

УДК 780.6

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-08>

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО РЕПЕРТУАРУ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-СУСПІЛЬНИХ ФУНКЦІЙ БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

Оляна-Квітослава Созанська – аспірантка кафедри історії музики, старша викладачка кафедри народних інструментів, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка <https://orcid.org/0000-0002-2517-9567>

У статті детально проаналізовано умови становлення бандури як повноцінного академічного інструмента, висвітлено етапи уніфікації його форми та розглянуто процеси формування концертного й дидактичного репертуару бандуриста. Основне питання, над яким розмірковує автор: здійснення ривка в розвитку академічної бандури від початку минулого століття до сьогодні й надалі. Саме ХХ ст. ознаменоване новим етапом розвитку бандурного мистецтва та появою низки визначних постатей у фольклорно-академічному виконавстві та творчості. Парадоксально: століття, у якому були фізично знищені численні носії автентичної кобзарської традиції та видатні особистості, пов'язані з цим давнім українським інструментом, позначене появою перших дослідницьких наукових праць з історії бандури, підручників гри, навчальних посібників, репертуарних збірників тощо. У дослідженні висловлено деякі застереження щодо презентації бандури сьогодні та окреслено шлях розвитку академічного бандурного мистецтва.

Ключові слова: бандура, кобзарі, бандурне мистецтво, Гнат Хоткевич, репертуар для бандури.

Традиція кобзарства, що сягає своїм корінням до періоду Київської Русі, була і залишається тією лінією національної ідентичності, яка зберігалася та розвивалася разом, а, як показує історія, часто і всупереч загальнонаціональній соціокультурній еволюції. Саме через переважне застосування кобзи-бандури у XV–XIX ст. у середовищі сліпців-кобзарів сам інструмент не зазнав суттєвих змін у своїй конструкції й темброво-виразовій палітрі, а залишався незмінним протягом кількох століть. Ще на початку ХХ ст. величезна фольклорна традиція бандуристів, кобзарів, незрячих співців, абсолютно вільних від будь-яких суспільних умовностей, які зберігали колективну духовно-історичну пам'ять народу, залишалася вірною своїй унікальності та віками сформованим умовам поширення кобзарсько-бандурного мистецтва. На відміну від давно сформованих «класичних» інструментів бандура на той час лише починала історію свого становлення.

Розвиток бандурного мистецтва в Україні у ХХ ст. пов'язаний із низкою соціоісторичних складнощів, які значною мірою зумовили дещо несподіваний поворот трактування цього давнього українського інструмента у соціумі і також появу деяких неочікуваних наслідків тих великих репресій, які зазнала бандура в 30-х роках ХХ ст. від сталінського режиму. Уже на початку ХХ ст. відбулися певні інноваційні кроки у зміні статусу бандури з суто старосвітського інструмента на сучасний академічний, який розширив репертуар і сферу виразових засобів. Зокрема, вдосконалення бандури як інструмента відбувалося у

площині його уніфікації (виборі єдиної форми та строю), хроматизації, збагаченні тембрової палітри та технічних можливостей.

Саме у цей час у бандурному мистецтві з'явилася епохальна постать, від якої й починає своє літочислення бандура як академічний український народний інструмент. Гнат Мартинович Хоткевич (1877–1938) – ренесансна особистість, надзвичайно багатогранний і талановитий літератор, театральний діяч, інженер, педагог, виконавець, композитор і конструктор бандури, організатор першого відомого ансамблевого виступу кобзарів. Власне, його модерне та професійне трактування бандури одразу дало поштовх до включення цього унікального струнно-щипкового інструмента до сучасної палітри тембрально-виразових засобів. Гнат Мартинович не відкидав, а, навпаки, опирався на багатотисячолітню традицію інструмента й бачив шлях його академізації лише через професіоналізацію того, що вже було, шляхом мінімальних модернізацій. Своїми багаторічними пошуками та невтомною працею Гнат Хоткевич довів, що бандура «...заслужує на увагу серйозного музиканта» [11, с. 22], одночасно визнаючи, що у тогочасному та подекуди й у теперішньому суспільстві ще немає погляду на бандуру як на інструмент, рівноцінний будь-якому іншому. За своє життя Гнат Мартинович доклав чимало зусиль для реконструкції бандури й написав значну кількість праць, у яких висловив свої думки щодо розвитку тогочасного кобзарського мистецтва. Першочерговим питанням становлення бандури як академічного інструмента

було створення універсальної моделі інструмента, який давав би змогу бандуристові застосовувати всю повноту можливостей гри різними прийомами. Основою для такого інструмента, на думку Гната Мартиновича, мав стати харківський тип, за якого для обох рук відкривалися однакові умови. Саме харківський спосіб гри Хоткевич уважав всеохопним, оскільки передбачав можливості для гри також й іншими способами: полтавським і киево-чернігівським [6, с. 10].

Результати праці, розпочатої Хоткевичем, дали можливість переоцінити культурне явище бандурництва та окреслити нові напрями його розвитку навіть попри часто упереджене ставлення до цього інструмента як до суто фольклорного, позбавленого академічних можливостей. Саме його творчий доробок для багатьох бандуристів став поштовхом для подальшого професійного росту й популяризації музичного інструмента бандури. *«Ані брак уніфікованих інструментів, ані відсутність необхідної літератури для бандури та відсутність відповідної фінансової підтримки від уряду не змогли загальмувати прагнення бандуристів до вдосконалення»* [12, с. 22].

Історичні умови початку ХХ ст., зокрема проголошення незалежності України в 1918 р., сприяли бурхливому розвитку народного музичного мистецтва: виникали самодіяльні капели, ансамблі бандуристів, оркестри народних інструментів, до складу яких входили й бандури. За сприяння гетьмана П. Скоропадського відомий бандурист-віртуоз Василь Ємець організував у Києві в 1918 р. «Першу Капелю Кобзарів», у 1925 р. з'явилася ще одна – у Полтаві, керівником якої став Володимир Кабачок, котрого консультував уже вище згаданий Гнат Хоткевич. У 1935 р. ці дві капели об'єдналися у єдину зразкову капелю бандуристів України, якою в різні часи керували М. Полотай, С. Опришко, Б. Данилевський, М. Михайлов, Д. Балацький, Д. Піка¹. Паралельно зі створенням таких колективів особливо гостро постало питання професійного навчання на бандурі та введення цього інструмента до системи професійної музичної освіти.

Потрібно зазначити, що перша спроба відбулася ще в 1908 р., коли Микола Лисенко запросив Г. Хоткевича викладати до Київської музично-драматичної школи в бандурницькій студії. Через певні труднощі сам Г. Хоткевич відмовився від цієї посади та запропонував кандидатуру незрячого кобзаря Івана Кучугури-Кучеренка.

Однак це тривало лише два роки. Далі за сприяння ректора С.П. Дрімцова (Дрімченка), який у 1913–1914 рр. вивчав гру на бандурі у В. Ємця, було введення курсу бандури у Робітничій консерваторії (пізніше – Харківському музично-драматичному інституті)², де його викладав у 1926–1932 рр. Г. Хоткевич, однак повністю завершили курс навчання лише четверо учнів. Гнат Мартинович уважав відкриття професійних курсів гри на бандурі «другим поворотним пунктом» в історії бандурного мистецтва: *«...Це факт великої ваги. Можна сказати, що відтепер бандура взяла інший курс – на інструмент як такий, а не тільки як на придаток до співу. Досі ні вчитися не було в кого, ні вчитися не було чого. Відкриття курсів усього тому поклато край...»* [13, с. 29].

Із початком сталінських репресій бандура й бандуристи опинилися поміж перших у списках на знищення. Вища радянська верхівка однозначно усвідомлювала їх важливість у формуванні національного духу та ідентичності українців. Бандура як національний символ була занадто унікальною та самобутньою, та й уся діяльність кобзарів-бандуристів пропагувала геть протилежні до політики партії цінності. За таких передумов було створено цілу програму спершу зі знищення, а згодом – «перепрошивання» суті бандури, як і всього правдиво національного українського. Гоніння та фізична розправа над кобзарями-бандуристами, знищення інструментів, винятково бандури харківського типу, яка була гарантом найбільш прогресивного шляху розвитку інструмента, у 1938 р. – розстріляно Г. Хоткевича, а вся його творчість та наукові праці були заборонені комуністичною ідеологією. Інші кобзарі-бандуристи, яким удалося уникнути насильницької смерті та які й надалі залишалися вірними своїй справі, були змушені або співпрацювати з радянською владою, або ж емігрувати.

Отже, на перший погляд здавалося, що цей інструмент закінчив своє існування в музичному просторі нації. Якщо ще додати до того страшне ідеологічне шельмування, якого зазнавала бандура навіть від представників української літератури й поезії, то може видатися, що бандура не мала жодних шансів для поширення в жорстко ідеологізованому суспільстві. Варто тут лише згадати жакливу поему Миколи Бажана «Сліпці», у якій він цілковито плондрує традицію кобзарства, відмовляючи їй у праві існувати в новому

¹ З 1997 р. – Національна заслужена капела бандуристів України імені Георгія Майбороди.

² З 2004 р. – Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.

соціалістичному суспільстві. Могло видаватися, що все це цілковито б мало перервати саме існування цього інструмента. Проте так не сталося. І можемо говорити про кілька причин, із яких бандура залишилася актуальним інструментом, навіть її поступово починають уводити в дещо іншому форматі, ніж вона існувала до того природним історичним чином.

Перш за все, бандура надто глибоко вкоринилася не тільки у свідомості, а й у ментальному коді українства. Без неї було б важко уявити собі повноцінне мистецьке життя українців. Без цього інструмента ми себе просто не мислили. Ніякі репресії не могли зовсім забрати його з культурного обігу. *«Будучи атрибутом як матеріальної, так і духовної культури, музичний інструмент водночас є своєрідним кодом, що несе інформацію про складні космогонічні, релігійні уявлення, багату міфологію, фольклор, рівень розвитку науково-технічного прогресу суспільності»* [7, с. 292].

У зв'язку із цим був запропонований так званий симулякр бандурного мистецтва. Слід через це пояснити значення даного терміна. *«Симулякр – знак, що набув свого власного буття, а тому сутнісно перестав бути знаком. Він призводить до реконструкції суб'єкта у просторі соціальних комунікацій: суб'єкт зливається із симулякром, згортається у свій власний симулякр і (хоча матеріально є в координатах дійсності) не є активно присутнім у дійсності, а свою активність витрачає на симуляцію активності»* [8, с. 183]. Отже, бандура в тих самодіяльних колективах радянського зразка виступала симулякром: уся діяльність та репертуар жорстоко цензурувалися «зверху», переважали пісні побутово-розважального типу або ж ті, у яких музика наближалася до фольклорної традиції, натомість слова виражали не притаманну їй соціалістичну тематику. Ба більше, заміна питомо національного правдивого бандурного мистецтва, яке за своєю суттю мало нести правду, на рівні симулякру стала програмою «розвитку» українського мистецтва, яку диктувала партія. Неможливо було навіть випустити збірник пісень, якщо першим твором збірника чи декількома творами на його початку не були пісні, що возвеличували радянську владу. Почали навіть з'являтися «думи», що прославляли радянських вождів та комуністичний режим. Таким чином, використавши надзвичайно довірливе та шановане становище бандуристів у народі, здійснювалося поширення та пропаганда ідеалів радянської верхівки. Відбулася не просто зміна посилу, що його несли бандуристи, а

суцільне перекручення сути бандури. Що найгірше – тодішній владі вдалося знецінити роль бандури в українському суспільстві. На жаль, відгомони цього симулякру відчутні й сьогодні, як у мистецтві, так і в суспільному житті. Бандура все ще часто асоціюється з чимось фольклорним та приземлено побутовим, а її академічні можливості залишаються відкритими лише вузькому колу суспільності.

На щастя, справжній первинний сенс бандури, нехай і не повною мірою, був збережений окремими постатями й подвижниками за межами України у діаспорному середовищі. Бандуристи, які в силу своїх проукраїнських ідеалів та вірності справжній кобзарській традиції, змушені були втекти з Батьківщини, не лише зберігають засади бандурного мистецтва, запроваджені Хоткевичем, а й створюють усі умови для їх передачі прийдешнім поколінням. Одними з найвидатніших подвижників бандурного мистецтва діаспори були Василь Ємець, Григорій Китастий та Зеновій Штокалко. Із середини минулого століття засновувалися бандурні студії, виготовлялися інструменти, зокрема заборонена й практично винищена в Україні бандура харківського типу, створювалися нові колективи та реорганізовувалися ті, які виїхали з Батьківщини у час війни (Українська капеля бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка³). На протигагу бандурництву в Україні, яке, забороняючи весь спадок Хоткевича, пропагує технічно обмежений киево-чернігівський тип гри, саме в діаспорних колах не лише виживає, а й розвивається, передаючись прийдешнім поколінням, харківський тип гри *«двома руками й десятьма пальцями»* [11, с. 22]. Особливістю навчання гри на бандурі в діаспорі Північної Америки є організація регулярних літніх бандурних таборів (Кобзарська Січ, Бобрівка, Літня Зустріч та багато інших). Спілкуючись зараз із бандуристами з діаспори у США та Канаді, можна спостерегти цікаву закономірність: чи найбільше цінують та підтримують народні автентичні речі, у цьому разі українські, там, де їх немає у безпосередньому докіллі. І справді, представники діаспори настільки горять усім українським: піснею, танцем, картинами, прикрасами, національним одягом та ін., адже в такий спосіб вони бережуть свій український національний код, свою ідентичність. Ба більше, мистецькі оди-

³ УКБ імені Т. Шевченка – чоловіча капеля бандуристів, формально заснована в 1941 р. у Києві з частини колишніх виконавців Державної зразкової капели бандуристів, заснованої в 1918 р. Від 1949 р. базується в Детройті, США. Перший керівник – Григорій Китастий.

ниці, як-от УКБ імені Тараса Шевченка, у своїх статутах серед інших цілей передусім вписує тези на зразок: «Продовжувати, відновлювати та розвивати старі українські кобзарські традиції в душі любові до них, розуміючи їх велику культурну, історичну та національну вартість» [9, с. 1].

У ті часи в Україні на тлі спотворення первинної суті фольклорної традиції виступають деякі видатні музиканти. Вони повертають бандурному мистецтву якщо не повністю його питомий духовно-художній сенс, бо його вже немає і не можна відродити те, що було знищене, то своєрідним чином підхоплюють історичну традицію і надають бандурі сучасного звучання, пристосовуючи її як академічний інструмент до потреб нового часу. «З 50–60-х років концертне виконавство бандуристів України отримує стимул для подальшого функціонування завдяки суттєвому вдосконаленню інструментарію, розгорнутій мережі навчання, створенню нового репертуару професійними композиторами та появі нових яскравих бандуристів-віртуозів» [5, с. 39].

Основним стимулом стало все ж закріплення позицій бандури в галузі академічної освіти. Поступово у різних навчальних закладах професійної музичної освіти України були відкриті класи бандури. Зокрема, у 1938 р. в Києві Миколою Опришком започатковано клас бандури в музичному училищі. Короткочасна педагогічна праця М. Опришка (перервана війною і його загибеллю у вересні 1941 р.) стала практичним підґрунтям для створення методичних засад початкового періоду навчання гри на бандурі, які є змістом написаної ним у 1940 р. «Школи гри на бандурі», виданої лише в 1968 р. стараннями й у редакції Андрія Омельченка. Із 1950 р. клас бандури відкрито у Київській державній консерваторії⁴. Серед перших викладачів – М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир, М. Геліс, Я. Пухальський. У 1951 р. була відкрита аспірантура для виконавців на народних інструментах (уперше в колишній УРСР, як і кафедра народних інструментів у 1934 р.). Володимир Кабачок⁵ – один із перших українських професійних музикантів ХХ ст. Високої майстерності гри на бандурі досяг самотужки, разом із тим мав можливість отримати декілька уроків у І. Кучугури-Кучеренка та щільно співп-

рацював із бандуристом-віртуозом Г. Хоткевичем. Серед його учнів – В. Лапшин, А. Маціяка, А. Грицай, В. Кухта, В. Лобко, С. Баштан. «Він плідно працює над доповненням педагогічного репертуару: складає вправи, етюди, робить гармонізації народних пісень і перекладення творів сучасних композиторів, пише підручник гри на бандурі (про що давно мріяв)» [10, с. 29]. Більшість із вищезгаданих випускників класу В. Кабачка всеможливо сприяли подальшому розвитку бандурного мистецтва як у плідному створенні оригінального репертуару (А. Маціяка, В. Кухта), так і в загальному укріпленні статусу академічної бандури у системі професійної мистецької освіти (С. Баштан).

У Західному регіоні клас бандури з'явився у 1945 р. у Львівському музичному училищі⁶ (викладач – М. Грисенко). Саме його учень Василь Герасименко у подальшому зумів розвинути професійне навчання на бандурі, утвердивши Львів як один із центрів розвитку цього музичного інструменту. Підсумком його багаторічної подвижницької праці стало запровадження класів бандури у Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка (1954 р.) та у Львівському державному музичному лицейі імені Соломії Крушельницької (1957 р.) та повернення у 90-ті роки в музичний простір України бандури харківського типу, яку і розвивав упродовж усього життя Г. Хоткевич.

Сам факт існування бандури як академічного інструмента, закріпленого у професійній музичній освіті, надзвичайно гостро поставив перед подвижниками тогочасного бандурництва питання вдосконалення інструментарію. «Значно розширили художньо-виражальні можливості інструмента майстри-винахідники: О. Корнієвський, С. Снігірьов, І. Скляр, В. Тузіченко, В. Герасименко та ін., завдяки чому бандура дедалі відчутніше утверджується як сольний інструмент, що сприяє зростанню виконавської майстерності гри на бандурі» [2, с. 44]. «...Слід відзначити, що пошуки шляхів удосконалення бандури велися переважно на основі київської школи й типу інструмента... 3 1954 р. за кресленнями І. Скляра Чернігівська фабрика музичних інструментів починає виготовляти модернізовані бандури... Окрім цього, у 1953 р. викладач Львівської консерваторії В. Герасименко розробляє бандуру «Львів'янка» (підліткова та доросла)... У післявоєнні роки в Україні ще спостерігалися

⁴ З 1995 р. – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.

⁵ Володимир Андрійович Кабачок (1892–1958) – видатний український бандурист, співак, диригент та педагог. Навчався у Полтавському музичному училищі (тромбон, ударні інструменти) та Московській консерваторії (контрабас, вокал).

⁶ Сучасна назва – Львівський музичний фаховий коледж імені С.П. Людкевича.

поодинокі спроби бандуриста П. Іванова пропагувати, вдосконалювати власне харківську бандуру, створювати для неї літературу, проте активного впровадження вони не мали...» [6, с. 12–13].

Серед інших найважливіших питань, що торкаються бандуриста-виконавця, так само, як і викладача, є питання створення оригінального репертуару та розроблення й розвитку наукового обґрунтування методики викладання. Із набуттям професійної бази для виховання бандуристів проблема репертуару значно загострилася. У 20-х роках склалася ситуація, коли традиція музикування кобзарів-сліпців ще не зникла остаточно, а паралельно з нею виникла нова генерація бандуристів, які орієнтувалися на професійну освіту і концертне виконавство. Необхідно зазначити, що спочатку репертуарні ніші заповнювали найпростіші обробки народних пісень, пізніше почали з'являтися оригінальні твори на основі народних мелодій, і, нарешті, виникли опуси, орієнтовані на академізований інструмент. Саме бандуристи-виконавці Г. Хоткевич, В. Ємець, М. Теліга, Л. Гайдамака, В. Кабачок та ін. першими формували вкрай необхідний музичний матеріал для професійного становлення молодих бандуристів.

На межі 50–60-х років організовується система чіткої взаємодії між виконавцями й композиторами, які виступили авангардом у розвитку бандурного мистецтва, маючи на меті створення для вдосконаленого інструмента відповідного репертуару. Авторами творів для бандури поряд із композиторами-професіоналами, членами Спілки композиторів України А. Коломійцем (автор першої сонати для бандури), К. Мясковим, М. Дремлюгою, В. Польовим, В. Кирейком, С. Юцевичем, Д. Пшеничним, Ф. Надененком, Я. Лапинським, А. Мухом, І. Шамо, Б. Фільц та ін. стають також відомі виконавці й педагоги-бандуристи, добре обізнані зі специфікою інструмента: А. Бобир, П. Іванов, М. Омельченко, С. Баштан, В. Герасименко, М. Гвоздь, В. Кухта, А. Маціяка (автор першого концерту для бандури з оркестром), В. Войт (батько), В. Петренко та ін. Оригінальний репертуар для бандури також дещо поповнює творчість виконавців діаспори, зокрема Г. Китасого, З. Штокалка, В. Мішалова.

Однак у певний момент цього розвитку стає зрозуміло, що для професійного навчання молодих бандуристів не вистачає написаних уже на той час творів, а певні жанрові ніші практично взагалі не були заповнені. *«Розвиток кобзарської справи значною мірою гальмується браком творів концертного і педагогічного характеру. Наші компо-*

зитори дуже мало пишуть для сольного, ансамблевого і хорового виконання в супроводі бандур, не пишуть творів для повноцінного виховання бандуристів у музичних училищах і консерваторіях. Дуже мало творів друкується...» [3, с. 30]. Таку проблему бачив Василь Герасименко навіть у 1988 р. Саме тому почали створюватися переклади творів із композиторської спадщини для інших інструментів (скрипка, фортепіано, гітара, арфа та ін.). Поповненням репертуару цим шляхом найактивніше на той час займався власне сам В. Герасименко. До цієї гілки поповнення нототеки бандуриста, звісно ж, долучаються й інші провідні педагоги (С. Баштан, Л. Посікіра, О. Герасименко, С. Овчарова та ін.).

Такий інтенсивний та різновекторний розвиток бандурного мистецтва із середини минулого століття, звісно ж, є надзвичайно позитивним чинником. Однак на кожному етапі професійно-академічного навчання бандуриста надзвичайно гостро постає питання браку яскравого, оригінального концертного сольного-інструментального репертуару. Адже, якщо порівняти нототеку бандуриста з будь-якою з уже створених для «класичних» інструментів – вагомий програвш і відставання, на превеликий жаль, очевидні. Усе ще недостатньо заповненими залишаються ніші масштабних інструментальних та поліфонічних жанрів, адже, знову ж таки у порівнянні, кількість уже написаних у даних жанрах оригінальних творів є до болю малою. *«Для бандури треба творити літературу – от основне завдання. Відмовлятися від світової літератури не приходиться, але й ставити її «во главу угла» теж не варто...»* [12, с. 208–209].

Наступне покоління бандуристів, чия активна фаза творчості припала на час утвердження незалежності України, ще гостріше звертає увагу на цю проблематику. Ціла плеяда бандуристів-виконавців та композиторів невтомно долучається до справи попередників – створення оригінальної нототеки бандуриста: Ю. Олійник, Г. Менкуш, Л. Посікіра, В. Єсіпок, В. Зубицький, О. Герасименко, Р. Гриньків, А. Гайденко та ін. Однак через негативні наслідки раніше зародженого симулякру бандури інтерес професійних композиторів до роботи із цим інструментом почав різко спадати.

Невирішеності проблеми «сприяє» той факт, що сучасні українські композитори поголовно не бачать і, на жаль, дуже часто не бажають навчитися бачити бандуру нарівні з давно визнаними інструментами. Їм значно вигідніше творити все нові твори для інших, уже давно усталених інструментів та не зважати на такий необхідний

для українського музичного мистецтва та загальнонаціональної свідомості професійний розвиток питома українського інструмента. *«Ще немає в суспільності погляду на бандуру як на інструмент, рівноцінний усякому іншому. Її люблять мало окремі музикальні одиниці, але в серйозних музичних колах про неї говорять у найліпшому разі з усмішечкою»* [11, с. 88]. Окрім цього дещо меншовартісного ставлення, існує проблема володіння інструментом. Адже, звісно, і надалі є митці, котрі готові створювати нові шедеври оригінального бандурного репертуару, однак вони не мають жодних умінь у грі на бандурі. Звісно, безглуздо сподіватися від композиторів професійної гри на бандурі, проте митець, який пише для того чи іншого інструмента, повинен принаймні розуміти специфічні засоби виразності та технічної віртуозності, притаманні саме цьому інструментові. Інакше, яким би приємним і важливим не було поповнення музичної бібліотеки новим твором, бандурист може ніколи не мати змоги додати його до свого репертуару через труднощі, пов'язані з незнанням природи інструмента.

Зважаючи на це, надалі традиція створення репертуару для бандуристів найбільш активно підтримується виконавцями-бандуристами, котрі задля розвитку улюбленого інструмента відкрили у собі талант до композиції, та композиторами, що працюють у тісному тандемі з певними виконавцями. Цікаво, що ця ситуація забезпечила деякі позитивні зміни у стилістиці нотного тексту та появу значної кількості нових композиторських прийомів письма, що походять із пошуків самими виконавцями нових технічних прийомів гри. Так, композиторська творчість виконавців-бандуристів нового тисячоліття вийшла на радикально новий виток своїх можливостей. Стався відхід від використання фольклорних цитат або ж їх трансформація у значно складніші побудови, натомість – домінування авторського стилю. Навіть із першого погляду на нотний матеріал бандурних творів виконавців-композиторів нової доби: О. Герасименко, Р. Гриньківа, Г. Матвіїва, В. Войта (сина), Д. Губ'яка, М. Круть та багатьох інших одразу помітні нові експериментальні способи гри, міксування жанрів, стилів та форм, значне розширення штрихової палітри. Стає зрозуміло, що основна мета цих митців – показати, що модерній бандурі підвладне все, що її потенціал ніколи не обмежувався фольклорним епосом, що це повноцінний академічний та популярний музичний інструмент. Ці риси зароджувалися і раніше, згадати хоча б увесь творчий спадок бандуриста-

композитора А. Маціяки, однак саме у новому тисячолітті цей шлях набув свого розквіту.

«І все ж настане час, коли бандурне мистецтво не буде залежати від осіб, а розвиватиметься звичайним історичним ходом, як і всяке інше. Але поки що такого періоду ще не настало, і причиною тому є речі більшого масштабу, ніж впливи тої чи іншої індивідуальності. Я маю на меті загальне відношення. Ще немає у суспільності погляду на бандуру як на інструмент, рівноцінний всякому іншому. Її люблять мало окремі музикальні одиниці, але в серйозних колах про неї говорять, в найліпшому разі, з усмішечкою» [12, с. 208–209].

На щастя, часи змінилися. Бандура все частіше є учасницею музичних програм, її почали залучати до проєктів, не пов'язаних лише з українською музикою. Вона, врешті, виходить за нав'язані симулякром рамки «народности» та впевнено займає своє заслужене місце серед світових музичних інструментів. Для професіоналів сучасного бандурного мистецтва постає питання самої суті сучасного кобзарства, адже очевидно, що *«зараз склалися якісно нові соціальні умови, і постать сучасного кобзаря, який закінчив школу, не може уподібнюватися до народного співця минулих часів»* [1, с. 60]. Активізувався процес утвердження національної свідомості та відновлення цікавості сучасного свідомого суспільства до первинної суті тих питома українських символів та процесів, які радянська влада знищила чи перетворила на симулякр. Звісно, *«...викликає подив те, що сьогодні немає загальнодержавної програми розвитку національної культури, де б народній музиці, пісням, народним інструментам відводилося належне їм місце»* [4, с. 26]. Бандура все ще видозмінюється, випробовуються нові будови її форми, шукаються нові покращені способи виготовлення механізмів перемикування тональностей та навіть експериментується з матеріалами для виготовлення інструментів. І на цьому шляху оновлень та модернізацій бандурне мистецтво як ніколи потребує підтримки, бандура заслуговує на те, щоб перестати покладатися лише на завзятість окремих її подвижників і стати частиною національної програми з утвердження української ідентичності. Перед самими митцями-бандуристами стоїть зараз мета не схибити у виборі шляху розвитку бандури, гарантувати якомога вищу якість виконання, зацікавленість та професіоналізм у виборі репертуару. І саме репертуар може стати вирішальним чинником у визначенні майбутнього бандури. *«...Ми знаємо, що право на існування інструмент має лише*

тоді, коли він дає щось своє, неповторне. Бо коли він нічого своєрідного не має, а дає лише те, що вже є на інших інструментах, то відпадає сама потреба його існування» [11, с. 32]. Аби пропагувати оригінальність, самовизначеність та унікальність, потрібно врешті зійти зі шляху найменшого опору (масове створення переспівів та перекладів найвідомішого з творчих спадщин інших інструментів) та почати активну працю із заохочення нового покоління виконавців та композиторів створювати для бандури власні нові професійні матеріали.

Отже, попри велику кількість перепон та спроб знищення, що супроводжували бандурне мистецтво загалом та бандуру як академічний інструмент зокрема від моменту його становлення й донині, неможливо заперечити той факт, що воно розвивається. Бандура поміж інших українських національних символів урешті скидає із себе пута й обмеження, нав'язані симулякром. Разом із тим розвивається й нотна бібліотека бандуриста. Традиція компонування творів для інструмента, що

закріпилася у другій половині ХХ ст., самими виконавцями, які добре володіють інструментом, органічно поєднують у своїй творчості як засади кобзарства, так і новітні прийоми й техніки, є вмотивованою й органічною, однак поступово відновлюється і вартісна співпраця з композиторами. Що, безумовно, тішить – відповідальний підхід молодого покоління бандуристів, спрямований передусім на досягнення помилок минулого та створення нового, якісного та правдиво оригінального бандурного мистецтва. «На цьому закінчую свою книжечку. Це не все, про що треба би було сказати, але решту – нехай другим разом, як живі будем...», – писав найвидатніший подвижник бандурного мистецтва Гнат Хоткевич у висновках своєї праці «Бандура та її репертуар». І справді, теперішня сторінка бандурного мистецтва, а особливо його невіддільної частини – бандурної нототеки, є лише початком та тією базою, яка має стати основою й стимулом для невтомної праці сучасного та майбутніх поколінь композиторів та виконавців.

Література

1. Баштан С. Історія кобзи-бандури та її сучасний розвиток. *Часопис НМАУ імені П. Чайковського*. 2010. Т. 1. № 6. С. 57–60.
2. Баштан С. Роздуми про долю сучасної бандури. *Україна музична. Альманах*. 1995. С. 42–46.
3. Герасименко В. Бандура сьогодні і завтра. *Бандура*. 1988. № 25–26. С. 30–31.
4. Гуцал В. До проблем народно-інструментального жанру. *Україна музична. Альманах*. 1995. С. 26–28.
5. Дутчак В. До джерел становлення професійного репертуару для бандури. *Творчість композиторів України для народних інструментів*. 2006. С. 33–40.
6. Дутчак В., Жовнірович С., Шевченко М. Дзвенить могутньо, святі бандури... До 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. 148 с.
7. Зінків І. Бандура як історичний феномен. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*. 2004. Т. ССXLVII. С. 392–401.
8. Ковчак В. Соціально-філософські аспекти симуляції суспільної активності та суспільної дійсності. *Гілея*. 2015. № 95. С. 182–185.
9. Протокол № 3 Загальних зборів Української капели бандуристів імені Т. Шевченка з дружинами членів Капели. Регенсбург, 1946. 2 с.
10. Уманець В. Майстер кобзарської справи. *Бандура*. 1992. № 39–40. С. 28–29.
11. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / ред. В. Мішалов. Торонто ; Харків : Глас ; Майдан, 2007. 90 с.
12. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар / ред. В. Мішалов. Харків : Фонд нац.-культур. ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2009. 270 с.
13. Хоткевич Г. Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва. *Музика – масам*. 1928. № 10–11. С. 24–29. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8490> (дата звернення: 11.06.2023).

References

1. Bashtan, S. (2010). The history of kobza-bandura and its modern development. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(6), 57–60 [in Ukrainian].
2. Bashtan, S. (1995). Reflections on the fate of modern bandura. *Musical Ukraine: Almanac*, 42–46. [in Ukrainian].
3. Herasymenko, V. (1988). Bandura today and tomorrow. *Bandura*, (25–26), 30–31 [in Ukrainian].
4. Hutsal, V. (1995). To the problems of the folk-instrumental genre. *Musical Ukraine: Almanac*, 26–28. [in Ukrainian].
5. Dutchak, V. (2006). To the sources of formation of the professional repertoire for bandura. *Creativity of Ukrainian composers for folk instruments*, 33–40 [in Ukrainian].
6. Dutchak, V., Zhovnirovych, S., & Shevchenko, M. (2009). *Ring powerfully, holy banduras... To the 40th anniversary of the Ivano-Frankivsk Municipal Bandura Chorus*. Nova Zoria [in Ukrainian].
7. Zinkiv, I. (2004). Bandura as a historical phenomenon. *Notes of the Scientific Society named after T. Shevchenko*, ССXLVII, 392–401 [in Ukrainian].

8. Kovchak, V. (2015). Socio-philosophical aspects of simulation of social activity and social reality. *Hileya: Scientific Bulletin*, (95), 182–185 [in Ukrainian].
9. *Minutes No. 3 of the General Meeting of the Ukrainian Bandurist Chorus named after T. Shevchenko with the wives of the Chorus members* (Manuscript). (1946) [in Ukrainian].
10. Umanets, V. (1992). Master of kobzar work. *Bandura*, (39–40), 28–29 [in Ukrainian].
11. Khotkevych, H. (2007). *Bandura and its possibilities* (V. Mishalov, Ed.). Hlas-Maidan [in Ukrainian].
12. Khotkevych, H. (2009). *Bandura and its repertoire* (V. Mishalov, Ed.). Hnat Khotkevych Fund of National Cultural Initiatives [in Ukrainian].
13. Khotkevych, H. (1928). Two turning points in the history of Kobzar art. *Music for the masses*, (10–11), 24–29. <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8490> [in Ukrainian].

Olyana-Kvitoslava Sozanska – PhD student of the Music History Department, Senior Lecturer of the Folk Instruments Department, the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Formation of professional repertoire in the context of historical and social functions of bandura creativity

The article analyzes in detail the conditions for the formation of the bandura as a full-fledged academic instrument, highlights the stages of the unification of its form, and considers the processes of formation of the banduryst's concert and didactic repertoire. The main question that the author ponders over: making a breakthrough in the development of academic bandura from the beginning of the last century to today and beyond. The 20th century itself was marked by a new stage in the development of bandura art and the appearance of a number of notable figures in folklore-academic performance and creativity. Paradoxically, the century in which numerous bearers of the authentic kobzar tradition and outstanding personalities associated with this ancient Ukrainian instrument were physically destroyed was marked by the appearance of the first scientific works on the history of the bandura, playing textbooks, teaching aids, repertoire collections, etc. The study expresses some cautions regarding the presentation of bandura today and outlines the way forward for academic bandura art.

Key words: *bandura, kobzars, bandura art, Hnat Khotkevych, repertoire for bandura.*