

УДК 780.614.13:7.071.1:37.091.3](477.83-25)"19/20
DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2026-55-07>

БАНДУРА В ЕСТЕТИЧНОМУ ПОЛІ МІЖ АКАДЕМІЧНОЮ ТА ПОПУЛЯРНОЮ МУЗИКОЮ: ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО

Соломія Шуляр – аспірантка кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0000-8168-9142>

У статті здійснено цілісний музикознавчий аналіз творчості Оксани Герасименко в контексті розвитку українського бандурного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Дослідження спирається на осмислення процесів академізації бандури, розширення її жанрово-стильового спектра, оновлення виконавських технік та поступового введення інструмента до камерно-інструментальної й концертної практики. У цьому ракурсі творчість мисткині постає як показовий приклад синтезу традиційного національного мелосу та сучасних композиційних тенденцій, що репрезентують відкритість української музичної культури до діалогу з європейським і світовим мистецьким простором.

Послідовно окреслено етапи формування авторського стилю композиторки – від періоду професійного становлення у Львові до кубинського та сучасного львівського періодів, що зумовили міжкультурну відкритість її мислення та жанрову багатовекторність доробку. Підкреслено значення виконавського досвіду як чинника формування індивідуальної інтонаційної мови, уваги до тембрових ресурсів бандури та зручності фактурного викладу. Органічне поєднання виконавської, композиторської й педагогічної діяльності визначає універсалізм творчої постаті О. Герасименко та її вагомий внесок у модернізацію академічного бандурного репертуару.

Особливу увагу зосереджено на «Камерній сюїті» для бандури та фортепіано як репрезентативному зразку індивідуального стилю авторки. У процесі аналізу розкрито принципи формотворення, логіку тематичних трансформацій, ладо-гармонічну мову, інтонаційні витоки та драматургічну цілісність циклу. Доведено, що у структурі твору поєднуються ознаки старовинної сюїти, романтичної програмності й сонатно-симфонічного мислення, інтегровані з українським фольклорним мелосом і сучасними гармонічними засобами.

У підсумку обґрунтовано значення творчості композиторки як важливого чинника оновлення сучасного бандурного мистецтва, розширення його художньо-виразових можливостей та актуалізації національної традиції в ширшому культурно-мистецькому контексті.

Ключові слова: Оксана Герасименко, бандура, камерна сюїта, виконавство, композиторська творчість, педагогіка, академічна традиція, українська музика, стиль, національна культура.

Постановка проблеми і її актуальність.

Сучасне бандурне мистецтво перебуває на етапі активного оновлення жанрових і виконавських традицій, що пов'язано з розширенням репертуару, зростанням технічних, художніх і тембрових можливостей інструмента, а також посиленням інтересу композиторів до камерно-інструментальних форм. У цьому контексті творчість Оксани Герасименко посідає значне місце, оскільки її композиції демонструють гнучке поєднання традиційних засобів бандурної виразності з оновленими фактурними та гармонічними новаціями. Дослідження її творчого доробку сприяє глибшому розумінню сучасної стилістики бандурної музики та має практичне значення для виконавців і педагогів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У працях О. Бистрицької [1], О. Бобечко [2], В. Дутчак [3; 4] окреслено внесок Оксани Герасименко як виконавиці та педагогині, підкреслено універсальність її творчої постаті та широкий репертуарний діапазон. Проте менше уваги приділяється детальному музикознавчому аналізу

її композиторського стилю, зокрема закономірностям формотворення, гармонічної мови, типу фактур та взаємодії бандури з іншими інструментами. Окремі аспекти, як-от зв'язок її творчості з національною мелодикою, вплив латиноамериканської музичної культури, а також специфіка поєднання академічної та популярної манер звуковидобування, потребують поглибленого дослідження. Саме цим питанням присвячена дана стаття, у якій розглядається «Камерна сюїта» як репрезентативний зразок індивідуального стилю композиторки.

Метою статті є виявлення стильових особливостей «Камерної сюїти» Оксани Герасименко у контексті сучасної академічної бандурної музики, зокрема визначення специфіки архітектоніки твору, тонально-гармонічного плану, особливостей фактури та взаємодії партій бандури і фортепіано. Результати дослідження дозволяють осмислити роль «Камерної сюїти» у творчому доробку мисткині, а також окреслити її значення для сучасної педагогічної та концертної практики бандурного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Бандура є одним із найяскравіших символів української культури, що впродовж століть втілює національну ідентичність, історичну пам'ять і духовність народу. Якщо раніше інструмент переважно асоціювали з кобзарською традицією та народним побутовим музикуванням, то із становленням системи професійної музичної освіти він поступово виходить за межі фольклорного середовища й адаптується в академічному виконавстві. Бандура починає звучати на концертних сценах, у складі камерних ансамблів і симфонічних оркестрів, утверджуючись як повноправний учасник академічної сфери.

Розширення художніх меж бандурного мистецтва зумовлює перегляд усталених критеріїв жанрової та стильової належності. Відтак, естетичне поле інструменту розділяється на дві полярні сфери: академічну та популярну музику.

З другої половини ХХ століття бандурне мистецтво вступило в новий етап розвитку. Вдосконалення інструменту, спрямоване на розширення його технічних і художньо-виразових можливостей, зростання інтересу до сольного та ансамблевого виконавства спричинили появу нових концертних форм. У цей час бандура впевнено заявляє про себе у камерно-інструментальних та камерно-вокальних жанрах. Пошук нових тембрових і виразових можливостей інструменту втілюється у творчості провідних українських композиторів: Анатолія Коломійця, Миколи Дремлюги, Костянтина М'яскова, Анатолія Маціяки, Володимира Зубицького тощо. Паралельно з композиторською творчістю зростає роль виконавців і педагогів-бандуристів, які роблять вагомий внесок у розвиток професійної школи гри на бандурі. Серед них згадаємо Василя Герасименка, Сергія Баштана, Людмилу Посікіру, Романа Гриньківа і Віктора Мішалова, котрі продовжили традиції в сучасній музичній культурі.

«Із середини 80-х років до числа композиторів-бандуристів упевнено ввійшла й Оксана Герасименко. Творчість О. Герасименко вразила виконавців ніжним ліричним характером, тонким відчуттям не лише специфіки тембру інструмента, але й несподіваним використанням його фактурних можливостей, зручними аплікатурними комплексами, що відразу видавало в авторі виконавця-практика. За двадцятип'ятирічну виконавську й композиторську діяльність Оксана Герасименко ввійшла до числа найбільш популярних композиторів для бандури» [3, с. 136].

Видається доречним окреслити основні віхи творчого становлення бандуристки, що дозво-

ляють пояснити специфіку її композиторського і виконавського стилю, а також педагогічні засади. Оксана Герасименко походить із знаної мистецької родини. Її батько Василь Явтухович Герасименко був видатним бандуристом, педагогом, майстром інструментів, професором Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, сестра Ольга Герасименко теж бандуристка, активна представниця української діаспори у США. Творчий і життєвий шлях Оксани Герасименко можна умовно поділити на три етапи: період навчання (1966–1982), кубинський період (1983–1991) та львівський, який триває від 1991 року і до сьогодні.

Оксана Герасименко здобула початкову музичну освіту у Львівській дитячій музичній школі № 1. Вже в юному віці вона проявила музичну активність, працюючи концертмейстером шкільного хору. Після закінчення школи, за порадою родини, розпочала навчання гри на бандурі під керівництвом батька. У 1974 році разом із сестрою Ольгою та Христиною Маковською (згодом Ольгою Войтович) О. Герасименко створила тріо бандуристок, що успішно гастролювало в Україні та за кордоном. Колектив здобув популярність і став лауреатом низки мистецьких конкурсів та фестивалів. Оксана Герасименко ще під час навчання в консерваторії почала працювати над формуванням нового репертуару для бандури. Найбільше її цікавили аранжування та обробки народних пісень, переклади для тріо бандуристок. У цей час композитори В. Івасюк, І. Сльота, І. Бердник, Ю. Ланюк, І. Майчик, О. Яковчук присвячували колективу власні вокально-інструментальні твори.

У 1982 році мисткиня закінчила Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка, після чого виїхала на Кубу. Під час перебування в іншомовному екзотичному культурному середовищі сформувалися певні риси індивідуального виконавського стилю О. Герасименко. У її творчості поєдналися естетика академічної бандурної традиції та елементи естрадної манери гри й співу. Цей період став початком її професійних спроб у сфері аранжування та композиції, які швидко здобули визнання публіки.

З 1983 по 1991 рік вона працювала музичним інспектором управління культури провінції Гранма, виступала як солістка-бандуристка, піаністка та учасниця муніципального хору, гастролювала з кубинським музикантом Карлосом Пуї, брала участь у телерадіопрограмах, а 1988 року записала платівку на студії EGREM, де представила українські та латиноамериканські твори

у власному аранжуванні. Вона також виступала як солістка і ансамбліста при філії Національної концертної організації м. Баямо, брала участь у міжнародних музичних і гітарних фестивалях та пройшла курс джазової гармонії та оркестрування під керівництвом відомого місцевого композитора Армандо Ромеу.

У той час Оксана Герасименко вирішила організувати струнний квартет, з яким виступала сама і для якого зробила перші аранжування. Праця виявилася успішною, тож композиторка продовжила робити переклади гітарної, лютневої та фортепіанної музики латиноамериканських композиторів, написала обробки народних пісень, аранжування для бандури та флейти, бандури та гітари, струнного квартету, створила авторські композиції: «Ліричні п'єси для бандури», «Концертні варіації для бандури і фортепіано», «Соло для флейти», «Фантазію» тощо. Перший її твір для струнного квартету «Український триптих» (на теми українських народних пісень) було виконано 1989 року, коли на Кубі гастролював квартет імені М. Лисенка.

У 1991 році Оксана Герасименко повернулася до України й розпочала викладацьку діяльність у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка, поєднуючи її з активною виконавською та композиторською працею. Вона брала участь у численних концертах в Україні та за кордоном, співпрацювала з провідними музикантами, записала низку компакт-дисків. Відчуваючи потребу у ґрунтовнішій композиторській освіті, закінчила композиторський факультет ЛНМА у alma mater у класі Мирослава Скорика

Творчий доробок мисткині налічує понад 400 композицій: серед них твори для бандури, фортепіано, камерних ансамблів, оркестру, хору, численні обробки народних пісень, аранжування й переклади. Особливе місце займають «Концертні варіації» для бандури та фортепіано, «Камерна тричастинна сюїта» для бандури та фортепіано (бандури і струнного квартету), симфонічна поема «Victoria» для бандури та оркестру, струнний квартет, варіації на тему стрілецької пісні «Ой там при долині» та цикл прелюдій «Осінні акварелі» для фортепіано, «Українське рондо» для скрипки та фортепіано, «Каталонське рондо» для бандури та гітари, численні інструментальні п'єси для бандури соло, бандурних ансамблів, бандури і флейти (ная, скрипки, віолончелі, фортепіано, гітари), для струнного квартету з бандурою, музика для театру, вокально-інструментальні твори та ансамблі, обробки народних пісень, багато перекладів й аранжувань.

Як один із вельми показових для стилю О. Герасименко творів була обрана «Камерна сюїта», яка виступає зразком академічної бандурної творчості, а водночас не позбавлена демократичного виразу, притаманного естрадній музиці. Твір був написаний у 1991 році – в рік повернення мисткині на Батьківщину. Пізніше композиторка зробила інструментування сюїти для бандури, флейти Пана, флейти та струнного квартету. «Камерна сюїта увібрала риси багатьох композиційних структур, що є характерним для сюїти ХХ століття. Від старовинної сюїти – танцювальність та принцип контрасту між частинами, який посилюється активним тональним розвитком. Від нової, так званої «шуманівської» сюїти – програмність та різножанровість частин. А масштабність з елементами драматургічного розвитку та тематичні зв'язки між частинами – від сонатно-симфонічного циклу. Всі ці риси органічно поєднані з українським мелосом» [5].

У представленій сюїті композиторка зберігає сюїтну романтичність, що відображається у синтезі контрастних настроїв і жанрових алюзій. Подібно до «Української сюїти» Миколи Лисенка чи фортепіанних циклів Василя Барвінського, Оксана Герасименко демонструє прагнення поєднати ліричні та епічні елементи, використовуючи національно-інтонаційний мотиви у сфері камерного мислення.

«Камерна сюїта» для бандури та фортепіано складається з трьох самостійних контрастних частин. Така композиція твору близька до тричастинного сонатного циклу в жанрі інструментального концерту. Партія фортепіано виконує функцію акомпанементу, що доповнює, зливається і переплітається із бандурою.

Перша частина написана у контрастно-складеній репризній формі, що містить шість розділів з кодою (ABCDEA1) та розпочинається коротким чотиритактним вступом у партії фортепіано у жвавому й активному характері, що відразу налаштовує слухача на відповідний образ. Основна тональність – d-moll, однак вже у перших тактах зустрічається підвищені IV та VI ступені, що є ознакою гуцульського ладу.

Перший розділ А, в свою чергу, побудований у простій двочастинній формі. Основна тема у партії бандури зображує танцювальний образ та за типом викладу нагадує коломийку. Інтонаційне зерно мелодичної лінії опирається на інтервал квінти, обігрується переважно нижній тетракордами, зустрічається підвищений VI ступінь та форшлаги, у партії фортепіано спостерігаємо тривалий тонічний органний пункт. Восьмитактний

період повторюється ще раз, однак мелодична лінія «губиться» під пресом тріольної фактури, однак за рахунок цього тема набирає ліричного і елегійного характеру, що нагадує жіночий танець.

Друга частина в тональності F-dur не містить контрасту, продовжує танцювальну лінію. Наспівна тема із терцієюю второю проводиться у фортепіано, в той час коли у бандури переважають витончені фігураційні арпеджіо, спочатку у високому регістрі, поступово опускаються до першої октави, нагадуючи тендітні дзвіночки. З повторенням восьмитактового періоду бандура підхоплює основну тему і приводить до нового розділу.

Другий розділ В, теж у тональності F-dur, модулюючи у a-moll, будується на новому тематичному матеріалі й характеризується незначним пришвидшенням темпу. Він містить усього 8 тактів, тож виконує функцію зв'язки, проте вносить образний героїко-патетичний контраст, про що свідчать закличні широкі інтервальні стрибки, синкопований метро-ритм і акордова фактура, доповнена фігураціями у високому регістрі, що нагадують звучання сопілки.

Розділ С в a-moll будується на новому тематичному матеріалі. Він викладається у помірному темпі, ніжна і наспівна тема звучить у високому регістрі, супроводжується тріольною фактурою. Особливої виразності надає вишукана гармонічна мова, що додає відтінку смутку, викликаючи асоціації з журливою піснею. У цьому розділі повертає увагу змінна фактура акомпанементу – від розкладених арпеджіо до акордів.

Розділ D C-dur знову повертає героїко-патетичний настрій, а темп знову пришвидшується. На відміну від попередніх, він побудований у формі періоду типу розгортання й насичений секвенціями. У партії фортепіано синкопований метро-ритм надає танцювальності, а мелодична лінія набуває співчутності за рахунок плавного низхідного ходу із секстовою второю. У ролі зв'язки виступає короткий секвенційний рух, що приводить до викладу нового матеріалу.

Розділ E (C-dur) також будується на новому контрастному матеріалі у помірному темпі. Основна тема спочатку викладається у партії фортепіано; її наспівна лірична мелодична лінія передається бандурі і модулює в паралельну тональність. В кульмінаційній зоні з'являється функція альтерованої подвійної домінанти, що вносить коротке драматичне напруження.

Репризний розділ A1 (a-moll) повертає основну коломийкову тему, проте у варіантному проведенні, зі змінним рухом мелодичної лінії,

інтонаційними зворотами, метро-ритмом, додаванням хроматизмів. Гармонії притаманна типова для українського фольклору ладова мінливість, зіставлення натуральної і гармонічної домінанти (D-dur – d-moll) та неаполітанський тризвук (B-dur – b-moll).

Коли будується на матеріалі основної теми та повертає основну тональність d-moll, створюючи таким чином тонально-тематичну арку. Закінчується I частина теж ладово мінливим зворотом (D-dur – d-moll).

Друга частина з програмною назвою «Спогади» є ліричним центром сюїти, своєрідною ліричною сповіддю авторки. Вона написана у простій тричастинній формі ABA1 і є модулюючою, адже починається у d-moll, а закінчується у F-dur. Темп викладу – повільний і неквапливий.

Програмній назві «Спогади» відповідає медитативний, спокійний і задумливий настрій. Появі основної теми передують один такт вступу в партії бандури – це фігурації у нижньому тетра-хорді d-moll, що створює досить розмиті образи. Сама ж мелодична лінія народжується у високому регістрі і викладається на нюансі ріано. Вона має низхідний рух, є плавною, наспівною і в одну мить ніби розчиняється: спогад-образ, який виник перед ліричним героєм ніби розвіявся. Гармонічна мова позначена вишуканими хроматичними ходами. Вступ фортепіано зазначають низхідні фігурації і модуляція у паралельну тональність F-dur.

Коротка зв'язка приводить до контрастного середнього розділу В, який натхненний найкращими традиціями романтичної музики. Темп стає рухливішим, а мелодична лінія має піднесений, окрилений характер; вона розбавляється тріольними фігураціями, в основі яких тризвуки головних ступенів ладу. Вдруге тема піднімається на октаву вгору, фактура насичується за рахунок додавання арпеджіо у партії фортепіано. Ліричний герой оповитий теплими спогадами і відчуває себе хоч на мить щасливим.

Репризний розділ A1 знову вносить смуток і меланхолію. Основна тема в партії бандури викладається в октавному дублюванні з хроматичним низхідним рухом, що нагадує інтонації зітхання. В кульмінації з'являється акордова фактура і повертається тональність F-dur, яка остаточно закріплюється і вносить просвітлення. Цікавим є заключний акорд – тонічний септакорд, що вносить барви джазової гармонії.

Третя частина сюїти написана у вільній формі в тональності D-dur. Умовно, фінал можна поділити на чотири контрастні розділи ABCD і коду.

Перший розділ А експонує суто інструментальну манеру викладу, будується на обігруванні тризвуків тоніки субдомінанти і домінанти, а фортепіано тримає тонічну функцію. Позначений віртуозними прийомами, цей розділ представляє вдячний матеріал для концертуючого виконавця.

Другий розділ В має тричастинну будову. Перша частина написана в тональності G-dur, має танцювальний і жвавий характер. Тема в акордовій фактурі спочатку проводиться у партії фортепіано, а згодом переходить до партії бандури. Проводиться двічі в однойменній тональності g-moll і знову повертається до основної G-dur. У середньому розділі змінюється розмір на 2/4 і тема набирає характер танцю козачка. На зміну їй приходить цитата «Ой, я дівчина-полтавка» із опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка». Третя частина слугує репризою, однак основна мелодична лінія набирає наспівних і ліричних барв, викладається на легато і проводиться в тональності g-moll.

Третій розділ С передає романтичні поривання, за образом близький до другої частини, з подібним же спалахом ліричної експресії. Мелодична лінія прихована у орнаментальній фактурі, тематичний матеріал насичується секвенціями, хроматизмами, відхиленнями у h-moll та e-moll.

Заспокоєння настає у розділі D, коли повертається тема з I частини в тональності D-dur. Вона має світлий і наспівний характер та створює тематичний зв'язок всього циклу. Після короткої каденції настає кода, що будується на матеріалі цитати «Ой, я дівчина-полтавка», що утворює щасливий і життєрадісний настрій фіналу.

Підсумувати дану композицію Оксани Герасименко як зразок її ліричної академічної творчості, однак з певними «вкрапленнями» популярних пісенних зворотів, можемо наступним спостереженням дослідниці Галини Смаглій: «Камерна сюїта для бандури та фортепіано репрезентує

сучасну інтерпретацію класичних жанрів на українському національному музичному ґрунті. Тут бандура виступає як сольний інструмент з великим технічними та художньо-естетичними можливостями. При всій багатоплановості та багатожанровості Камерна сюїта сприймається як цілісна композиція зі стрункою драматургією, різноманітними, цікавими образами, за якими відчувається самотутній і яскравий талант автора як композитора та виконавця» [5].

Проаналізована «Камерна сюїта» виявляє ще одну характерну рису творчості О. Герасименко: вона пише дуже зручно для виконання, адже орієнтується не лише на свої власні виконавські можливості, але й на своїх учнів.

Висновки. Оксана Герасименко – одна з провідних представниць львівської бандурної школи, яка поєднала виконавство, композиторську й педагогічну діяльність, зробивши вагомий внесок у розвиток сучасного українського бандурного мистецтва.

У багатогранному доробку Оксани Герасименко «Камерна сюїта» займає вагоме місце поруч з такими творами, як «Концертні варіації», Симфонічна поема «Victoria», Концертні фантазії «Купало», «Ятрань», «Соняхи» та іншими творами як для бандури-соло, так і для бандури у поєднанні з іншими інструментами, що загалом формують індивідуальну поетику композиторки.

Стилістика сюїти зорієнтована передусім на камерність музичного образу, гнучку мелодичні лінію, фактурне розмаїття, використання фольклорних джерел з елементами сучасної композиційної техніки, що розширює технічні і художні можливості бандури. «Камерна сюїта» виступає переконливим прикладом актуального оновлення ліричної жанрової стилістики камерного музикування та підтверджує значущість творчості О. Герасименко у формуванні нової стильової парадигми сучасної української музичної культури.

Література

1. Бистрицька О. Виконавська та педагогічна діяльність Оксани Герасименко: до історії української бандурної педагогіки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 35. С. 270–276.
2. Бобечко О. Універсалізм творчої постаті Оксани Герасименко (з нагоди ювілею мисткині). *Молодь і ринок*. 2019. № 6 (171). С. 102–109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.174501>.
3. Дутчак В. Г. Творчий портрет Оксани Герасименко: бандурне мистецтво на перехресті культур та епох (ювілейні узагальнення). *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2009. № 15–16. С. 136–147.
4. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років: творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 16 с.
5. Смаглій Г. Рецензія на «Концертні варіації» та «Камерну сюїту» для бандури і фортепіано О. В. Герасименко. Власний архів О. В. Герасименко (архів не упорядкований). Цит.: за Герасименко О. Передмова. / Камерна сюїта : в 3-х ч. : для бандури та фортепіано. Львів : ТеРус, 2006. С. 3–4.

References

1. Bystrytska, O. (2004). *Vykonavska ta pedahohichna diialnist Oksany Herasymenko: Do istorii ukrainskoi bandurnoi pedahohiky* [Performing and teaching activity of Oksana Gerasimenko: The history of Ukrainian

bandura pedagogy]. *Scientific Herald of the National Academy of Sciences of Ukraine. P. I. Tchaikovsky*. Kyiv. Vol. 35. Pp. 270–276 [in Ukrainian].

2. Bobechko, O. (2019). Universalizm tvorchoi postati Oksany Herasymenko (z nahody yuvileiu mystkyni) [Universalism of the creative figure of Oksana Gerasimenko (on the occasion of the artist's jubilee)]. *Molod i rynek*. 6 (171). Pp. 102–109. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.174501>.

3. Dutchak, V. G. (2009). Tvorchyi portret Oksany Herasymenko: bandurne mystetstvo na perekhresti kulturta epokh (iuvileini uzahalnennia) [Dutchak V. G. Creative portrait of Oksana Gerasimenko: Bandura art at the crossroads of cultures and epochs (jubilee generalizations)]. *The Bulletin of the Precarpathian University of the Art Studies series*. Ivano-Frankivsk. No. 15–16. Pp. 136–147. [in Ukrainian].

4. Dutchak, V. G. (1996). Rozvytok profesiinykh zasad bandurnoho mystetstva 1970–1990 rokiv: Tvorchist i vykonavstvo [Development of professional foundations of bandura art in 1970–1990: Creativity and performance] (Extended abstract of candidate's thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. [in Ukrainian].

5. Smaglyi, H. (n.d.). Retsenziia na «Kontsertni variatsii» ta «Kamernu siuitu» dlia bandury i fortepiano O. V. Herasymenko [Review]. Vlasnyi arkhiv O. V. Herasymenko (arkhiv ne uporiadkovanyi). Цит.: Herasymenko, O. V. (2006). Kamerna siuita v 3-kh chast. : dlia bandury ta fortepiano [Score]. Terus, pp. 3–4. [in Ukrainian].

Solomia Schuliar – Postgraduate Student at the Department of Music History, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

The Bandura in the Aesthetic Space between Art and Popular Music: The Creative Phenomenon of Oksana Herasymenko

The article presents a comprehensive musicological analysis of the oeuvre of Oksana Herasymenko within the context of the development of Ukrainian bandura art in the second half of the twentieth and the early twenty-first centuries. The study is grounded in an examination of the processes of the bandura's academisation, the expansion of its genre and stylistic spectrum, the renewal of performance techniques, and the gradual integration of the instrument into chamber-instrumental and concert practice. From this perspective, the artist's work is interpreted as a representative example of the synthesis of traditional national melos and contemporary compositional tendencies, reflecting the openness of Ukrainian musical culture to dialogue with the European and global artistic space.

The article consistently outlines the stages in the formation of the composer's individual style—from her professional development in Lviv to the Cuban and contemporary Lviv periods, which fostered the intercultural openness of her artistic thinking and the multidirectional genre character of her output. Particular emphasis is placed on the significance of her performing experience as a factor in shaping her individual intonational language, her sensitivity to the timbral resources of the bandura, and the practicality of her textural writing. The organic combination of performing, composing, and pedagogical activities defines the universalism of O. Herasymenko's creative persona and her substantial contribution to the modernization of the academic bandura repertoire.

Special attention is devoted to the Chamber Suite for bandura and piano as a representative example of the composer's individual style. The analysis reveals the principles of form-building, the logic of thematic transformations, the modal-harmonic language, the intonational sources, and the dramatic integrity of the cycle. It is demonstrated that the structure of the work synthesizes features of the Baroque suite, Romantic programmaticism, and sonata-symphonic thinking, integrated with Ukrainian folk melos and contemporary harmonic devices.

In conclusion, the study substantiates the significance of the composer's creative work as an important factor in the renewal of contemporary bandura art, the expansion of its expressive and artistic potential, and the actualization of national tradition within a broader cultural and artistic context.

Key words: Oksana Herasymenko, bandura, Chamber Suite, performance, compositional work, pedagogy, academic tradition, Ukrainian music, style, national culture.

Дата першого надходження статті до видання: 20.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 11.05.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)