

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Факультет історії та філософії

Кафедра археології та етнології України

## **Д и п л о м н а р о б о т а**

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

на тему: **«Музичні інструменти в українській культурі: бандура»**

**«Music instruments in Ukrainian culture: bandura»**

Виконала: студентка денної форми навчання  
спеціальності 032 Історія та археологія  
Алещенко Ольга Сергіївна

Керівник д.і.н., проф. Кушнір В.Г. \_\_\_\_\_

Рецензент к.і.н., доц. Левченко Г.С.

Рекомендовано до захисту:

Протокол засідання кафедри

№ \_\_\_\_ від \_\_\_\_\_ 2022 р.

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_

(підпис)

Сминтина О.В.

(прізвище, ініціали)

Захищено на засіданні ЕК № 1

протокол № \_\_\_\_ від \_\_\_\_\_ 2022 р.

Оцінка \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

(за національною шкалою, шкалою ECTS, бали)

Голова ЕК

\_\_\_\_\_

(підпис)

Сминтина О.В.

(прізвище, ініціали)

## ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Поява музичних інструментів на території України.....	6
Розділ 2. Бандура як предмет наукового дослідження.....	13
Розділ 3. Модернізація бандури та її роль в українській музичній культурі.....	17
Висновки.....	21
Список джерел та літератури.....	23

## ВСТУП

### **Актуальність теми**

Українська бандура як інструмент надзвичайно популярна в українській культурі. У наш час увага до цього українського національного символу зростає, як і зростає актуальність вивчення історії бандури. Актуальність вибраної теми дослідження пов'язується з вивченням еволюції використання та зображення музичного інструмента, розумінням важливості збереження традиційних музичних інструментів. Адже, саме вони являються невід'ємною важливою складовою національної культури.

### **Мета і завдання**

**Метою роботи** є висвітлення історії вивчення бандури, найбільш актуальних проблем, пов'язаних з цими дослідженнями, ролі цього музичного інструменту у традиційній українській культурі.

Відповідно до поставленої мети реалізуються основні **завдання**:

- Вивчення джерельної бази та літератури за темою;
- Розгляд окремих аспектів з історії музичного інструменту;
- Характеристика сучасного стану вивчення музичних інструментів і бандури зокрема;
- Простеження динаміки образу бандури у мистецтві, історичній пам'яті;
- Роль бандури в сучасній музичній культурі.

**Об'єктом дослідження** є музичний інструмент - бандура.

**Предметом дослідження** є науковий доробок дослідників бандури як одного з найпопулярнішого народного музичного інструменту, її ролі в українському мистецтві.

**Територіальні межі** охоплюють територію України. Дослідження розглядається в **хронологічні межах** середньовічної історії України і сучасності.

**Теоретичною основою роботи** є загально прийняті методи, що застосовуються в історичній науці: науковість та об'єктивність. Із загальнонаукових прийомів використано аналіз та синтез. Дані методи дозволили провести продуктивну оцінку вивчених історичних джерел, літератури. Хронологічний та історико-аналітичний методи дозволили викласти матеріал у чіткій послідовності та логічній довершеності.

Найбільш відомими серед праць на тему дослідження музичних інструментів, а конкретно бандури є робота І.Я.Зінківа «Бандура як історичний феномен» [7]. Ця монографія присвячена дослідженню походження та історичним прототипам бандури. Уточнено розвиток та становлення інструмента академічного типу. Подано інформацію про відновлення діатонічної бандури в Україні у 1980 - 2010-х рр. Розібрано питання с привоуду місця музичного інструменту у ритуалі. Проведено огляд іконографічних і лінгвістичних джерел. Розглянуто багатовікову символіку образу козака-музиканта в рамках атрибутики в зображеннях народних картин "Козак Мамай". Особливе значення для розкриття теми є роботи мистецтвознавця П.О.Білецького, в яких автор шляхом аналітичного розбору джерел і мистецтвознавчого вивчення пам'яток, що збереглися до нашого часу, запропонував нові висновки щодо походження назви і композиції картини «Козак Мамай», простежив її еволюцію та ідейний зміст у різні часи, визначити суспільне значення цього твору, місце бандури у цих картинах.

Також дослідження ролі музичних інструментів в культурі східних слов'ян можна привести приклади з праці Наталії Миколаївни Велецької «Языческая символика антропоморфных ритуальных скульптур (к вопросу о генезисе и трансформации атрибутов в славяно-балканских ритуальных действиях)» [4]. Науковець описує застосування в календарній обрядовості сереньовічних слов'ян такого музичного щипкового інструменту як гуслі.

Також цікаві матеріали знаходимо у праці «Сварожі лики» доктора історичних наук, завідувача відділу археології та видатного археолога – Бандрівського Миколу Стефановича. У збірнику осліджуються різні археологічні знахідки, серед яких були виявлені зображення музичних інструментів [1, ст. 20].

Змістовні матеріали знаходимо в українського і російського композитора, музичного етнографа – Мацієвського Ігоря Володимировича. Автор дуже докладно висвітлив матеріал та допоміг ознайомитись з принципом композиції в народно-інструментальній музиці [13].

До провідних праць в написанні дипломної роботи також варто відзначити статтю Генадія Бродського та Сергія Сметани, яка присвячена вивченню народного музичного інструментарію. В статті висвітлюються проблеми та перспективи оркестрового виконавства, а також умови творчих проявів оркестрантів [3].

Робота складається із вступу, трьох розділів, висновку, та списку використаної літератури. У вступі обґрунтовано актуальність, дослідження, визначено його об'єкт, предмет, мету і завдання.

## Розділ 1

### ПОЯВА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ

Тривалий час популярною була думка про те, що маса сучасних музичних інструментів має фольклорне походження, а згодом вони проникають до професійного кола. Втім така думка є неточною: і у фольклорі, і в народно-професійне виконавство інструменти потрапляють із ритуалів [5, с. 15–60]. На це також наводять археологічні знахідки музичних інструментів, які дають можливість зрозуміти час появи інструментів, що можна зазначити як базу в еволюції інструментів.

Музичні інструменти зазнали дивовижних та кардинальних коректив через поширення кола використання. Перетікаючи з базового прообразу в більш духовний вигляд завдяки тематичному оздобленні-декору та метаморфозів. Відображення в інструментах прообразів тварин чи знаків зодіаку, під якими виникали та гинули цілі цивілізації.

Завдяки просвітленим людям або шаманам, жрецам, інструменти змогли перейти до професійного рівня з ритуалів. Бо будь-який ритуал походив з міфів, так само як і його видозмінення [7].

Після втрати необхідності в обрядових діях, через хвилю рухів у суспільно-історичних ситуаціях, інструмент потрапив до нового рівня використання – в сфері обрядів, які пов'язані з різними національно-спецефічними ритуалами. Наприклад похорони скифського царя, коли його поховали не лише зі зброєю та кіньми, а ще й з музичним інструментом, бо натир-богатири мали вправно володіти не лише зброєю, а й інструментами [8, с. 116].

Також до прикладів можна навести як у III – I тис. до н. е. інструменти, які були пов'язані з аграрною сферою, надавали пташиних прообразів та елементів. На теренах Карпат науковці знайшли так звану обсерваторію сонця, де поряд з солярними знаками на яких було відображення музичного рога [13,

с. 25]. А вже на наскельних малюнках Уріча була змальована сцена шамана, який танцює із бубном в руках.

Також до цього ж часу відносять й музичні інструменти скіфів, також з функцією в обрядовості, але вона була двоякою, наприклад арфа символізувала чотирьохгранну вару (землю) – як символ незламності кордонів, а ліра мала образ організованного кастового поділу в суспільстві та була предметом царської могутності, корівника соціума [15, с. 40–54].

Стародавнє військо активно користувалися своїми обрядами. Всі воїни-нарти, скальди грали на музичних інструментах. Інструменти символізували структури Всесвіта. В «Едді» Один, будучи проходцем багатоденної посвяти, оволодів знанням сакральних музично-поетичних мистецтв («даром поезії»). Через шаманську ініціацію, котра включала в собі гру на інструментах, проходили усі шамани Сибіру та Середньої Азії. Науковець В. Басілов зміг описати передачу шаманові музичних познань, що відбувалася в момент глибого трансу, цей момент пояснює в своїй праці Лукіна Н.В. [11, с. 58 - 59].

Під час посвяти в шаманство вживалися напій з галюциногенних грибів та з фонуви музичним супроводженням, та виконанням шаманського гімну кандидатом [11, с. 12].

В музичного інструмента в поганському обряді українського середньовіччя була роль, яку можливо реконструювати завдяки існуючому іконографічному доказу та писемному джерелу. Скажімо в обряді русалій (у якому застосовували київські символічні браслетки), що об'єднував елементи аграрної весняної магії з культом предків («заставних небіжчиків», посланців на той світ) [12, с. 77], ці таїнства проводилися під гру на гуслах, та співом жінок-княгинь в довгих сорочках, в яких були довгі рукава, які символізували птахів-лебедів, в слід вони знімали по черзі з кожного зап'ястя по ритуальному браслету-наручу, після продовжували виконувати танці з ритуальним напрямом. В момент проведення обряду також вживали галюциногенні відвари.

Серед писемних джерел Київської Русі збереглися численні пам'ятки пов'язані з поховальним обрядом який називався «сидячи на санях», який втілював в собі реальні ритуальні покладання померлого князя на сани (символічний транспортний засіб переміщення до потойбічного світу) [13, с. 79–84]. Цей обряд перегукується з обрядом, коли скіфського царя везли на колісниці перед похороном. Перед похороном народ оплакував правителя: «Увечері буде плач, а завтра буде радість» - мабуть, це була тризна (панахида). Символічна поховальна атрибутика, крім саней, включає килим, на який клали, а потім загортали небіжчика. На жаль, опис «музичного супроводу» давньоруського поховального обряду не зберігся, але його можна частково реконструювати за обрядом поховання багатого русича на Волзі, описаним арабським автором Ібн-Фадланом (X ст.) [9, с. 89]. Окрім пляшки з ритуальним напоєм та їжею, поруч із небіжчиком ставили музичний інструмент, схожий на сучасну кобзу [9].

Достеменно невідомо, яку функцію він виконував за життя померлого, але враховуючи, що волзькі руси вели торгівлю зі Сходом через Каспійське море, можливо, зняряддя було засобом дипломатичного спілкування (як у слов'янській місії. З шостого століття візантійському імператору перед обрядом кремації в човні вбивали добровільну жертву (наложницю, яка виявила бажання піти на той світ зі своїм господарем). П'яна від розпивання ритуального напою, наложниця перед відходом у потойбічне життя здійснювала обряд ініціації (поклоніння батьків, родичів, друзів), дуже схожий на одну з частин української весільної драми. Під час ритуального вбивства жертви для «музичного супроводу» (щоб заглушити крики) використовувалися дерев'яні щити супутників покійного. У ритуалах перехідного циклу інструмент виконує функцію маски (замінника покійного) [14, с. 143 - 144]).

В українському обряді Святого Великодня та Зелених свят зберігся відгомін священної людської жертви загробному світу. У пізніших реаліях людські підношення стали замінювати маскою - вісником у потойбічне життя з



метою отримання благ для живих представників сім'ї, забезпечення їх добробуту і здоров'я. У південних слов'ян це був Калоян, у східнороманських народів – Герман, в українців – Купало [12, с. 81, 87]. Під час обрядів ці божества замінювалися солом'яними ляльками чи деревами, які відправлялися в потойбіччя або запуском (Герман, Калоян), або спаленням (Купало). Про походження цих культів від сонячних іранських та скіфських божеств (Мітра, Колаксай) свідчить їх зв'язок із аграрною магією та ідея відродження, що підтверджується фольклорними текстами. Знаряддя-маска, пов'язана з тотемізмом, зустрічається і в зимових календарних обрядах українців – обрядах вшанування плуга, маланки (їзда на священній корови чи бика, кози, коня, ведмедя, журавля). [18, с. 125]. Під час таких дій тотемна тварина танцювала під звуки музичного інструменту, а іноді і сам інструмент виготовляли з частин тотемної тварини (про що свідчать тексти деяких колядок, наприклад: «Струмемо в ріг і зробимо вовк»). Використання маски збереглося на ведмежому святі вугрів, що мешкають на території біля річки Об. [16, с. 165]. Як голос (замінник померлого) інструмент також фігурує у фольклорних жанрах. В українських та литовських казках мотив виготовлення знарядь праці з дерева (верби, яблуні), яке росло на могилі покійного – небіжчика (дівчинки). Зробивши з цього дерева інструмент (сопілку, сопілку) і зігравши на ньому, родичі померлих (брат дівчини, дочка жінки) чують голос із підземного світу, спілкуючись з ними, керуючи їхніми діями, допомагаючи досягти їхню мету.

Про ідейну функцію інструмента в обряді засвідчують билини київського циклу (предтечі української думи). Вони вже втратили зв'язок з міфологічними та легендарними сюжетами і є зразками палацової поезії, розповідей про пригоди та подвиги героїв. Але деякі епічні історії, оброслі побічними сюжетними лініями, все ж таки донесли до нас сакральний зміст музичних інструментів та інструментального виконавства.

Всі билинні богатирі – Ілля Муромець, Олексій Попович, Садко – прекрасно грали на музичних інструментах. Нам невідомо, який репертуар

виконував на гуслах герой київського епосу Ставр Годінович, але в тексті билини подано опис того, як головний герой натягує три струни на інструменті аж до трьох головних міст Київської землі – Києва, Чернігова і Переяслава. У такому описі можна виділити ідеологічний мотив (трансформація давнього шаманського мотиву зв'язку між світами), що означав сакральну єдність ойкумени давніх русичів: три струни символізують триєдність Київської землі [17, с. 34–41].

Кобзарі як історично-культурні явища українського народу, мали ті самі коріння, що й середньоазіатський шаманізм та сибірський (обидва явища відображають індоєвропейські походження). Це також пов'язано з традиціями давніх язичницьких (скіфо-сарматських) обрядів (скіфська арфа), які зберігають свої залишки та історичну пам'ять про них. Кобзарі, як особлива каста українського суспільства, пристосували елементи давнього українського язичництва до християнської релігії, про що свідчить, наприклад, фрагмент тексту, що зберігся в Кубинській думі, де згадується князь Київ, земля Ойраза (Арусинія). І люди казали: «Поховайте тоді тризуб нашого Києва! Бо це тризуб із землі Ойразської, З нашої старої землі, із землі Ойразської, Але цей тризуб був у царя, В руках нашого царя Сварога Хазара [20].

Як і скіфські та сарматські жерці, кобзарі також оспівували билинні події, але не початки світу, а ті, учасниками чи очевидцями яких були героїчні перекази, думи (комплекс Богатиря) та плач (комплекс жалю). У козацькому війську давній східнослов'янський обрядовий інструмент (кобза) носить назву окремої касты козацького війська – кобзарів, які (як сарматські священики чи давньоруські попи-кобники) підняли героїчний дух війська грою. волинка-бандура, північно-французькі трувери). Їхня героїчна поезія (перекази, думи, голосіння, історичні пісні), окрім ушлявлення подвигів героїв, тісно пов'язана із скорботними мотивами (плач уймаків), які знайшли свій поклик у піснях Карпатського літопису.

В Україні зараз замало ґрунтовних праць з теми розвитку музично-інструментальної культури та її інструментів українського середньовіччя – бароко. В цілому дослідження музичних інструментів відносять до наукової дисципліни – етноорганології. Одним із головних завдань сучасної української органології має стати концептуальне вивчення музично-інструментальної культури України давнини та раннього Нового часу на основі археологічних розкопок, збережених іконографічних та писемних джерел (билин, стародавніх легенд, літератури, музичної палеографії). та ін.) та її завдання – вивчення музичних інструментів та їх археологічних залишків, більшість з яких необроблених (або оброблених на далеко не професійному рівні), що зберігаються на касах та сховищах музеїв та наукових установ, іноді у неналежному, іноді катастрофічному стані. Важливим завданням сучасної української органології має стати дослідження проблем відтворення античного репертуару на точних копіях середньовічних, ренесансних та барокових музичних інструментів [6. с. 237].

Інструментальна культура України, її розуміння та пріоритет у системі світової культури. Її вивчає історична інструментологія (органологія), зокрема музична археологія (палеоорганологія, або архомузикологія). Нині в Україні мало вивчені музичні інструменти епохи палеоліту, бронзи, заліза, пізньої античності, середньовіччя, а також ренесансу та бароко. Етноінструментологія або етноорганологія — наукова дисципліна, що вивчає інструментальний фольклор, досліджуючи його сутність, природу та специфіку [7]. Він також трактується як розділ музикознавства, що займається вивченням музичних інструментів, їх походження, розвитку, пристроїв, класифікацій, музичних засобів виразності та іншої інформації.

За останнє десятиліття в Україні реконструювалися архаїчні та археологічні музичні інструменти. Майстер Києво-Ірпінського цеху Микола Будник реконструював новгородські арфи та великі трикутні псалти, Анатолій Заярузний реконструював харківські діатонічні бандури з механікою

перемикання системи на кожній струні, а Г. Павличенко реконструював сопілку О. Вересая. О. Олійник реконструював сакральні барабани трипільської доби (4 тис. до н. е.), духові та ударні інструменти доби бронзи (2 тис. до н. е.), скіфські та сарматські ліри та арфи (I тис. до н. е.) із стародавньої України, І. Зіньков – найдавніші українські середньовічні гуслі з 12 ст., так званий Звенигород [8]. Однак якщо кожен факт знахідки хоча б фрагмента музичного інструменту на Заході стає справжньою сенсацією культурного життя, потім його досліджують і реконструюють загублені колективи дослідників, то в нашій країні такої практики досі немає, а ось так. подій не існує. не резонувати. В Україні досі немає спеціалізованого музею музичних інструментів. Інструменти розкидані в окремих історичних фондах, експонуються в місцевих екскурсійних музеях та приватних колекціях (наприклад, фольклорист і педагог Любомир Кушлик, який має найбільшу колекцію історичних музичних інструментів в Україні, та заслужений артист, диригент, композитор, педагог Михайло Тимофіїв). різні музеї країни. Першим кроком до створення музею музичних інструментів може стати підготовка фахівців-інструменталістів, які в майбутньому співпрацюватимуть з музейними закладами. Цей напрямок може інтегрувати досягнення міждисциплінарної галузі знань, яка розвивається на межі музеології, інструментознавства, етнології, етнографії, історії, археології, фольклору, матеріалознавства (теорія опору матеріалу) та інших дисциплін [22].

Тому привернення уваги до цієї проблеми потребує широкого обговорення серед музикознавців та широкої громадськості (суспільства) для огляду стану розвитку сучасної органології та палеоорганології в Україні, формулювання основних ідей, завдань щодо наукового опису, каталогізації та видавництва. каталогів інструментів, що зберігаються у фондах музею нац.

Ця наукова дисципліна досить молода, вона виникла на стикові 19-20 століть, хоча самі інструменти використовуються протягом кількох тисячоліть, а описи музичних інструментів містяться в найдавніших писемних джерелах.

## Розділ 2

### БАНДУРА ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОЛІДЖЕННЯ

Варто відзначити, що бандури увесь період свого існування на початок ХХ ст. доволі суттєво відрізнялися за конструкцією одна від одної. Причиною тому є те, що вони виготовлялися різними митцями, часто за виготовлення бралися не дуже досвідчені майстри, що виготовляли інструменти на особисті замовлення та для деяких виконавців. Тому зазвичай бандури могли відрізнятися конструкцією, і довжиною струн також різною могла бути відстань між струнами та розміри.

Доводити музичні інструменти під спільний типаж визначеного стандарту не мало реальної необхідності, так як виконавці являлись зазвичай індивідуальними музикантами та не формували гуртів. Звичайно є матеріали, що змальовують разом декілька бандуристів. Але скоріш за все бандуристи лише сідали поряд заради фото.

Якщо ж говорити про стрій бандур Г. Хоткевич відзначав загалом безлад: "Тут бачимо таку ж різноманітність, як в конструкції інструмента, так і в кількості струн на ньому. Нічого дивного: доки бандура не вкоренилася, всі були самі для себе володарі" [21. с. 12].

Повний індивідуалізм кобзарів у грі на інструменті підштовхував окремих обдарованих виконавців до того, щоб шукати інші системи настроювання інструментів. Але варіантів було не так вже й різноманітно.

З. Штокалко в книзі під назвою "Кобзарський підручник" [24, с. 163] доповідає, як кобзарі ХІХ ст. користувалися різними строями та різноманітними найменуваннями, наприклад:

- бандуристський
- жалібний
- скрипошний
- косий.

Однак вони так і не були проілюстровані автором. Загалом бандури адаптувалися на смак власника, та його голос і стиль (а це означає, що мав різний тональний відтінок ), саме через це виникала думка, що єдиного налаштування просто не існує, і що кожен робить так, як йому потрібно.

Але В. Кушпет, коли займався транспонуванням відомих записаних науковцями строї бандур в єдину чи хоча б схожі тональності, отримавши за результат взагалі окреме зображення у якому вибудовувались певні системи налаштувань [10].

Г. Ткаченко знецінював будь які намагання "удосконалень", бо вважав, що бандура виникла у XVIII та стала канонічним прикладом музичного народного інструмента.

Також запроваджувались різноманітні варіанти виконання на бандурі, так Г. Хоткевич у своїм дослідженням фіксував три створені традиційні гри:

1. "Чернігівська".
2. "Харківська".
3. "Полтавська".

Але що стосується групування технік виконання за регіональним принципом, Г. Ткаченко, що був одним з останніх свідків кобзарського мистецтва, зауважує, що цей спосіб гри тепер має назву "харківський", але це не зовсім так. Це не харківський стиль. У Харкові не було бандуристів. До Харкова зазвичай приходили жебракувати бандуристи з інших районів, здебільше це були музиканти з міста Зінькова, що на Полтавщині. І цей стиль гри, який тепер визначається як "харківський", є насправді "зіньківська наука". Він характеризується тим, що під час гри бандуру притуляють до серця, грають на приструнках обома руками, а баси тримаються великим пальцем правої руки".

Поскільки в джерелах цей має назву "харківський", тому я також надалі в роботі буду користатись саме цією термінологією.

Г. Хоткевич відносив до "чернігівського" способу виконання на інструменті попередніший ніж "харківський" через примітивність: "Старіші техніки бандурного виконавства притримується бандурист у Чернігівській губернії, де ліва рука його вдаряє лише по бунтах" [21].

Але В. Кушпет спростовує цьому висновку тому що не коректно припускати типи гри, що були популярні на теренах України у ХІХ ст. старожитніми лиш через те, що вони більш примітивні. Найбільш імовірно "чернігівський" варіант того формату, у якому він був застосований бандуристами у ХІХ – поч. ХХ ст., є наслідком деякої національної та культурної втрати. Таке можемо впевнено підкреслити і про "прямокутний" спосіб тримання інструмента, так як раніші – "симетричні бандури" дуже некомфортабельно тримати під час "чурнігівського" способу гри.

Г. Ткаченко був упевненим, що "чернігівський спосіб" був створений аматорами які не мали поганий зір (розповсюдженною була інформація, що багато бандуристів були сліпі), через те що під час виконання мали можливість бачити необхідні струни. Саме через цю не коректність почалось «вдосконалення» самих бандур." [19. с. 86].

Гнат Нове Хоткевич проаналізував різні типи виконання у 20-х роках і затвердив: «Немає суперечень через стиль: зрозуміло, що гратимуть використовуючи обидві руки і десять пальців, а не без другої руки і без сіми пальців. До «Харківського» методу входять елементи «київського», для якого це лише одиниця з сотні прийомів, тому ті, хто грає по-харківськи, ніколи не замислюються через гру іншими способами, а ось чернігівський (чи київський) харківський метод не заграє вправу, оскільки це буде перешкоджати самій конструкції інструмента."

Надія Супрун, яка аналізувала через свої праці знання та професіоналізм Гната Хоткевича, зазначає: «Щодо стабілізації бандури Хоткевич стоїть на порозі широкого опанування харківського стилю гри. Доказується тим, що

техніка чернігівського, полтавського, та київського входять в харківських» [17].

Оминаючи харківську школу бандурного виконавства, це порушувало не лише використання природних, технічних, орудних спроможностей інструменту та розширення та розвитку репертуару, а й еволюцію мастерства гри на музичному інструменті загалом. В результаті ми маємо ігнорування досягнень визначного навчального закладу стало причиною, через яку багато музикантів-бандуристів, взагалі не замислювались над специфічністю та привілеями виділеного виду виконавства на інструменті, так само й в цілому про відкриття цього типу гри. Інтерес до здобутків минулих років значно виріс ще у аматорів, професіоналів, та в колах окремих прошарків звичайних людей, після прориву тривалої через відкриття доступу в інформаційному кільці кінця 1980 - 90-х рр.

Також виник дуже цікавий момент, через відчутне збільшення музикантів, які змогли ввібрати та досягнути потребу в поновленні на теренах України харківської техніки виконавства, необхідно було доводити його життєздатність та вагу в колі вагомих представників. З сумного можна зазначити, що суттєвою завадою широкого розповсюдження інструмента з харківським типом у системі спеціального музичного навчання є об'єктивна недостатність на теренах України звичайної базової структури цієї метотіки виконавства, пристойного міркування та практики, який був напрацьований роками в консервативно та академічно адаптованих вчителів вищих шкіл.



### Розділ 3

## МОДЕРНІЗАЦІЯ БАНДУРИ ТА ЇЇ РОЛЬ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Серед кобзарського середовища збереглися і тривалий час існували стиль виконання, запаси творів тощо. У колі кобзарів, точніше серед старшини, існували організовані об'єднання з суворим розпорядком. До їхньої місії відносилась далеко не ідея концертів – музики уславляли Господа, та не себе чи своєюзагалом не кцентували увагу на собі чи своїй майстерності і віртуозності. Тому вони не мали потреби в хроматизмах і переходах на різні тональності.

Необхідність внесення змін до бандури з'явилася через XII Археологічний з'їзд 1902 року, де Г. Хоткевич представив лірників з ансамблем бандуристів, та народних скрипалів. Це було грандіозним рішенням. Почалося створення каплиць бандуристів, які почали потребувати уніфікованих хроматизованих бандур.

Сам науковець згадував це: «Нам дістався нестабілізований, діатонічний інструмент і два види гри: Чернігівський і Зеньковський. Характеризуючи перший таким чином, де лівою рукою грають тільки баси; для другого типу лівою рукою грають і баси і охоплюють струни, а також на правах. Надання залишене народом. Через це ми, як потомки, несемо відповідальність за вирішення таких завдань:

1. Підбір стилю виконання.
2. Врегулювання бандури.
3. Створення хроматизму.
4. Набуття розвитку техніки виконання на бандурі.
5. Розширення репертуару.

Професор став першим хто преобразовував і створив бандурну течію на території України. Хоткевич казав що хоче «підійняти інструмент з рівня рукоділля на поле справжньої майстерності».

Григорій розпорядився майстрам виготовляти бандури з максимальними елементами асиметрії. На думку Хоткевича, новий напрямок виготовлення став першим кроком до модифікації народного інструмента. З часом випустив «Підручник гри на бандурі» [22], що завдяки методиці навчання наздогнав схожі праці академічних рівнів. Створивши концертні репертуари, які були відмінними від старого світу. Започаткував уроки з новими методиками виконавства на бандурах в закладі Харківського вищого музичного інститута. Став запроваджувати та допомагати аматорським бандурним колективам та ансамблям.

Можна помітити як все почало змінюватись, тож Г. Хоткевича почали іменувати ініціатором заснування українських бандурних концертних шкіл.

В його роботі «Бандура та його можливості» [оп. за: 21, с.38] автор розвиває збалансовану постановку струн.

На проблему хроматизацій бандур Григорій підійшов сверідно. Вважаючи хроматизми достатньо чутливими елементами які потребують обачливого включення, щоб зберегти всі властивості бандури.

Хоткевич стверджував, що метою впровадження хроматизму було не перетворення бандури на фортепіано малого розміру. Він вважав, що ми не зробимо фортепіано з бандури, а втратимо бандуру, і що головну увагу слід приділяти збереженню властивостей інструменту.

Коли Г. М. Хоткевич був вбитий в ГУТАБ (Головному управлінні таборами) у 1938 році здобутий ним значний музичний, літературний та теоретичний спадок стали табуйованими. Тільки один вихованець не покинув Україну - Володимир Кабачок. Який був викладачем бандури Київської музичної академії, з часом по причині табуйованості згадування його вчителя і з приводу дефіциту харківської бандури перейшов вимушено до «Чернігівської».

Серед деяких його студентів, які володіли типом харківської бандури, поїхали з України. У тому числі й нинішня каплиця бандурних виконавців ім.

Т. Г. Шевченко спочатку (у 1942 р.) насильно опинилия в Німеччині у таборах примусових робіт, та в решті закінчення війни виїхали до Детройта в США.

Брати Петро та Олександр Гончаренки, знаходячись в таборі, займались виготовленням харківських діатонічних бандур які мали перемикачі струних висот на півтону, котрі розміщувались внизу, близько кобилки, таким чином кожна струна налаштовувалася індивідуально. Справа Гончаренка була підхопилена майстрами В. Вецаль і К. Блюм. Робилися короткострокові типи таборів, в яких багато охочуючих пройшли початкову підготовку у харків"янки.

Микола Черний-Досінчук відкрив започаткував навчальний заклад на теренах Нью-Йорка, розповсюджував чернігівський тип бандури серед діаспор США, Південної Америки та Європи, всіляко доставляючи їх з України. Микола зміг направити до Бразилії 300 бандур одним разом. В доповнення займався видавництвом журналу «Бандура».

Також можна назвати організатора та керівника однією з перших київських бандурних капел (1918) Василя Ємеця, який концертував ними у США та Західній Європі.

Не дивлячись на потуги деяких музикантів «європеїзувати» інструмент, домінуючою думкою була пошана традицій та традиційних репертуарів. На сторожі був беззаперечна людина, до якої прислухались найбільше – Зіновій Штокалко: «Техніка гри наших навіть професійних кобзарів у більшості на низькому рівні. «Європеїзувати» кобзу, відносячи до здібностей техніки та специфіки речей, які взагалі різні із кобзою" [24].

Це було не зрозуміло українським мйстрам-ентузіатам. Через це розпочалася бандурна «модернізація», яка з часом наближалась до нісенітниць, про що попереджали Ігнат Хоткевич, Зіновій Штокалко, Георгій Ткаченко.

Після створення майстром І. Скляром у 1948-1950рр. нова хроматична бандура, яку називали «академічною» з двома рядами схрещених струн і спеціальною механікою перебудови клавіш під час гри, в Україні почало

набирати обертів академічне мистецтво бандуристів, яке вже не мало відношення до традиції.

З часом була створена техніка опанування гри на новому інструменті, що відповідає методиці в академічній музичній освіті, яку прийняли усі (гами, вправи, етюди, твори). Наступники Володимира Кабачка С. Баштан, В. Герасименко, А. Грицай та інші його учні заснували джерело новітньої виконавської школи, яка живе й сьогодні. В музичних закладах вводили уроки гри на бандурі за цією самою методикою .

До єдиних фабрик, які випускали академічні бандури належали: Львівська фабрика музичних інструментів "Трембіта" та Чернігівська, вже не існуюча, фабрика музичних інструментів.

Пізніше І.Скляр зготував 4 примірники Києво-Харьковської бандури, на якій був опущен устрій перемикування струн вниз на деко, а домінуючі діатонічні струни витягнули трохи до гори, завдяки чому стало можливо повністю долучити пальці. Також момент з важкою механікою для підлітків погано вплинув на акустичну якість бандури, на додаток, зі знайомих мотивів, гідної музичної літератури не було. Тому на сьогоднішній день лише єдиний сумський бандурист Микола Мошик грає на однієї з цих бандур.

В. Герасименко, почав приладновувати свою «львів'янку» до харківської гри на ній, як тільки помітив переваги харківськлі бандури під кінець ХХ ст. Він переміщував ставки зверху вниз, однак завод донині не може опанувати їх відмінне виробництво. - на них грати нереально через те що кілочки не тримають будову . досі за замовленням виконавців: Олега Созанського, Тараса Лазуркевича та Дмитра Губ'яка було вироблено лише три більш вдасконалених екземпляри, на яких можна побачити переваги харківської бандури.

З часом були написані самовчителі «Посібник гри на бандурі» Ігната Хоткевича та «Кобзарський підручник» Зіновія Штокалка.

## ВИСНОВКИ

Отже, ми мемо розуміння, що традиційна бандура, маючи величезний історичний, духовний, мистецький потенціал, у нинішніх умовах має всі можливості відновити свою роль і значення в суспільстві, зайняти в українському культурному світі гідне і плідне місце. Вдумливе й розважливе ставлення до історії і традиції музичного інструменту є запорукою його достовірної реконструкції. Про це слід пам'ятати завжди, коли ставляться практичні завдання з відновлення музичного інструменту, підвищення майстерності виконавства на ньому, проектування шляхів його подальшого розвитку. Очевидно, що слід уникати механістично-спрощених і шаблонних підходів, намагатися аналітично оцінити базові й тимчасові елементи конструкцій інструменту, зрозуміти засадничі принципи, вміти їх відрізнити від ситуативних змін, які можуть природньо траплятися у творчій роботі і майстра, і виконавця. Аналітичний підхід мусить стати принциповим у програмі відродження традиційного музичного інструменту й культурі виконавства на ньому. Відродження традиційної бандури у її повному обсязі в сучасному світовому українському суспільстві мусить відбуватися з урахуванням системних закономірностей її історичного побутування й нинішніх суспільно-культурних реалій і потенцій. З іншого боку, повноцінне існування інструменту в суспільстві можливе лише тоді, коли функційно запрацює мотиваційна і підтримуюча складові, об'єднані в системі соціально-культурного простору інструменту. Отже, перспективні дії щодо сучасного розвитку традиційної бандури, виконавства на ній, інтеграції в культурне життя мусять комплексно поєднувати досвід минувшини, ретельно опрацьовані нинішні досягнення й теоретичні розробки майбутнього поступу. За таких умов діяльність подвижників традиційної бандури з кожним роком набуватиме синхронності, системності і продуктивності в ключових напрямках розвитку простору цього

народного інструменту, його якісного наповнення й розширення на внутрішніх і зовнішніх культурних теренах України.

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бандрівський М. Сварожі лики / Микола Бандрівський. – Л. : Логос, 1992. – 102 с.
2. Білецький П. Козаки-мамаї // Нова генерація: Укр. іконопис: Спец. вип.- б. р.- С. 67-70 с.
3. Бродський Г., Сметана С. Проблеми та перспективи народно-інструментального оркестрового виконавства // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер.: Педагогічні науки. - 2014. - Вип. 134. - С. 61-64.
4. Велецкая, Наталья Николаевна. Языческая символика славянских архаических ритуалов: моногр. / Н. Н. Велецкая; АН СССР, Ин-т археологии. - Москва: Наука, 1978. - 235, [4] с. : ил., фото. - Тит. л., рез. рус., фр. - Библиогр. в подстроч. примеч. - Библиогр.: с. 215-236.
5. Гіппіус Є. В. Ритуальні інструментальні награти Ведмежого свята обських угрів // Народні музичні інструменти та інструментальна музика. Зб. ст. та мат. в 2 ч. - М.: Радянський композитор, 1988. - Ч. 2. - С. 164-175.
6. Дьомін А. С. Поетика давньоруської літератури (XI–XIII ст.) / А. С. Дьомін. - М.: Рукописні пам'ятники Стародавньої Русі, 2009. - 403 с.
7. Зінків І. Бандура як історичний феномен. – Київ: ІМФЕ, 2013. – 448 с.
8. Зінків І. Про один тип слов'янських чи роподібних гуслів // Питання інструментознавства. - С.Пб. : РІ ім. К. Черкасова, 2004. - Вип. 5. - Ч. II. - С. 143-148.
9. Ковалевський А. П. Книга Ахмеда Ібн Фадлана про його подорож на Волгу в 921-922 рр. / Ст., Пров. та комент. Б. А. Шрамко/О. П. Ковалевський. - Х.: Видавництво Харківського ордена трудового червоного прапора державного університету імені А. М. Горького, 1956. - 247 с.

10. Кушпет, В. Г. Традиційне кобзарство та нові концертні форми у мистецтві бандуристів // Тези до науково-практичної конференції: «Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність». — К., 1997. — С. 22-23.
11. Лукіна Н. В. Про можливість вивчення музичного фольклору східних хантів // Фінно-угорський музичний фольклор. - М., 1984. - С. 55-58.
12. Махліна С. Семіотика сакрально-релігійних уявлень / серія міф. Релігія. Культура/Світлана Махліна. - С.Пб. : Алетейя, 2008. - 170 с.
13. Мацієвський І. Християнське та етнографічне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії // Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. - Т.: Астон, 2002. - С. 111-121.
14. Микола Бандрівський. Сварожі лики. Археологічно-релігієзнавчі нариси з історії Західної України. Львів: Логос, 2002. - 102 с.: іл.
15. Олійник О. Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині // Археологія. - 2003. - № 4. - С. 40-54
16. Польський І. Художні особливості ігрових циклів колядної пісенності на Україні та в Білорусії // Українське музикознавство / І. Польський. - К.: Музична Україна, 1973. - Вип. 8. - С. 121-145.
17. Супрун Н.О. Українці Кубані та їхні пісні: Монографія. — К.: Муз. Україна, 2005. — 784 с.
18. Тернер В. Символ та ритуал. - М.: Наука, 1983. - 367 с.
19. Ткаченко Г. К. Основи гри на народній бандурі / Г. Ткаченко // Черемський К. Повернення традиції. – Х.: Центр Леся Курбаса, 1999. – С. 223–229.
20. Толочко О. П. До передісторії «Руської землі» XI–XIII ст. // Археологія. - 1991. - № 4. - С. 34-41.
21. Хоткевич Г. М. «Бандура та її можливості». Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича». Випуск 1. – Торонто—Харків, 2007. – С. 92.



22. Хоткевич Г. М. «Підручник гри на бандурі» : у 3 ч. / - Харків : Державне видавництво України, 1909 - 1931. Ч. 1 : Теоретична . – 1930. – 18 с.

23. Цив'ян Т. В. Структура музичного інструменту як джерело міфологічної реконструкції // Проблеми генези та специфіки ранніх форм музичної культури. Тези доповідей. - Єреван: Ін-т мистецтв АН РСР, 1986. - С. 68, 69.

24. Штокалко З. Кобзарський підручник / З. Штокалко; зредагував А. Горняткевич. – Едмонтон : Вид-во Канад. ін-ту укр. студій, 1992. – 347 с.