури, для ансамблів та оркестрів різних складів; класичні твори і твори з елементами сучасної музики (джаз, електро), що поєднують в собі різноманітні стилі – від класики до авангарду. Також потрібно відмітити, що завдяки композиторам-виконавцям поширюється спектр творів з сучасними елементами гри, новими техніками та прийомами на бандурі, що допомагає їм виразити свої творчі устремління та особистий стиль і погляд.

Композиторська творчість XX – XXI століття наповнила репертуар бандуристів досить експериментальними та наповненими новизни творами, композитори писали сміливі твори, поєднуючи їх з різними стилями, створюючи нові техніки й прийоми гри. Лисняк І. [29]. проаналізувала основні стильові напрями даного періоду і виділила основні :

1) Фольклоризм – Є. Мілка, Б. Фільц, О. Герсаменко, В. Дутчак, С. Овочарова;

- 2) Неофольклоризм – А. Гайденко, Р. Гриньків, В. Мартинюк, В. Павлівський, І. Тараненко;
- 3) Неоромантизм – В. Власов, В. Самлюк, В. Тиможинський;
- 4) Неоімпресіонізм – Є. Мілка, О. Рудянський;
- 5) Необароко й неокласицизм – В. Власов, В. Мартинюк;
- 6) Авангард та модерн – М. Денисенко, Ю. Гомельська, В. Зубицький, В. Мартинюк та ін.

У книзі Інни Лисняк «Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI ст» відмічає [15], що протягом 1990-2010-х років продовжує свій розвиток фольклоризм, який можна почути у постромантичних творах. У сучасній композиторській творчості для бандури помітно, що фольклорним автентичний або стилізований матеріал втілюється у особисті стильові риси композиторів.

Жанровість репертуару бандури базується на сольному репертуарі : пісні, п'єси, фантазії, духовні твори (канти, псалми), думи, билини, обробки пісень, п'єси-награші, імпровізації, але й також академічні жанри – сонати, концерти.

Багато композиторів, що написали сольні твори без акомпанементу, в яких важливе місце займає народний мелос : О. Герасименко «Купало», Г. Менкуш «Весняна фантазія», Р. Гриньків «Веснянка», В. Зубицький «Коломийка». Ці твори насичені інтонаційними елементами, різними техніками, фактурністю, мелодійністю, витонченим фразуванням. Такий композитор, як В. Павлівський збагатив репертуар своїми п'єсами для бандури соло, жанр, що досить розповсюджений серед композиторів, «Танок», «Різдвяна казка», «Великодні дзвони», «Ранок в Карпатах». Його п'єси дуже емоційні, жваві, насичені засобами виразності та рельєфною агогікою . В своїх п'єсах він звертається до філософських аспектів музики, відтворює колорит карпатського фольклору та любов до Батьківщини. Багато з творів відносяться до програмних, що створює одразу образний зміст та завдяки виразним, технічним та інтонаційним елементам, жанровій структурі та

ритмічній організації допомагає створити звукообразність музичної тканини. За словами В. Медушевського «Музичний звук – найдрібніша виразна частинка музики, яка виявляє її специфіку, свого роду "голограму" її духовного світу, відображеного в ній світовідчуття народів та епох» [35, с. 58].

Важливе місце репертуарі бандуристів займають обробки українських пісень, що підкреслює розвиток фольклоризму у репертуарі. Твори цього напрямку наповнені новими рисами, вони звучать на новій сучасній мові, насичені великим спектром звуковим можливостей бандури, фактурними прийомами і способами гри. Наприклад, «Вітер буйний» Б. Фільца, «Котилася зірка», «Ой зійди, зійди ти зіронька вечірняя» Г. Топоровської, С. Мамонова «Закувала зозуленька», «Ой у лузі криниченька» Є. Мілки. Фольклорний репертуар поділяється на ліричні та жартівливі пісні, в них композитори намагаються передати емоційний та психологічний зміст пісень засобами виразності та прийомами гри на бандурі. Якщо розглянути твори з семантичної сторони, то завдяки назвам та текстами пісень, одразу вимальовується образність творів. Композитори завдяки технічним можливостям бандури та виразним елементам створює настрій та акомпанемент до слів, що несуть певні семантичні образи, і основною ціллю музичного матеріалу є передача настрою та супровід у певному емоційному стані образу, що формується під час сукупності всіх елементів відтворення музичного змісту. На думку Н. О. Рябухи «...звукообрази — це результати пізнання символічної реальності, що будуються не на зовнішній формі, а на внутрішньому баченні, проникненні вприхований внутрішній зміст» [44, с. 7].

Також слід звернути увагу на вокально-інструментальний жанр у бандурному репертуарі. В такому жанрі композитори особливу увагу приділяють поетичному тексту, зазвичай це вірші відомих українських письменників (Л. Костенко, В. Симоненко, Т. Шевченко), і мають романтичний стиль виконання – оспівування любовної теми, мелодичні

переходи, кантиленна мелодія). До таких творів можемо віднести В. Власова «Моя любове», «Розкажу тобі...», «Вона прийшла».

В. Власов – композитор, що об'єднав народний інструмент зі джазовим колоритом у багатьох своїх творах для бандури соло : п'єсах, фантазіях, одна з найвідоміших Фантазія на тему української пісні «Летів пташок понад воду», що за своєю побудовою створює тему з варіаціями, як один з популярних жанрів для бандури. Також в такому жанрі написаний відомий твір В. Мартинюк Фантазія на укр. тему «Не сіяно, не орано», якому властиві мелодійність, фольклорність, романтичність, поєднуючи у собі класику та сучасність. В її репертуарі також присутні твори більш поліфонічних жанрів : «Хорал і fuga», «Fuga на народну тему», «Інвенція», що теж є одним з популярним жанрів серед інших композиторів. Для ансамблевої гри були актуальні пісні, аранжування та обробки пісень, пісні-романси, музичні твори крупної форми.

XX століття для бандурного мистецтва стало часом, коли багато науковців, письменників та фольклористів почали активно досліджувати та вивчати репертуар кобзарів та бандуристів, розглядаючи їх з історичної сторони збереження етнічного жанру. Одним з найяскравіших жанрів стали думи та балади, що зберегли історичні та культурні пам'ятки Україні. Дослідженням репертуару бандуристів займалися велика кількість науковців – В. Дутчак, Н. Морозевич, О. Ніколенко, О. Олексієнко.

У своєму дослідженні Т. Слюсаренко [47] зазначає, що М. Білозерський займався та досліджував фольклорний матеріал – тексти дум, пісень, «Правила при записуванні народних дум, песен, сказок....» та «Список кобзарей (бандуристов) и лирников», й згодом було опубліковано як додаток до збірника А. Метлинського «Народные южнорусские песни» (1854 р.).

Як вже було відомо, першими виконавцями на бандурі були кобзарі та лірники, які з давніх давен вважалися носіями української самобутності. В своєму репертуарі вони мали історичні пісні, думи, релігійні пісні, казки та

перекази, тим самим через них зберігаючи основні та найважливіші пам'ятки минулого. Виконавцями зазвичай були незрячі співці, також вони створювали гурти та братства, в яких опановували бандурну майстерність й навчали нові покоління. Бандуристи мали музичну освіту й добре володіли нотною грамотою. Незрячі бандуриста завжди були показниками професійного володіння інструментом, й поділялися на 3 типи :

- Кобзарі – Співці, що виконували пісні й думи, без будь – яких творчих елементів;
- Кобзарі – імпровізатори, що в кожен свій виступ виконуючого твору додавали імпровізаційні елементи, залежно від свого таланту;
- Кобзарі – творці, що власне й були композиторами для бандури та кобзи того часу.

Дума як розгорнута музично-поетична оповідь – імпровізація в супроводі музичного інструменту (кобзи, бандури, ліри). Жанр думи – один з найрозповсюдженіших у репертуарі кобзарів XV-XVI століття, одини з найяскравіших явищ українського музичного мистецтва. Зазвичай думи були присвячені боротьбі з поневолювачами, про Козацьку Січ, про панщину та волю («Про Самійла Кішку», «Про Марусю Богуславку»). За обсягом вони були досить великі, складалися з зачину, основної частини та прославлення героїв. Їх особливістю було неподільність на строфи, нерівномірність рядків, їх виконання нагадувало голосіння, і було схожим з речитативним стилем виконання. На зміну думам прийшли перші аранжування музики тогочасних композиторів, а також авторські композиції. 1950–1970-ті стали роками послідовників Г. Хоткевича, Л. Гайдамаки, В. Кабачком й загалом усіма тими, хто доклав зусиль до подальшого становлення й розвитку академічного бандурного мистецтва. Як зазначає І. Дружба у своєму дослідженні «на цьому етапі кобзарство як квазіавтентична частина тодішнього бандурного виконавства виокремлюється в осібний автентичний вид бандурної творчості. А поряд з тим кристалізуються два академічні типи бандурного виконавства — інструментальний та вокальноінструментальний» [22, с. 31].

На активний розвиток академічної бандуристики, її виконавського потенціалу посприяла творчість таких відомих виконавців, як В. Кабачок, С. Баштан, А. Бобир, А. Омельченко, В. Лапшин, Г. Менкуш, В. Герасименко. У їхньому репертуарі вагоме місце посідають власні твори та опуси українських композиторів у квазіромантичній манері з відповідним структурно-драматургічним, інтонаційно-ритмічним, ладогармонічним, фактурно-динамічним і тембральним відсиланням до народного музикування.

Досить вагоме місце у репертуарі традиційних бандуристів займали церковні пісні – канти, псалми. Український церковний спів формувався впродовж тисячоліть і постійно змінювався, набуваючи сучасного звучання. У оригінальних церковних розспівах дуже відчувається велика співуча душа нашого народу.

М. Мішалов у своїй статті зазначає, що XVII століття стало для бандуристів тяжким часом «з'являтися з бандурою будь-де в прилюдних місцях заборонялося навіть, якщо на них зовсім не грали. Переслідування чим далі, тим більше зростали, і в початку XIX століття бандура вже відчутно почала стихати» [32, с. 25].

Відомим є факт, що Пантелеймон Куліш [26] завдяки своїм експедиціям містами України віднайшов справжнього автентичного кобзаря, інструменталіста-віртуоза Остапа Вересая, здійснив потужні спроби збереження та відтворення бандурного мистецтва. Згодом, розвиток бандури відбувався завдяки підтримці науковців, бандура ожила, почала удосконалюватися та розвиватися.

XX століття стало часом активного розвитку бандурного мистецтва та активізацією основних форм популяризації. Розвиток таких напрямів, як ансамблеве виконавство, конкурси та фестивалі, розвиток музичної освіти стали досить вагомим у популяризації бандури серед композиторів та виконавців. Почали створюватися велика кількість ансамблів різного складу, Національний оркестр народних інструментів, що вимагало нових творів від

композиторів у нових стилях та жанрах. Головними провідниками українського кобзарства у ХХ столітті були О. Вересай та М. Лисенко.

Важливим періодом у бандурному мистецтві стала професіоналізація бандури, що несло в собі один з найважливіших аспектів розвитку бандури та посприяло на такі сфери, як просвітництво, культура та професійна діяльність. Головними представниками стали Г. Хоткевич, І. Кучугура-Кучеренко, В. Кабачок. Митці стали головними захисниками та популяризаторами бандурного мистецтва, вони активно сприяли активному культурному розвитку бандури та розширювали її репертуар. Нагадаємо, що Г. Хоткевич був одним з головним фігур у розвитку бандури у Харкові, та саме він зробив місто центром бандурного мистецтва України. Діяльність, що розгорнулася у ХХ ст. розширила кордони бандури, винаходилися нові способи гри, відбувалося вдосконалення системи гри, розширювався репертуар романсами, жартівливими піснями, крупними формами, перекладеннями. Як зазначає В. Мішалов «... розпочався активний процес перетворення кобзаря в концертного артиста» [55, с. 76].

У ХХ – ХХІ століття музична культура України активно розвивалася. У репертуарі бандуристів з'явилися твори як українських, так і зарубіжних композиторів, у своїх творах вони експериментували як у жанровому, так і стильовому, залучаючи при цьому елементи популярної музики. На початку ХІХ ст. Г. Хоткевич стає один з найвідоміших бандуристів України, автором багатьох творів та активним громадянським діячем. Він став автором близько 600 творів для бандури – романси, хори, твори великого формату, твори для оркестру «Нечай», «Про смерть козака бандуриста», «Невільний ринок у Кафі», «Веснянка», «Коломийки» та багато інших відомих творів, що складають великий пласт бандурного репертуару. Велику роботу у своєму дослідженні провела І. Дружба щодо композиторських пошуків та відмітила велику роль Г.Хоткевича, при цьому проаналізувавши його творчий та просвітницький шлях. Вона зазначає «Репертуар було розподілено на три компоненти — 52 традиційний кобзарський репертуар, репертуар з народних

джерел та авторські композиції Г. Хоткевича. Ще наприкінці 1890-х років митець почав використовувати ліву руку переважно для ведення мелодій на приструнках.» [54, 36 с.]. Ми можемо помітити, що Г. Хоткевич також модифікує манеру гри бандуристів та стає основою академічної гри на бандурі. Завдяки новітнім поглядам, новаціям Г. Хокевича, його невпинним пошукам та активному розвитку бандурного мистецтва, й як зазначила І. Дружба «сформували новий тип виконавця-професіонала, а сам Г. Хоткевич став засновником першої академічної школи гри на бандурі, а також Значний поштовх розвитку академічної бандуристики, її виконавського потенціалу дала творчість таких відомих виконавців, як В. Кабачок, С. Баштан, А. Бобир, А. Омельченко, В. Лапшин, Г. Менкуш, В. Герасименко. У їхньому репертуарі вагоме місце посідають власні твори та опуси українських композиторів у квазіромантичній манері з відповідним структурно-драматургічним, інтонаційно-ритмічним, ладогармонічним, фактурно-динамічним і тембральним відсиланням до народного музикування. Андрій Омельченко увійшов в історію бандуристики, як багатогранна особистість. Талановитий педагог, науковець, один з перших, хто здійснив наукове дослідження у полі бандуристики. Його фундаментальна праця «Розвиток кобзарського мистецтва на Україні» стала точкою відліку у запровадженні фахової наукової літератури для бандури. Актуальність запропонованої роботи охопила широке поле питань — історію формування, розвитку, вдосконалення бандури та прийомів гри на ній.

А. Омельченко підготував близько 60-ти наукових праць, де актуалізовано питання розвитку та удосконалення бандури, перспективи створення досконалого інструмента для великої концертної естради. Він активно працював над створенням перекладень для бандури, які згодом склали основу його репертуарних збірників, таких, як «Збірник п'єс для бандури» (1959 р.), «Бандуристам-аматорам» (1966 р.), «Педагогічний репертуар бандуриста» (1967 р.), Школи гри на бандурі тощо. У 1980–1990-ті роки відбулося включення бандури до контекстів композиторської

виразальності, коли тембральна палітра інструмента стає основою реалізації авторської ідеї.

За відносно короткий час бандурне виконавство здійснило стрімкий злет до висот академічного професіоналізму у творчості В. Зубицького, К. Мяскова, А. Коломійця, В. Кирейка, В. Тилика, М. Дремлюги, С. Баштана, В. Власова та ін. Еволюція бандуристики, її становлення як принципово нової самоорганізації виконавської творчості формує обриси новаційної бандурної творчості на підставі вдосконалених можливостей професійно-академічного, сольо-віртуозного інструмента, де органічно поєднані вдосконалення конструкції інструмента, систематизація професійної музичної освіти, створення оригінального репертуару.

Упродовж 1990 -х років до нашого часу свій внесок у розвиток бандурної творчості здійснили М. Денисенко, І. Тараненко, Р. Гриньків котрі створили новий пласт бандурних опусів, базований на темброво-сонорних можливостях інструмента. Сьогодні бандуристика не лише акумулює академічний тип музичної творчості, а й щедро наснажує її новаційними та експериментальними технологіями (Г. Матвіїв), які виводять інструмент на новий виток розвитку що пов'язано з оновленням його конструкції, виразально-виконавських можливостей та репертуару.

Також можна відмітити у репертуарі бандуристів обробки українських народних пісень, що створюють не лише композитори, а й виконавці, прикрашаючи їх колоритністю, мелодійністю, змішуючи з іншими стилями музики та сучасними прийомами гри. Зазвичай обробки писали на пісні за словами Т. Шевченка, М. Лисенка, Л. Українки, С. Людкевича, І. Франка, Я. Степового., і звичайно таких відомих українських народних пісень, як «Пісня Про Марусю Чурай», «Дума про Ігорів похід», «Ой, під вишнею, під черешнею», «Чом ти не прийшов», «Ой у вишневому саду», «Буря на Чорному морі», колядки та інші обрядові пісні українського народу.

Репертуар перекладень для бандури досить багатий, велику роль в ньому виконують транскрипції та обробки. Т. Яницький [64] став одним з

дослідників перекладень для бандури творів різних жанрів. Науковець зазначає, що С. Баштан започаткував перекладення творів Й.С. Баха та видання серії музичних збірок : «Обробки українських пісень», «Репертуар бандуриста». В його роботі був проведений аналіз багатьох перекладених творів для бандури різних стилів та жанрів. Також він висловив свою думку, щодо принципу перекладення «У процесі перекладення розрізняють стабільні та мобільні (за М. Давидовим) засоби музичної виразності, з-поміж яких – лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метроритм, фактура, тембр, архітектоніка, артикуляція, динаміка. Уся сукупність художньо-виражальних можливостей бандури становить її інтонаційність, що означає здатність інструмента до вимови різноманітного музичного змісту подібним до музичної вимови людського голосу, або «пристосовуваність» (запозичення засобів і прийомів) до звучання інших Інструментів»[3, с. 9]. Відомим композиторами творів перекладень стали А. Омельченко (М. Лисенко, П. Чайковського, М. Глінки), Л. Коханська (Й. С. Бах, С. Франка, М. Лисенка), П. Чухрая, Л. Посікіра. Перекладання, твори, в яких композитори намагаються адаптувати музичну лінію до особливостей бандури, враховуючи її фактурні та звукові особливості, тим самим перекладаючи твір так, щоб звучання було максимально схоже з оригіналом.

Андрій Омельченко увійшов в історію, як багатогранна особистість. Талановитий педагог, відомий науковець, він став одним з перших, хто здійснив наукові дослідження у галузі бандуристики. Його фундаментальна праця «Розвиток кобзарського мистецтва на Україні» [39] стала вагомим внеском у запровадженні фахової наукової літератури для бандури. Актуальність запропонованої роботи охопила широке коло питань – історію формування, розвитку, вдосконалення бандури та прийомів гри на ній. А. Омельченко підготував близько 60-ти наукових праць, де актуалізовано питання розвитку та удосконалення бандури, перспективи створення досконалого інструмента для великої концертної естради. Він активно працював над створенням перекладень для бандури, які згодом склали основу

його репертуарних збірників, таких, як «Збірник п'єс для бандури» (1959 р.), «Бандуристам-аматорам» (1966 р.), «Педагогічний репертуар бандуриста» (1967 р.), Школи гри на бандурі тощо. У 1980–1990-ті роки відбулося включення бандури до контекстів композиторської виражальності, коли тембральна палітра інструмента стає основою реалізації авторської ідеї. За відносно короткий час бандурне виконавство здійснило стрімкий злет до висот академічного професіоналізму у творчості В. Зубицького, К. Мяскова, А. Коломійця, В. Кирейка, В. Тилика, М. Дремлюги, С. Баштана, В. Власова та ін.

Перекладення для ансамблів різних складів також складає великий пласт у репертуарі бандуристів. Відомим композиторами стали Ю. Гамова, А. Бобир, А. Маціяка, В. Польовий та багато інших. Особливістю перекладення для ансамблів є створення балансу між голосами, виділення кожної партії, як самостійну мелодичну лінію, створення виразного супроводу, який підтримує партію голосу та вони гармонічно поєднуються між собою. На думку Й. Яницького у своєму дослідженні перекладених творів «Надзвичайно оригінальним зразком є транскрипція для чоловічої капели бандуристів В. Польового І ч. Сонати № 14 Л. ван Бетховена. У цій роботі застосовано багато базових принципів перекладення (згущення і розрідження фактури, ампліфікація, регістрові перенесення), вільне застосування мобільних засобів музичної виразності, застосування різноманітних барв звучання хорової фактури» [64, с. 13].

Серед композиторських знахідок — новітні прийоми гри, базовані на артикуляційно-штрихових, темброво-фактурних підходах, гармонічних та композиційних особливостях та інші засоби і прийоми, що укладаються в концепцію «нового звуку» другої половини XX — початку XXI століття. У своєму дослідженні І. Дружба відмічає «темброво-сонорна картина виражальності на бандурі реалізується через уведення найрізноманітніших шумових ефектів та беззвуковисотних прийомів» [22, 55 с.]. За її словами, часто це гра різними ритмічними прийомами по деці бандури; виконання

задля колористики прийому глісандо п'ятим пальцем; використання кистьового глісандо, більш різкого та проникливого за темброво-динамічним насиченням; застосування кластерної гри — хроматичних секундових багатозвуч, що цілковито заповнюють визначений інтервальний простір; прийомів однотонного звучання — гри глісандо на одній струні, яке започаткував відомий бандурист Георгій Матвіїв. Він пропонує до технології гри різні види флажолетів — одночасне виконання флажолетів з інтервалом, що, на його думку, розширює виражальні можливості інструмента та свідчить про його значний потенціал. Виконавець також вводить басові флажолети як своєрідну імітацію бас-гітари. Ці прийоми яскраво простежуємо у багатьох авторських композиціях Матвієва: «Дві сторони медалі», «Взяв би я бандуру», «На краю» тощо.

Одним з найбільш популярних жанрів у репертуарі для бандури є інструментальні твори для бандури соло. У ХХ столітті інструментальні твори відрізняються від первісних композицій фольклорної тематики. Композитори звертаються до народного мелосу, опираючись на фольклор та використовуючи при цьому нові елементи, оновлюються сучасними техніками, нові прийоми гри, додають сучасну музичну мову (фактурний розвиток, динамічні лінії, тональні співставлення, контрастні елементи, витончене фразування). Відомими композиторами в цьому жанрі, які розвивали фольклорний матеріал стали Г. Менкуш, Є. Мілка, В. Павлівський, І. Гайденок, Т. Хмельницький, В. Власов, В. Мартинюк.

ХХ століття для бандуристів було досить знаковим, адже саме в цей час бандуристи вийшли на академічно-концертний рівень, тим самим заклали поштовх до створення концертного репертуару класичних жанрів. Однією з груп академічного рівню стали етюди, що поділялися на концертні (з художнім образом) та технічно-дидактичні. Серед масштабних концертних композицій неоромантичного спрямування, на думку У. Самчук [45], в інструментальному бандурному репертуарі найчисельніше представлені рапсодія, фантазія, концертна п'єса, рондо. О. Олексієнко [49] у своїй статті

підкреслив, що досить відомою у бандурному репертуарі є рапсодійна форма – «Українська рапсодія» К. Німченка, «Поема-рапсодія» М. Дремлюги, «Байда» та «Українські візерунки» К. Мяскова.

Жанр сонати також займає досить вагоме місце у академічному репертуарі бандуристів. Представниками у жанрі сонати для бандури стали твори наступних композиторів : М. Дремлюги, А. Коломийця, В. Зубицького, Ю. Олійник та ін. За словами Д. Губ'яка [14] «Вона посідає чільне місце в розвитку сучасного бандурного академічного мистецтва як репрезентант “осучасненого” класичного жанру сонати, що знайомить виконавця і слухача із найсучаснішими виразовими засоби композиторської техніки (сонористика, алеаторика, полістилістика та ін.)».

Якщо розглянути жанр концерту у репертуарі бандуристів, то тут слід відмітити наступні твори : одночастинний концерт – фантазію для бандури з оркестром Д. Пшеничного, написаного у 1953р., концерти для бандури з оркестром М. Сівальського та А. Маціяка. Наявність таких жанрів, як концерти з оркестром, фантазії, сонати та ін. твори крупної форми утверджують бандурне мистецтво у академічно-концертному професійному інструментальному виконавстві.

Композиторська творчість XX - XXI століття наповнила репертуар бандуристів досить експериментальними та наповненими новизни творами, композитори писали сміливі твори, поєднуючи їх з різними стилями, створюючи нові техніки й прийоми гри. Лисняк І. [29]. проаналізувала основні стильові напрями даного періоду і виділила основні :

- Фольклоризм – Є. Мілка, Б. Фільц, О. Герсаменко, В. Дутчак, С. Овочарова;
- Неофольклоризм – А. Гайдено, Р. Гриньків, В. Мартинюк, В. Павлівський, І. Тараненко;
- Неоромантизм – В. Власов, В. Самлюк, В. Тиможинський;
- Неоімпресіонізм – Є. Мілка, О. Рудянський;
- Необароко й неокласицизм – В. Власов, В. Мартинюк;

- Авангард та модерн – М. Денисенко, Ю. Гомельська, В. Зубицький, В. Мартинюк та ін.

У своєму дослідженні І. Дружга відмічає, що «...упродовж 1990 -х років до нашого часу свій внесок у розвиток бандурної творчості здійснили М. Денисенко, І. Тараненко, Р. Гриньків котрі створили новий пласт бандурних опусів, базований на темброво-сонорних можливостях інструмента, новаційними та експериментальними технологіями (Г. Матвійів)» [22, с. 36]. Таким чином дані композитори виводять інструмент на нову ступінь розвитку, що пов'язано з оновленням його конструкції, пошуку нових можливостей та розширення репертуару.

Отже, можемо зробити висновки, що репертуар бандури у жанровому аспекті досить багатогранний, представлений переважно сольними творами, але й популярними з академічні жанри у супроводі, ансамблі та акомпануючі партії у творах для голосу. Цим творам притаманна чуттєвість та ліричність, вони насичені драматургією, жанровістю, мовного аспекту та великої кількості засобів виразності. З кожним новим етапом музичного мистецтва у репертуар додаються нові стилі та варіативність творів, що збагачують бандурний репертуар і виводять інструмент на професійний рівень. Взагалі ХХІ століття стало період нових відкриттів та можливостей, як для композиторів, так і для виконавців. Саме так характеризує даний період у своїй книзі про бандурне мистецтво І. Лисняк «композиторська творчість знаменна значним технічним ускладненням, широким образно-художнім діапазоном, укрупненням музичної форми у творах для ансамблю, капел бандуристів, виникненням етапних творів для бандури» [29, с. 199].

Висновки до РОЗДІЛУ 1

Бандура – самобутня частина українського народу, символ української музичної культури, що з часів свого створення і до сьогодні через весь час прославляє Україну, зберігає її культурні пам'ятки. Бандурне мистецтво почало свій розвиток з XIV століття, й несло з собою історичні та культурні

пам'ятки бойовий дух козаків, танцювальні та розважальні народні пісні, церковний репертуар, що утворювало національний символ і стало невід'ємною частиною народу. Довгий час бандура була інструментом сліпих мандрівників, що співали пісні про минуле й створювали український фольклор. У XIX столітті інтерес до бандури почав зростати серед відомих діячів культури, що з кожним роком відтворювали репертуар кобзарів, аналізували їхнє життя та традиції. Г. Хоткевич став одним з діячів мистецтва України і завдяки його діяльності у XX столітті відбувся XII Археологічний з'їзд, на якому виступали науковці з доповідями про історичні аспекти розвитку кобзи, її різновиди, пропонували фольклорний матеріал, що збирали по селах України протягом років. На цьому з'їзді відбувся показовий концерт бандуристів, де були представлені сольні бандури, дуети та тріо. Це сприяло активному розвитку бандурного мистецтва і відродженню її самобутності серед інструментів українського музичного мистецтва і найголовніше представлення її на концертно – академічному рівні України.

Музичне мистецтво рубежу XX-XXI століть абсолютно виходить за кордони раніше сформованих національних шкіл, поєднує у собі співіснування різних культурних, стилістичних та академічних традицій, розпочинає активний пошук «нового» звучання інструменту та звукового простору. Завдяки концентрації на культурному розвитку багатьох діячів бандура поступово поєднує у собі досить великий спектр ознак, що висуває її на новий академічний рівень у культурному просторі. Віртуозність, нове звучання, інноваційні виконавські прийоми звуковидобування, розширення можливостей інструменту дають великий поштовх у XXI столітті для активної популяризації сучасного інструменту та достойного його представлення у музичному світі.

Репертуар бандуриста складає велику кількість матеріалу і має досить розгалужену різножанрову палітру, що сприяє розкриттю її технічних та виразних можливостей. Семантичний образ бандури був закладений ще у часи її створення і в певних творах залишається і сьогодні. Але сучасні

композитори, використовуючи бандуру у різних стилях та жанрах, розширюють смислові образи інструменту і дають можливість розширювати її звукові образи та зміст.

РОЗДІЛ 2

БАНДУРНІ ОПУСИ К. МЯСКОВА ТА Г. МАТВІЇВА: ДОСВІД СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ

2.1. Костянтин Мясков: виконавська семантика бандури

Відомий український композитор, мистецький діяч Костянтин Мясков у просторі сучасної української музичної культури відомий як автор багатьох творів для народних інструментів та оркестрів. Його спадщина налічує такі твори, як опери, кантати, хори, велика кількість інструментальної музики для багатьох інструментів народного оркестру, пісні у різних жанрах тощо. К. Мясков був дуже спокійним та стриманим, мав надзвичайно добре серце та був стриманий в емоціях та розповсюдженню свого особистого життя. Найголовнішим в його житті була саме музика, через яку він показував свій багаж життєвого знання та мудрості, виплескував у гармоніях всі свої переживання та вподобання. Для композитора музика стала головним пером, він створював твори, що були доступні до сприйняття, які могли слухати та виконувати абсолютно всі, незважаючи на вік.

К. Мясков народився 21 січня 1921 року у м. Полтава у сім'ї музикантів. Одразу почав отримувати музичну освіту у батька, він вчив сина грати на гармоніці, баяні та концертино. Через деякий час, коли хлопчик стає досить дорослим він вступає до школи-десятирічки у м. Харків, далі професійну діяльність отримував у столиці. Саме там він відчув у собі композиторський таланти. Хлопчик був досить цілеспрямований й постійно був у пошуку нового. Для юного композитора було багато джерел натхнення : народна музика, музична творчість в селищах, воєнний фольклор та ін. Звичайно відбитки його пошуків, смаків та вподобань, що залишили помітний слід у музичному плані ми чітко прослуховуємо в його особистому письмі та творчості. В його музиці ми можемо відчутти одночасно три десятиліття, якщо звернути увагу на мелодійну лінію.

Константин Мясков володів декількома народними інструментами та завдяки цьому добре розумів їх специфіку з технічної сторони. Саме тому в

його репертуарі ми можемо почути різноманітні композиції, написані для бандури, домри, цимбалів, баяну, такі як : «Фантазія на українські теми», «Варіації на тему пісні «Прилетіли журавлі» для бандури, «Концертна п'єса для двох бандур», «Сюїта в 5 частинах для балалайки та фортепіано». Також композитор створив хореографічну сюїту «На галявині» для Державного українського хору диригентом якого був Г. Г. Верьовка. О. Стельмашенко згадав у своїй книзі про К. Мяскова рецензію на цей твір від К. Домінчева «У повільних частинах — Протяжна і Ноктюрн — автор створив прекрасні, теплі, задушевні, ліричні образи, які, безумовно, будуть близькими для нашого слухача. У рухливих частинах композитор з великим смаком і майстерністю розвиває музичний матеріал. Сюїта повниться цікавими ритмічними знахідками й сміливими гармонічними зіставленнями. (...) Найрізноманітніша фактура і прийоми, характерні для балалайки, як у мелодійних, так і в технічних місцях на високому професійному рівні». [47, с. 13].

Також значну кількість творів К. Мяскова було створено для оркестру народних інструментів — увертюри «Молодіжна», «Святкова», «В сім'ї єдиній», «Країна Піонерія» та поемою «Україна» для двох бандур, цимбалів, віолончелі та оркестру народних інструментів. Ці твори яскраві, насичені різноманітними образами, наспівністю, танцювальністю, передають емоційність композитора та його багатогранність.

Цей український композитор в свій час став одним з митців, що поширював та створював настільки зрозумілу слухачеві музику, що одразу відбувався контакт із слухачем, що можна порівняти з діалогом між професійним митцем та аматором. Кожен його твір став відомим серед слухачів, саме завдяки прагненню композитора до інтонаційного розуміння його музики. Його музика часом складна чи менш складна за формою завжди насичена розмаїттям музичних фарб, засобами виразності та інтонаційними зворотами.

У книзі О. Стельманеко відмітив, що до 60-річчя Великого Жовтня Мясков написав концерт для бандури і оркестру народних інструментів, кантату «Робітнича слава» в шести частинах (на вірші В. Бичка), хори — «Народ і партія» (на вірші М. Рильського), «Слався, зоряна держава» (на вірші М. Упеника), балади «Салют «Аврори» (на вірші Я. Пальчика), «Пісня про Донбас» (на вірші В. Шутова) та інші. Це далеко не повний перелік написаного до славного ювілею [47, с. 16].

Композитор у своєму творчому пошуку завжди відкривав для себе нові горизонти, постійно знаходився у пошуку цікавих поєднань, співзвучь та інтонацій. Також любив робити вільні обробки народних пісень — «Ой хмелю, мій хмелю», «Роспрягайте, хлопці коней», «Кучерява Катерина», «Чумарочка рябесенька». Він вмів дуже професійно підкреслити психологічний зміст народної пісні, особливості її змісту, надати пісні виразності, глибини, застосовуючи виражальні особливості музичної мови та специфіку народних інструментів. За словами О. Стельмашенка «Революційна романтика, наші будні, сповнені трудового героїзму, світла і надій, усе — хвилює митця..... Його музика — свідоцтво сьогодення, його своєрідний літопис, художнє надбання духовної культури широких мас трудящих» [47, с. 17].

Внесок Константина Мяскова складає неймовірну кількість чудових творів для багатьох народних інструментів : понад сто композицій для баяна (без дитячого репертуару), більше ста вокально-хорових творів і понад сто різноманітних п'єс, пісень, хорів, танців для дітей. Всі вони поєднують у собі різноманітні образи, втілюють крізь призму музичної мови світосприйняття людини у життєстверджувальному напрямі. Творча спадщина митця стала народним скарбом, поєднавши український та російський мелос, традиції народних, сучасних, естрадних творів. Композитор став дійсно заслуженим серед своїх слухачів, адже в його творах відчувається щира мова, радість, чуттєвість, що так потребує сучасна людина.

У репертуарі бандурного виконавства ми маємо досить велику кількість творів для бандури соло, ансамблів та бандури у супроводі оркестру, що

належать Константину Мяскову : варіації на українські теми «Прилетіли журавлі» (1961р.), «Ніч яка місячна» (1958р.), «Ой, що то за шум учинився» (1958р.), варіації та тему білоруської теми «Перепілочка» (1972р.), твори невеликих форм – прелюдії, Скерцо, пісні, «Етюд-картина» (1971р.), концертна п'єса для двох бандур (1974р.), концертна фантазія на дві українські теми (1980р.). Можемо відмітити, що творчість даного композитора внесла вагомий вклад у розвиток бандурного мистецтва та академічного репертуару. Йому вдалося створити твори, що є класичними за формою, при цьому поєднуючи з фольклорними мотивами, зберігаючи при цьому основну особливість народних інструментів, що несуть у собі національний ґрунт.

Отже, у запропонованій для аналізу темі ми маємо звернути увагу на семантичні особливості письма даного композитора, прослідкувати закономірності та його погляд на бандуру, як інструмент для звукообразності та передачі завдяки музичній мові. Обраними творами стали Концертна п'єса «Байда» для бандури та фортепіано та «Концертино №3».

Концертна п'єса «Байда» стала втілення класичного поєднання двох контрастних тем й несе у своїй основі наступні українські пісні – *«Ой не Байда мед горілку»* та *«Ой ходила дівчина бережком»*. Співставлення протилежних за характером українських мелодій, ураховуючи принципи діалогізму твору є класичним рішенням композиторів, що при створенні музичної тканини досить часто використовують. Поєднання танцювальних мелодій та ліричності є прекрасним рішенням у жанрі концертної п'єси.

«Байда» – є персонаж багатьох українських історій, пісень та байок, дане ім'я частіше за все стосується відчайдушного та відважного героя, але через деякий час після виникнення асоціювалося з Дмитром Вишневецьким, що у 1563 р. мужньо загинув у страшних муках під час міжусобної боротьби молдавських бояр, що зрадили його та відправили до Царгороду [69]. Але саме конкретної особи та встановлення саме народного героя так і не сталося.

Основа сюжету – розповідь про народного героя та улюбленця багатьох байок та історій. Хоч і в основному історія несе в собі досить розважальний характер, адже хлопці *"Ой п'ю, царю, мед - горілочку, Та не день, не нічку, Та не годиночку"* - саме так проводили вільний від боїв час, але при цьому має досить трагічний характер. Якщо ж звернути увагу на музичні елементи, що використав композитор для передачі саме такого настрою розваги, що переплітається з трагічною історією, то наявність різноманітної штрихової палітри, велика кількість швидких рухів, синкопованих тактів, енергійність та бравурність мелодії, що поряд з цим постійно змінюється на протяжні підкресленні акцентовані акорди, широкі за фактурою та насичені гармоніями й альтераціями.

Структура твору – Вступ, експозиція, розробка, Скерцо, каденція, повільна частина, реприза. Основна тональність твору – *c-moll*. Усього твір складається з 9-ти тем, що постійно змінюються за настроєм та поєднанні водночас між собою. Ми постійно відчуваємо непереривний діалог між голосами бандури та фортепіано. Якщо ж розглянути принципи структури твору, ми звернемо увагу на постійний контраст між характерами та досить варіативний розвиток мелодійних ліній.

Отже, вступ у Концертній п'єсі одразу створює енергійний та бравурний характер свого звучання й триватиме протягом всього твору. Розпочинається твір у розмірі 4/4, у характері *Energico* (енергійно) яскравим вступом соліста та акомпанементу, з підкресленими синкопованими нотами, що звертає увагу одразу на потужність та рішучість вступу, при цьому композитор одразу використовує різносторонній рух у головній партії та партії акомпанементу для підкреслення більшої фактурності. Такі елементи одразу спіткають нас на масове звучання, створює атмосферу українського сільського настрою з великою кількістю співців та танцюристів. Різносторонній рух дає нам можливість уявити багатоголосся та широку фактурність твору.

Перша пісня, що представлена у творі «Ой н'є Байда мед горілку» розпочинається з третьої акколади, темп *Sostenuto* (стриманий, спокійний). На початку ми чуємо поступові акорди з енергійним пунктирними ритмами протягом 12 тактів, які підкреслюють вольовий характер пісні. Далі відбувається зміна головної партії та тему виконує акомпанемент разом з акомпануючою бандурою. Цікаво, що композитор використовує хорові елементи, музика постійно рухається паралельно, з однаковим ритмом та штрихом, що нагадує хорове багатоголосся.



Широкі арпеджовані ходи, з'являється синкопованість, що веде нас до розробки. Після головного проведення теми у партії бандури відчуються варіативні елементи, що додає партії соліста легкості звучання, бандура сяє яскравими фарбами та відчувається, що головна тема є досить ліричною та елегантною поряд з рішучим характером, що ми почули на початку. Завдяки широкій фактурності звучання інструментів музична тканина звучить яскраво та наповнено. Звернемо увагу на текст пісні:

Ой н'є Байда мед-горілочку,

Та не день, не нічку,

Та не годиничку.

Прийшов до нього цар турецький:

"Ой що ж бо ти робиш,

Байдо молодецький?"

"Ой н'ю, царю, мед-горілочку,

Та не день, не нічку,

Та не годиничку".

"Покинь, Байдо, байдувати,

Сватай мою дочку

Та йди царювати!"

"Твоя дочка – поганая,

Вся турецька віра –

Віра проклятая".

Ой як крикне цар турецький

Та на свої слуги,
 Слуги молодецькі:
 "Візьміть Байду, ізв'яжіте
 Та за ребро гаком,
 Гаком зачепіте!"
 Взяли Байду, ізв'язали
 Та й за ребро гаком,
 Гаком зачіпали.
 Висить Байда на дубочку
 Та не день, не два,
 Та й не одну нічку.
 Прийшов до нього цар турецький:
 "Ой що ти бачиш,
 Байдо молодецький?"
 "Бачу, царю, два дубочки,

А на тих дубочках
 Сидять голубочки.
 Дозволь, царю, лучка взяти
 Тобі на вечерю
 Голубочка зняти!"
 Ой як стрельнув Байда з лука –
 Та попав царя
 Поміж самі вуха,
 А царицю – в потилицю,
 А цареву дочку –
 В саму головочку.
 "Тобі, царю, в землі гнити
 Байді молодому
 Мед-горілку пити

Досить часто в українській музиці ми можемо спостерігати поєднання та порівняння двох початків : ліричного та жвавого. У цьому творі також перед нами постає 2 теми, що композитор прекрасно поєднує у музичній картині. Поліфонічність у соліста з акомпанементом відіграє велику роль під час прослуховування. Ми відчуваємо, що музична тканина настільки глибоко поєднана між собою, що звучить наче єдине непорушне ціле, й важливо відмітити той факт, що між частинами майже не відчувається зупинок, завдяки непереривному руху обох партій, що взаємодіють між собою.

Pio mosso agitato (хвилююче, більш прискорено) – розробка першої теми, в якій помітно змінюється фактурність та додаються нові кольори, при цьому ми розуміємо, що ця частина є варіацією головної партії. Ця частина бравурна, весела, насичена великою кількістю шістнадцятих, наростаючих мелодій, у соліста постійно досить рухлива партія, що потребує досить

віртуозного виконання. Автор намагається відтворити атмосферу комічної сторони пісні завдяки яскравим гармонізаціям, мажорним інтонаціям, рухливій мелодії, великій кількості пасажів, все це у поєднанні створює прекрасний захоплюючий світ.

Перша частина завершується драматичним каденційним фрагментом, оснований на українській народній пісні «Ой ходила дівчина бережком».

<i>Ой ходила дівчина бережком,</i>	<i>За три копн качура продала,</i>
<i>Ой ходила дівчина бережком,</i>	<i>За три копн качура продала,</i>
<i>Заганяла селезня батіжком</i>	<i>А за копу дударика найняла</i>
<i>Заганяла селезня батіжком;</i>	<i>А за копу дударика найняла:</i>
<i>"Иди, іди, качуре, додому,</i>	<i>"Заграй мені, дударику, на дуду,</i>
<i>Иди, іди, качуре, додому,</i>	<i>Заграй мені, дударику, на дуду,</i>
<i>Продам тебе дідові рудому.</i>	<i>Нехай же я своє горе забуду</i>
<i>Продам тебе дідові рудому".</i>	<i>Нехай же я своє горе забуду".</i>

На фоні арпеджованих акордів у фортепіано у партії бандури неймовірно співуча, емоційна та протяжна тема. Її рухи граційні, помірні, динамічність починається з спокійного та витриманого *pp*. Композитор створив абсолютно протилежну тему до першої. Тут ми можемо почути насичення мелодії динамічними градаціями, наростаючі емоційні рухи, гармонізації акордів. Можемо також відмітити, що стрімкий емоційний розвиток сприяє на драматичність даного фрагменту твору. Цікаве поєднання синкопованих долей у фортепіано на непереривному руху бандурної партії. Друга тема насичена широкими пасажами, динамічним градаціями, легатний штрих в поєднанні з акцентами, виділення перших долей, гармонізація, емоційні всплески завдяки висхідним пасажам та арпеджіато – всі ці елементи відтворюють неймовірну емоційну картину пісні, передаючи колоритність українського мелосу.



Отже, якщо розглянути в цілому масштабність твору «Байда» ми можемо відмітити, що композитор хотів водночас показати абсолютно два протилежних образи при цьому вміло їх об'єднавши між собою. Перша частина жартівливого характеру створена на основі жартівливості та танцю, відтворюється завдяки темповим особливостям, синкопам, штриховій палітрі, агогічності та віртуозності. Друга ж частина несе у собі граційність та українську мелодичність, що досягається широкою фактурністю, арпеджіато, темповим особливостям, агогічним елементам та великим спектром засобів виразності. Автору вдалося створити твір, що повністю відображає культурні цінності та надбання бандурного мистецтва. Його головним фактором у цьому творі стало поєднання віртуозності та емоційності.

«Концертино № 3»

Досить важливим аналізом семантичних елементів для нас є твір класичної форми «Концертино № 3 для бандури». К. Мясков вклав у свої твори всі знання про специфіку інструменту, прекрасно поєднав штрихову палітру – тремоло, глісандо, арпеджіато та інші. «Концертино для бандури № 3» стало останнім твором композитора для бандури.

Розпочинається твір фортепіанним вступом з основної тональності d-moll, 4/4, *Allegro moderato, Espressivo drammatico*. За своєю структурою тричастинна форма : вступ, експозиція, скерцо, повільна частина, каденція та реприза. Музична тканина насичена гострими ритмами, складними гармонічними поєднаннями, акцентами та чіткою ритмікою. Головна тема звучить на основі інтонацій української народної пісні «Вечір надворі» :

Вечір надворі, ніч насуває,

Вийди, дівчино, до мене мила.

Вийди, дівчино, серце бажає!

Дай подивитись в яснії очі,

Чистеє небо зіроньки вкрили,

Стан твій обняти гнучкий дівочий,

Глянути в личко біле, чудове,

На коси довгі, на чорні брови.

Головна музична лінія має потужній активний настрій з елементами джазовості, відчувається вольова мелодія, що звучить на фоні пульсуючих акордів. Наспів головної теми постійно з'являються, видозмінюються у партії соліста та акомпанементу, експонуються з висхідними пасажами, розширеними ритмічними малюнками та акцентованими штрихами.

Вступ одразу задає настрої та готує нас до широкого спектру емоційності твору. Бандура несе у собі образ хлопця, що чекає дівчину, інтонаціями передається його позитивність та впевненість, штрихові компоненти додають мужності головному образу та завдяки багатоголосцю бандурної партії та насичених висхідними пасажами, мелодія набуває дуже яскравої української колоритності. При цьому композитор так вдало поєднує жартівливість та ліричність мелодії, що слухачеві одразу вдається поринути у атмосферу та невпинно слідкувати за розвитком партій. Для більш впевненого та стверджувального настрою головного герою басова партія яскраво виражена як в партії соліста, так і в акомпанементі. Акцентовані арпеджіо та восьмі підкреслюють мужність головної партії та передають настрій пісні.



Побічна партія - *D-dur, 6/4, Allegretto con moto scherzando* має досить жвавий настрій. Прискорюється темп та музична тканина набуває танцювально – жартівливого характеру. У партії соліста яскраво виражена та добре прослуховується головна тема завдяки штриху *staccato*. Дивлячись на специфіку супроводу та відсутності в бандури механічної демпферизації, «ці швидко згасаючі звуки у партії бандури будуть сприйматися слухачем як

штрих *staccato* або наближено до нього» [36, с. 4]. Побічна партія побудована на інтонаціях української народної пісні «Скажи мені, дівчино, куди йдеш», музичний розвиток проходить постійному збільшенні звучання (*crescendo*, *diminuendo*) та великої кількості акцентованих долей.

Музична тканина пронизана жартівливістю та легкістю, спонукає до танцювальних рухів. Також цікаво звучать між головними темами перегуки соліста з акомпанементом, що нагадує нам діалог між дівчиною та хлопцем. Хвилеподібний рух мелодії на фоні головної теми у партії фортепіано дає нам відчуття бурхливих емоцій, передає почуття людини. Взагалі ми можемо помітити, що в цьому творі чітко виражена самотність та колористичність бандури. Автор підкреслив її основні особливості звучання, що допомагають відкрити та продемонструвати емоційність людини через музичну мову.

Композитор досить яскраво використовує штрихові елементи *staccato*, синкопи, пунктирний ритм та акценти, які допомагають відтворювати задум автора та жвавий настрій першої частини. Ми можемо помітити образність даного твору несе в собі не лише жартівливість, а й завдяки гострим інтонаціям та емоційним рухам бандури у висхідних пасажах, одразу слухач поринає у світ емоційних переживань та музична мова сприймається у оповідальному ключі.

Добрий вечір, дівчино, куди йдеш?

Скажи мені правдоньку, де живеш?

Отож моя хаточка край води

З виского дерева з лободи

Отож мої сінечки – при кутку

З високого дерева – з лопухую

Ой чия ти, дівчино, чия ти?

Чи вийдеш ти на вулицю погуляти?

Не питай, козаченьку чи я ,

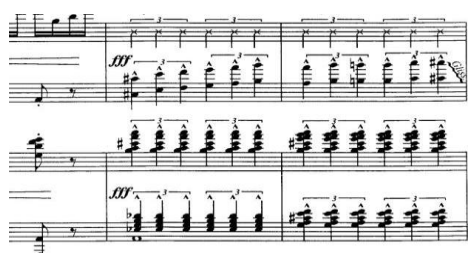
Як вийдеш ти на вулицю – вийду я.

Наступна частина *Andante sostenuto* складається з трьох музичних епізодів : оснований на головній партії, оснований на побічній партії та проведення нової теми. У другому епізоді є цікаві фрагменти висхідних та низхідних пасажі у партії бандури, що перегукуються у верхньому та нижньому голосі. Мелодія рухається повільно, стримано. Нагадує вечірні мріяння, зіркове небо та одразу нагадує образ та чутливість українських дівчат. Що стосується третього фрагменту, то можна почути легку й невагому мелодію, стрибки на широкі інтервали у акордах, що звучить дуже сбалансовано між солістом та акомпанементом. Мелодія повільної частини замріяна, емоційність досить стримана, адже несе в собі більш мрійливий характер. Це досягається завдяки спокійному темпу, терціям у верхніх голосах, легатному штриху, не широким стрибкам у голосах, рухається мелодична лінія поступово, при цьому має також хвилеподібну динаміку та невеликі акценти на перші долі. Композитор в цій частині зробив більш яскраву партію соліста, з мелодійними гармонізаціями, плавними рухами угору пасажів з терціями, елегантно гармонізованих, акомпанемент рухається у фоновому режимі. Казковість образу досягається дещо вальсовим рухом мелодії, вона спонукає до мрійливості, спокійна й емоційна.

Далі концертна каденція - *ad libitum un poco accelerando* (вільний рух з поступовим прискоренням), тональність *g-moll*. Каденція має багато зазначених у тексті автором характерних та динамічних змін, що досить суттєво відображаються на емоційних змінах у розвитку мелодії та допомагають підкреслити музичність, переживання. Каденція має у своїй музичній мові висхідні пасажі дрібними тривалостями, гармонізовані арпеджіато, широкі стрибки. Мелодія рухається з перших нот у досить стриманому характері, далі через наростаючий пасаж підводить нас до яскравого діалогу голосів на основі тем з другої частини *Andante sostenuto* й після емоційного та бурхливого монологу бандури підводить до фіналу музичного твору. Композитор у каденції використав максимально потужно емоційні властивості інструменту, й написав такий музичний фрагмент, що

розкриває всю душу слухачеві. Ми знаємо, що одна з головних та найвідоміших особливостей бандури, це її співучість та можливість створити атмосферу бурхливих емоцій, нагадуючи при цьому дівочий хор.

Фінальна частина звучить у тональності *d-moll*, *4/4*, *Andante sostenuto agitato*. Головна тема проходить у партії фортепіано, в цей час партія бандури виконує віртуозні фігури шістнадцятими тривалостями, висхідні пасажі з хроматизмом та стрибками, побудовані на мотивах головної партії. Завершується частина яскравим фіналом на *fff* у партії соліста та акомпанементу. Застосовуються триольні аккорди на *fff*



Концертино № 3 – яскравий та віртуозний твір, що є прекрасним зразком великої форми для концертного виконання. Композиція несе у собі глибокий хід художнього мислення, поєднуючись з технічними та віртуозними особливостями бандури. У творі композитор дуже вдало підкреслив тембральні, технічні та звукові тонкощі бандури. Композиція в цілому поєднала у собі три протилежні теми, але при цьому вони постійно перепліталися та на основі них за принципом варіативності розвивалася мелодична лінія. К. Мясков створив досить віртуозний твір не лише у технічному плані, а в емоційному. Поєднуючи водночас 2 протилежних образи, він змушує виконавця швидко відтворювати різні емоційні стани та дивувати слухача завдяки агогічним елементам, різноманітній динаміці, багатій штриховій палітрі, відхиленням та альтераціям у гармонії. Твір є прекрасним прикладом концертного віртуозного твору для бандури та є яскравим представником блискучого поєднання віртуозності та чуттєвості інструменту.

Отже, виконавши аналіз двох прекрасних творів К. Мяскова ми змогли помітити, що основні його елементи музичної мови передаються через

емоційність музичної тканини, широкому спектру засобів виразності та віртуозності. Його твори сповнені гармонічними поєднаннями, альтераціями та несуть у собі незвичайну колоритність української перлини. Його герої мають свої історії та свої переживання, автор дуже вдало продемонстрував нам їх. Поєднуючи два протилежних образи, йому вдається створити між ними зв'язок протягом усього твору. Завдяки творчості таких композиторів, ми впевнено можемо сказати, що самотність та колористичність української пісні надовго збережена у музичній культурі України.

2.2. Георгій Матвійв – семантика творчої діяльності

Георгій Матвійв – композитор, соліст Європейського джазового оркестру, аранжувальник, соліст Одеської філармонії, лауреат великої кількості міжнародних конкурсів.

Своє музичне навчання на бандурі хлопчик почав в 11 років у самодіяльній школі-студії «Кобзарська Наука», при муніципальному колегіумі, в якому він навчався за добре знання математики. У 1998р. він почав навчання в музичній школі, далі училище і в 2003 р. переїхав до Одеси й вступив до Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Там він завершив магістратуру, аспірантуру і зараз являється викладачем вузу. Протягом навчання в аспірантурі надрукував безліч наукових статей. Також один з винахідників новітніх приймів гри на бандурі.

Паралельно з навчанням Георгій розвивав в собі композиторський талант, перші його твори були написані ще у 12-ти річному віці. В 2007 він випустив свій перший інструментальний альбом – «Exit». В його репертуарі в 2006 році було вже більше 20- ти інструментальних творів для бандури та ансамблів різних складів. На сьогодні світ побачив вже 4 альбоми його пісень в різних жанрах.

За його словами, у сучасному музичному мистецтві бандура втілюється абсолютно в усіх музичних жанрах. «Звісно, якщо це жанр більш естрадний, то там більше домінує вокал, на інструменти звертається менше уваги.

Відповідно, там бандура грає небагато. Однак сенс в тому, що бандура в будь-якій кількості надає певного українського колориту і збагачує своїм тембром, чи то буде п'ять нот на хвилину, чи то триста нот на хвилину», — розповів він на одному з інтерв'ю в ефірі українського радіо [45].

Георгій – композитор та виконавець нового часу, з можливістю створювати свої твори поза межами стандартів, принципів чи чийхось смаків. Його музика емоційна, глибока, насичена інколи інтимністю та особистою чуттєвістю, насичена новими віяннями, але в той же час залишається в межах традицій. Це стосується не лише побудови творів, а й музичного та образного мислення композитора. Композитор постійно розвиває семантичні, технічні та виразні елементи своєї мелодії, експериментує із ритмами, фольклорні мотиви проступають крізь призму політональності, джазу. Сам же автор відносить свої твори до імпресіонізму, і пише в таких напрямленнях, як джаз, блюз, нью-ейдж, адже потрібно рухатися з часом в одному темпі.

Георгій винайшов велику кількість нових специфічних прийомів гри на бандурі – різноманітні види глісандо, флажолети, удари долонею, «рикошети» та ін., що за його словами «уособлюють новий тембральний статус бандури в академічному інструменталізмі сьогодення» [17, с. 2].

В репертуарі Г. Матвіїва досить багато творів для сольної бандури, тріо, ансамблів з іншими інструментами. Його музика доступна та легка для сприймання, адже він пише твори не лише у класичній манері, а й притримується сучасним напрямом у музичному світі, й при цьому дуже гармонічно синтезує сучасну та академічну музику. Твори неокласичного стилю – «Прелюдія і фуга», в якій завдяки оновленим інтонаціям, прийомам, ритмічності розкрита класична поліфонія з нової сторони.

І. Лисняк у книзі «Академічне бандурне мистецтво України XX -XXIст» відмічає, що на стиль композитора вплинули такі всесвітньо відомі джазмени, як Кейт Джеррет, Пет Менфені [29]. Він написав велику кількість джазових творів, в яких поєднує бандуру з флейтою, акустичною гітарою, перкусією та басом. У своїх творах композитор часто використовує український фольклор,

при цьому поєднує з елементами джазу – «По дорозі жук», «Взяв би я бандуру», «Розпрягайте хлопці коней». Г. Матвіїв постійно у пошуку нових прийомів не лише інструментальних можливостей інструменту, а й її звучання у поєднанні з різними напрямками в музиці, наприклад його твір «Déjà vu», що став першим твором, в якому поєднали бандуру та бітбокс.

За такий невеликий творчий шлях він отримав перемоги на різних конкурсах, гастролював містами України та Європи, став одним з єдиних бандуристів України, що виступили в якості соліста з Європейським джазовим оркестром, постійно приймає участь у найрізноманітніших проектах України та пропагандує бандурне мистецтво, знімає кліпи, численні майстер-класи, викладання у вузі, велика наукова робота й неймовірна кількість сольних концертів. Також щотижня бандурист проводить ефіри на радіо, куди запрошує музикантів з різними українськими інструментами та вони разом експериментують із різними звучаннями та техніками.

Георгій Матвіїв більшу частину свого життя провів в Одесі і в його репертуарі є декілька творів присвячених морській стихії: «Блюз вечірнього причалу», «Море, хвилі та пісок...», «Місячна доріжка».

Твір **«Блюз вечірнього причалу»** є програмним твором, завдяки своїй назві у слухача одразу виникає створений композитором звукообраз вечірнього причалу. Ця композиція імпровізаційної форми музичного жанру, в якому оспівується основна мелодія, написаний у досить спокійному темпі та у розмірі 12/8, що властивий сучасному блюзовому стилю. Темп твору 58, що говорить про легку та спокійну мелодію. Важливо звернути увагу на тональність мі – мінор. У статті Л.П. Казанцевої «Семантика тональностей» [27] розглядається тональний план як засіб виразності та особливості семантичної мови. Тому при аналізі твору ми повинні розглядати тональні особливості на ряду з усіма компонентами музичної мови. У даному творі музика легка, а володіючий властивостями світлостімі – мінор сприяє спокійному та романтичному характеру музики.

Починається твір з арпеджованого акорду, що імітує морські хвилі. У вступі звучить головна тема та триває 8 тактів. У третьому такті композитор використовує прийом – флажолет на басових струнах, що являється одним з новітніх у бандурному мистецтві і демонструє блюзовий лобіальний удар, що використовується на духових інструментах, при якому висота тону не постійна, і тембр інструменту набуває специфічну «блюзову» фарбу. Раніше такий прийом бандуристи не використовували. Арпеджовані акорди супроводжують верхній голос протягом всього твору, тим самим імітуючи образ наступаючих хвиль. Легкість та романтичність мелодії допомагає нам зануритися у світ мрій та представити невимушену прогулянку по морському узбережжю.

Головна тема проводиться 2 рази, після першого проведення цікавий хід у басу наростаючими восьмими на *crescendo* і через субдомінанту з домінантою повернення у головну тему, при цьому верхній голос наростаючими акордами рухається до третього ступеню.



У другому проведенні головна тема набуває розвитку – більша кількість форшлагів, що імітують легкий подих вітру, збільшуються динамічні градації, наповнюючи об'ємністю твір, додається емоційний та музичний підйом. Басова партія незмінна, зберігаючи основний зміст, майже протягом всього твору ритмічний малюнок будується по головним ступеням ладу.

Ритмічність тріольного ритму надає слухачеві звукообразність невимушеної нічної прохолоди. У центрі твору з 15 такту починається імпровізаційний фрагмент *piu Mosso*, триваючий 4 такти, по ступеням характерного блюзовому стилю VII акорду в Ре – мажорі. Підводячи нас до більш фактурного проведення змінюється настрої головної партії, що змушує

слухача відчуті емоційний сплеск радісного та мрійливого настрою, і нагадує відчуття любові та радості. Мелодія насичена мажорними акордами, напруга збільшується, динаміка зростає до *fff* і додається велика кількість шістнадцятих нот у кульмінаційному моменті твору. Після гучної та емоційної кульмінації різко обривається мелодія і через доміную у верхньому голосі повертається флажолетами у головну тему на *pp*, що повертає нас у відчуття тихого спокійного вечору, спокійним нічним шумом моря та легким подихом повітря.



Завершується твір на сьомому підвищеному ступені, що надає деяку неоднозначність та незавершеність мелодії.

Отже, Георгій Матвій у творі «Блюз вечірнього причалу» за для передачі звукообразу свого твору використав технічні та нові прийоми гри, динамічні градації, артикуляцію, виразні властивості бандури, сучасний стиль музики блюз, що не властивий бандурі, але саме він допоміг прекрасно передати образ хвиль, моря, вечірнього причалу та емоційний настрій твору.

У сучасному мистецтві композитори досить часто звертаються у своїх творах до таких відомих стилів, як блюз, джаз, свінг та інші. Особливо цікаве поєднання української народної пісні та таких стилів, адже український мелос дуже милозвучний, маючи свої народні характерні лади та ступені, таким чином створюючи нову оригінальну композицію, що допомагає продемонструвати всьому світу наші музичні надбання. Поєднання української пісні та джазу дає можливість висвітлити українське музичне мистецтво не лише сучасного мистецтва, а продемонструвати всю самотність, милозвучність та унікальність мистецтва наших предків, що залишили після себе неймовірно вагомий вклад українських пісень.

Імпровізація на тему «Взяв би я бандуру» починається з оригінальної мелодії української народної пісні зі словами «Взяв би я бандуру та й загравав що знав, через ту дівчину бандуристом став» Ці слова нам дають чітке розуміння змісту композиції та її характер. У вступі звучить одноголосна спокійна, мелодична та трохи сумлива мелодія. Проводиться вона 3 рази періодами – одноголосна мелодія, мелодія акордами у три голоси та акорди з арпеджіо. Вступ звучить у темпі 86 *con anima*, розмір $\frac{3}{4}$ протяжно та співуче, триває 24 такти, тональність *a–moll*. Далі починається імпровізаційний розділ твору, одразу змінюється темп, настрій та динаміка – чверть дорівнює 192, *con fuoco*, *ff* через 2 тактів зміна розміру на $\frac{2}{4}$, далі знову $\frac{3}{4}$. Мелодія зразу перевтілюється у швидку та енергійну, збільшується акордова та октавна фактура, джазовий ритм з перших нот надає українській мелодії нового життя. Головна тема звучить у верхньому голосі, мелодія рухається октавними ходами, басова партія виконує ритмічний рух у джазовому стилі. Від головної партії залишається лише мелодія у верхньому голосі, її майже не впізнати через темпові зміни, вона звучить сучасно та незвичайно.

Якщо розглянути образний зміст композиції, то одразу помітна контрастність між українською народною піснею та імпровізацією на її тему. Події пісні «Взяв би я бандуру» відбувалися у XIX столітті, коли життя було досить сповільненим та неквапливим, а імпровізаційна мелодія переносить нас до часу сьогодення XXI століття, коли час прискорився, темп життя став швидшим. Таким чином, можна провести паралель між двома частинами твору, що допомагає нам більше розкрити зміст композиції.

Програмність твору допомагає нам розкрити текст віршів, на які написана українська пісня. Зміст розповідає нам про героя, що закохався у дівчину і заради неї став бандуристом, але так і не отримує взаємності, саме тому характер головної теми тужливий та досить спокійний, і з збільшенням фактури показується наскільки сильні почуття у героя. А імпровізаційна частина звучить у мажорному ладові, велика кількість дрібних тривалостей, багато альтерацій, дрібними тривалостями, емоційність в піднесеному

настрої, нагадуючи темп сьогоднішнього життя і швидкість з якою людина проводить свої будні у постійному русі.

В імпровізаційній частині не має смутку та журби, відчувається сильна духом людина, що рухається вперед, незважаючи на проблеми сьогодення, негаразди у коханні, перемагаючи навколишній світ у вічній боротьбі, яка відбувається кожен день зі всіма людьми сучасності. В мелодії часто використовується діалог двох голосів, наче діалог між минулим та майбутнім – одноголосний мотив висхідної мелодії й відповідаючи йому октавний хід низхідної мелодії, у більше ширшому ритмічному малюнку.



Даному твору також притаманна джазовість, що додає оригінальності. Завдяки ритмам, фактурності, нових технік гри – удари по грифу, удари по задній частині грифу, басові флажолети, що притаманні творам Г. Матвіїва та є композитором, що один з перших почав включати у свої твори сучасні ефекти. Динамічність та наявність широкого спектру градацій, що є досить різноманітними – від *sp* до *ffff*, музика часто рухається на *crescendo* і різко обиривається у *pp*, що знову ж таки нагадує нам сьогоденні реалії. Завершення твору на одноголосній мелодії з акомпануючим басом на головному ступені ладу, дає нам відчуття повернення у початок твору з особливим джазовим колоритом.

Композитор вже в назві наголошує на імпровізаційності твору у формі імпровізаційної варіації «Імпровізація на тему «Взяв би я бандуру». Його твір відображає єднання виконавської техніки та творче мислення виконавця, що є досить новітнім у бандурному репертуарі, адже до цього композитори більш звертали увагу на структурність під час створення музики.

Г. Матвіїв створив твір у досить вільному способі гри, фактурність мелодії, широкі інтервали, цікаві ритмічні та інтервальні ходи, задіяв сучасні прийоми на бандурі, елементи джазу у поєднанні української народної теми, створюють досить колоритну музику, яка допомагає передати образ героя. Використання джазового стилю допомогло розкрити твір, показати мелодичність української пісні, не дивлячись на її серозні музичні зміни верхній голос зберігав колорит української пісні та її основні ладові структури. Імпровізація на тему укр. нар. пісні «Взяв би я бандуру» увійшла у збірку творів для бандури Георгія Матвіїва і є одним з популярних творів серед виконавців сучасного мистецтва та показником сучасного репертуару молодих композиторів України. Цей твір поєднав у собі велику кількість нових прийомів гри, що прекрасно об'єдналися у джазову імпровізацію.

«Дві сторони однієї медалі» твір, що увійшов до збірки творів для бандури Георгія Матвіїва. Твір двохчастинний, з двома контрастними образами у музичному та емоційному контексті, але елементів співставлення майже не відображено. Для відтворення звукообразу автор використовує технічні можливості інструменту, темпові та динамічні елементи, артикуляційні та інтонаційних структур. Твір складається з двох частин – перша фінал життя людини з її спогадами, прожитими емоціями, досвідом та почуттями, а друга частина показує рух і боротьбу людини протягом всього життя.

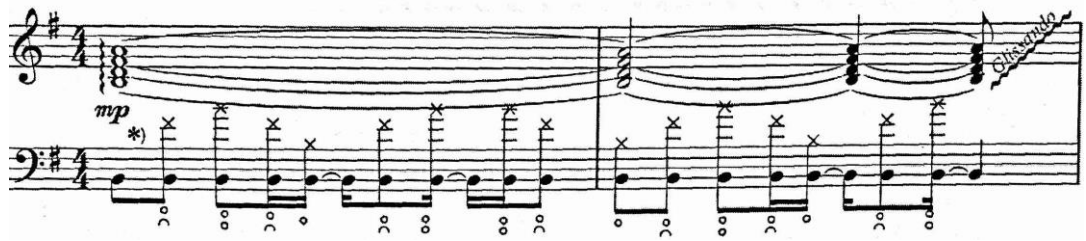
Перша частина написана у темпі *Rubato*, який дає можливість виконавцю інтерпретувати темп музики на свій погляд, тим самим даючи можливість проявити свою індивідуальність кожному виконавцю. Ця частина написана в *e – moll*, світлій тональності, в якій завдяки альтераціям та відхиленням звучить у мажорному настрої. Такий вибір тональності, більш за все застосований для передачі світлого смутку, ностальгічними настроями за молодими роками та спокій сьогоднішнього дня людини, яка пройшла довгу та важку дорогу своїх мрій та цілей. Весь спектр цих емоційних переживань досягається через арпеджовані акорди, спокійний темп речитативного

характеру, легка фактурність, одноголосні мелодії, висхідні рухи терціями та квінтами, прості ритмічні малюнки та чітке проведення кожного голосу окрему, що створює чітке прослуховування кожного голосу окремо. Можна припустити, що рух секстами припускає відрізки пам'яті героя про деякі періоди життя, а синкопований та пунктирний ритм нагадує безтурботність сьогодення. Динамічні градації цієї частини досить спокійні від *sub.p* до *mf*, що допомагає більш детально створити звуковий образ героя.

Друга частина абсолютно відрізняється від першої. Зміна темпу на 85, одразу починається з *mf*, та першої акцентованої ноти. Рух мелодії відкриває остінато на ноті соль, в ритмі шістнадцятих з акцентами на першій і останній ноті кожної ритмічної групи, що надають непередбачуваності, яка завжди супроводжує людину в житті. Розмір постійно змінюється 2/4, 4/4, 6/4, 7/8, 5/4, такий музичний елемент створює звукообразність проблематики життєвого шляху та труднощів, що людина зустрічає. Потім швидкий рух акцентованими шістнадцятими та форшлагами у верхньому голосі - як стрімкий вихід людини з неприємної ситуації, яка трапилась на життєвому шляху.



Композитор у цьому творі використав флажолети у басовій партії на домінантовому септаккорді з виходом на *glissando*, додає у твір елементи сучасності та новизни, мелодія другої частини досить рухлива та енергійна, а такий технічний прийом додає образу більш сучасного вигляду й перехід людини до нового етапу життя, нових цілей та досягнень. Рухи ломаних акордів шістнадцятими нагадують досягнуті цілі героя та його перемоги над життям, саме такі мотиви супроводжують головну тему другої частини протягом всього твору.



Характер музики другої частини досить тривожний та неспокійний, за рахунок синкопованого ритму постійно тримає в напрузі, а акцентовані ноти та альтерації додають у звуковий образ героя рішучості та енергійності. Музика другої частина насичена зміною регістрів, дрібними тривалостями, технічними фрагментами, часто у верхньому голосі звучать форшлаги, різні ритмічні малюнки з широкими скачками мелодії, в першій частині таких прийомів не застосовано. Динамічна градація музики постійно змінюється, декілька разів зустрічалися різкі переходи від *ff* до *sub.*, що додає музиці незвичайного сучасного колориту і асоціюється з життям, з діями людини, вчинками, і періодами життя (*p* - спокій, *ff*-тривога, переживання). Останні 8 тактів твору звучать на *ff* у верхньому голосі акцентовані шістнадцяті, а в басовій партії мелодія рухається по головним ступеням ладу восьмими, поступово змінюються чвертями і завершується на довгі ноти на весь так, з різким обривом на першу долю акордом завершуючи музичну тканину.

Висновки до РОЗДІЛУ 2

Задачою другого розділу було проаналізувати та виявити основні елементи семантичних властивостей творів для бандури К. Мяскова та Г. Матвіїва. Обидва композитори у своїх творах максимально яскраво та віртуозно змогли показати та донести до слухача свої музичні задуми. Семантичний аналіз дає нам змогу при розгляді краще зрозуміти емоційну складову музичних творів, допомагає розуміти завдяки яким засобам виразності автори створюють свої композиції. Ми не ставили перед собою питання, щодо порівнювання композиторів, а лише намагалися проаналізувати за допомогою яких художніх властивостей та специфіки інструменту вони відтворювали образний зміст музичної тканини.

Отже, творчість Константина Мяскова представлена в нашому дослідженні наступними творами : Концертна п'єса «Байда» та «Концертино №3». В обох творах композитор брав за основу мотиви українських народних пісень та завдяки варіативності й розвитку мелодійної лінії створював прекрасне музичне полотно. Завдяки широкому спектру засобів виразності, агогічних елементів, фактурності, динамічним градаціям, різноманітності штрихів та інших можна точно відобразити композиторський задум. Твори К. Мяскова несуть у собі український колорит та пісенність, драматичність й самобутність. Його твори емоційні, співочі, з яскраво розвиненими мелодичними партіями, чітко вивірені та збалансовані. Бандура в його творах разом с партією фортепіано створюють художні образи настільки гармонійно, що слухач має можливість поринути у неймовірний музично-звуковий театр. Автор зазвичай використовує стандартні прийоми гри на бандурі та засоби виразності : пасажі, арпеджіо, флажолети, фактурність, агогічність, широкий спектр темпових та динамічних градацій. Враховуючи ці елементи, йому вдається все поєднати з емоційністю музичної мови та передати свої творчі ідеї. Георгій Матвійв є молодим автором на українському композиторському просторі, й став одним з основоположників сучасного бандурного мистецтва XXI століття. Своєю творчістю він намагається популяризувати бандурне мистецтво та вивести на новий рівень . Що ж стосується його музичної мови та викладення матеріалу, то можна відмітити його бажання до імпровізаційності, що прослуховується майже в кожному творі. Він пише твори за принципом від простого до складного, від початку стримуючи технічні та емоційні властивості композицій, а далі поступово твір набуває свого блискучого фіналу. Ми можемо почути в його творах різноманітні нові прийоми гри на бандурі та елементи різних стилів: джаз, блюз, свінг та ін.

ВИСНОВКИ

Комунікаційні зв'язки композитора, виконавця та слухача встановлюються через сприйняття музичного матеріалу та завжди несуть певні смисли. Семантичні зв'язки змісту твору та її музичної мови постійно знаходяться у колі музикознавчої науки. У поле таких досліджень потрапляють як засоби музичної виразності, образно-емоційний лад, теоретична аналітика так і різні виконавські аспекти у їх всебічному перетині. Семантика музично-інструментального мистецтва осмислюється у різних своїх проявах, оскільки цей не вербальний аспект мистецтва потребує розуміння та розшифровування, аналізу та виявлення особливостей як композиторського письма так і різних аспектів виконавського процесу. Поряд з нотним текстом в інструментальній музиці семантика посідає важливе місце, адже саме семантичні аспекти відбивають композиторський задум та передають зміст твору. Семантичний аналіз дає змогу, спираючись на інструментальні прийоми та виконавські засоби, розшифрувати музичну мову композиторів та зрозуміти індивідуальність кожного з них.

Бандура – один з найяскравіших представників українського інструментарію. Її конструктивні властивості і технічні можливості надихають композиторів створювати різноманітні високохудожні твори, сповнені специфічних фактурних засобами виразності. Так, бандурний репертуар XX – XXI століть налічує неймовірну кількість творів, починаючи від пісень й завершуючи великими концертними творами для бандури з оркестром. Жанрова палітра цих опусів багатогранна з переважанням творів для бандури соло, проте горизонти сучасного виконавства постійно розширюються через поєднання тембру бандури у різного складу ансамблях, що значно збагачує репертуар інструменту, розширює стилістику, драматургію, жанровість, у цих творах використовується велика кількість засобів виразності.

Сучасні композитори у своїй творчості «апробують» бандуру у різних стилях та жанрах і через зміст своїх створюваних музичних образів розширюють і образ самого інструменту. Різноманітна палітра творів сприяє розкриттю технічного потенціалу та виразних можливостей бандури. Проте у певних творах семантичний образ бандури, закладений ще у часи її створення, залишається непорушним. У роботі проаналізовано ряд бандурних опусів композиторів у яких виявлено особливості, новаторство, специфіку музичної мови та звукообразів, розкрито музичний зміст через осмислення фактурної речовності та засобів виразності, що у підсумку відтворює композиторську думку, і, як результат, створює поетику самого інструмента бандури. Творчість Костянтина Мяскова та Георгія Матвіїва складають яскраві та різноманітні, також і часові, сторінки бандурного виконавського мистецтва.

З'ясовано, що творчість Мяскова базується як на обробці українських пісень, так і на створенні оригінальних композицій. Опуси митця вирізняються глибокою драматургією та емоційністю висловлювання. Виконавський аналіз двох концертних творів композитора допоміг з'ясувати основні елементи його музичної мови: експресивність музичної тканини, широкий спектр засобів виразності, віртуозність фактури, широка палітра гармонічних поєднань, використання альтерованих співзвуч та мелодичних ходів. Іншу грань семантики бандурного виконавства являє Георгій Матвійов – сучасний композитор та виконавець який створює свої твори поза межами стандартів, принципів чи чийхось смаків. Імпровізаційність творів – його головна особливість, яка відчувається у кожному опусі. Його музика емоційна, глибока, насичена інколи інтимністю та особистою чуттєвістю, насичена новими віяннями, водночас залишається в межах традицій. Автор вдало поєднує технічні можливості інструменту, темпові, динамічні, артикуляційні можливості в інтонаційних структурах своїх опусів, виявляє широку палітру засобів виразності та значної кількість сучасних прийомів

гри на бандурі. Твори обох українських композиторів несуть у собі надзвичайну колоритність, кожний із них самотньо та сингулярно водночас виявляють як семантику української музичної мови загалом, так і декларують основного національного носія музично-інструментальної культури – бандури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. Москва: Музыка, 1974. 336 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1и 2. Ленинград : Музыка, 1963. 367 с.
3. Баштан С. В. З історії жанру сольо-інструментального виконавства на бандурі // Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність : тези до всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 1997. С. 3–4.
4. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2004. 200 с.
5. Бобченко О. Ю. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації : дис. ... канд. мистецтвознавств.: 17.00.03. Львів. Нац. Муз. Акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 200 с.
6. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста. Івано–Франківськ, 1997. 318 с.
7. Булат Т. Концертна діяльність // Історія української музики. Т.2. К. 1989. С.58– 69.
8. Ваврик О. Кобзарські школи а Україні. Тернопіль: Збруч, 2006. 221с.
9. Вертков К. К вопросу об украинской кобзе // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Москва, 1973. С. 275–284.
10. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенка. Львів. 2011.17 с.
11. Воріна Л. Кобзарське мистецтво. Дніпропетровськ, 2004. 202 с.
12. Горюхина Н. Методика анализа национального стиля // Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. С. 81–99.

13. Гордійчук М. Про музичні особливості народних дум та історичних пісень // Історичний епос східних слов'ян. Київ: Вид-во АН УРСР, 1958. С. 164–168.
14. Гуменюк А.І. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 243 с.
15. Гриньків Р. Д. Конструкція бандури (київсько-харківська, полтавська) // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ – ХХІ століть : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (23–28 берез. 2003 р.). Київ, 2003. С. 103–105.
16. Грінченко М. О. Українська народна інструментальна музика // Вибране. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 55–103.
17. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ : Вид-во ім.О. Теліги, 1998. 349 с.
18. Давидов М. А. Фундатор кобзарського академізму ХХ ст. (до 70-річчя С. Баштана) // Бандура. Нью-Йорк, 1998. № 63–64. С. 20–29.
19. Дмитрук І. І. Переклад в сучасному бандурному мистецтві. До проблеми генези жанру // Мистецтвознавчі записки Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Зб. наук. праць. 2004. Вип. 5. С. 61–66.
20. Дубас О. Бандурна освіта в Україні. Шляхи до професіоналізації. 1995. № 51–52. С. 23–27.
21. Дубас О.І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII– перша половина ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М.Т.Рильського. Київ , 2002.
22. Дружга І.С. Сучасна бандуристика : композиторські пошуки та виконавські перспективи : автореф. дис. ... канд.мистецтвознавства. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. НМАУ ім П.І. Чайковського. Харків, 2021. 215 с.

23. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя як національно-культурний феномен XX –початку XXI століть. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 2. С. 34–47
24. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
25. Захарець С. Генеза бандури та парадокси історичного розвитку / С. Захарець // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. ст. 2013. Вип. 22, ч. 2. С. 95-100.
26. Карась Г. Кобзарство в контексті становлення професійної музичної культури : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / ред. Г. В. Карась: Київ : ДАКККиМ. 22-23 берез. 2005. 258 с.
27. Литвиненко А. І. Володимир Кабачок: лабіринтами професійної долі // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. Зб. статей. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 213–223.
28. Лисенко М. В. Характерні музичні особливості українських дум і пісень у виконанні кобзаря О. Вересая. Київ : Музична Україна. 1978. 32 с.
29. Лисняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття. Київ : ІМФЕ, 2019. 266 с.
30. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 18 с.
31. Матвіїв Г. Ігрові прийоми сучасного бандурного інструменталізму. Тарас Шевченко та кобзарство : Друга міжнар. Наук.-практична конф., Львів, 2013. С. 127–133.
32. Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : Дис... канд. мист. : 26.00.01. Харків, 2009. 181 с.

33. Морозевич Н. В. Вокальність бандурного мистецтва // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Кн. 7. Вип. 18. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2001. С. 66–73.
34. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Н. В. Морозевич ; Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
35. Медушевский В. Сущностные силы человека и музыка // Музыка – культура – человек : сб. науч. тр. ; отв. ред. М. Мугинштейн. Свердловск : изд-во Урал. ун-та, 1988. С. 45–64.
36. Мясков К. О. Концертино № 3 для бандури з народним оркестром (клавір). Львів : ТеРус., 2009. 24 с.
37. Назайкинский Е.В. Стил ь и жанр в музыке: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. Заведений. Москва : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
38. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. І. Ніколенко ; Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенка. – Львів, 2011. 16 с.
39. Омельченко А. Ф. Развитие кобзарского искусства на Украине: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. (821) / АН УССР. Отделение литературы, языка и искусствоведения : Киев. 1968. 25 с.
40. Перець О. Є. Педагогічний потенціал традиційного кобзарського репертуару. 2015. Вип.4. С. 84–89.
41. Пшеничний Д.Х. Аранжування для народних інструментів. Київ : Муз. Україна, 1984. 117 с.
42. Ревуцький Д. Українські думи та історичні пісні. Київ : Вид. НАН України, 2002. 369 с.
43. Рибо Т. Творческое воображение. СПб., 1983. 238 с.

44. Рябуха Н.О. Семантико-аксеологічні основи звукообразу в сучасній музиці // Культура України. Вип. 38: зб. наук. пр. М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2012. С. 264–275.
45. Самчук У. Живі струни./Бандура і бандуристи/. Детройт, 1976. 484 с.
46. Сіделецька Т. І. Шляхи виникнення та розвитку кобзи і бандури в Україні : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. 17.00.02. Вінницький національний технічний університет. Вінниця, 2010. 11 с.
47. Слюсаренко Т. Бандурне виконавство як явище національної української культури. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Музичне мистецтво, НЮУ ім. Ярослава Мудрого. Харків, 2016. 207 с.
48. Стельмашенко О. Константин Мясков. Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1981 р. 50 с.
49. Сточанська П., Особливості перекладення, вивчення та використання вокально-інструментального твору у класі бандури, Методичні рекомендації, // М. П. Сточанська, Вежа-Друк. Луцьк. 2017. 31 с.
50. Хмель Н. В. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса. 2018. 222 с.
51. Холопова В.Н. Мелодика: Науч.-метод. очерк. Москва : Музыка, 1984. 89 с.
52. Хорова творчість. Історія української музики. Київ : Наук. думка, 1989. 119 с.
53. Хоткевич Г. Бандура и ее место среди современных инструментов. Укр. жизнь. 1914. №5–6. С. 39–58.
54. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 290с.
55. Хоткевич Г. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках. Этнографическое обозрение. 1903. Вип. №2. 97 с.

56. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Навчальний посібник. Київ : ДАКККІМ, 2005. 264с.
57. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
58. Черемський К. «Шлях звичаю». Харків: «ГЛАС», 2002 р. 445 с.
59. Черемський К. Історичний діалог кобзарства і бандурництва як джерело виконавства на автентичних співоцьких інструментах. URL : <http://goodreferat.com>.
60. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ–початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавс. 26.00.01. Київський національний університет куьтури і мистецтв. Київ, 2012. 290 с.
61. Шептицька А. Художній синтез у мистецтві бандуриста //Матеріали Всеукраїнської науково–практичної конференції «Актуальні напрямки відродження та розвитку народно–інструментального мистецтва в Україні», 24–31 березня 1995р. Київ, 1995. 93 с.
62. Шрамко І. Кобза та бандура в контексті світової культури // Народна творчість та етнографія. 1994. №5–6 С. 73–77.
63. Шрамко І. Ще раз про походження кобзи-бандури// Пам'ятки України: історія та культура.1995.N 1. С. 61-63.
64. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2020. 20 с.
65. Newmann, E. The Origins and History of Consciousness. New York, The Bollingen Foundation., 1954. p.104.
66. Noty_dlya_banduri. URL : <http://muzukr.com/noty-tvori-dlya-banduri-colo-vipusk-1-198.html>
67. Брояко Н. Психофізіологічні особливості виконавської діяльності бандуриставокаліста у процесі співогри. URL : <file:///D:/%D0%A5%D0%A0%D0%9E%D0%9C/182676-409938-1-PB.pdf>

68. Казанцева Л. Семантика тональностей. URL : <http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/109-semantika-tonal.html>

69. Бандурне мистецтво. URL : https://pravo-izdat.com.ua/image/data/Files/517/3_Bandurne_mistectvo_vnutri.pdf

70. Константинополь. URL : <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D1%8C>