

Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Факультет дошкільної, початкової освіти і мистецтв

Кафедра мистецьких дисциплін

**ВИКОНАВСЬКО-ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ СУЧАСНОЇ БАНДУРИСТИКИ: ВІД
ТРАДИЦІЙ ДО НОВАЦІЙ**

Наукова частина

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Освітній ступінь: магістр музичного мистецтва

Виконала:

Черняк Дарина Володимирівна
магістрантка 65 групи заочної форми

Творчий керівник:

Скорик Тамара Володимирівна,
доктор пед. наук, професор,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін

Науковий керівник:

Тамара Володимирівна Скорик,
доктор пед. наук, професор,
завідувач кафедри мистецьких дисциплін

Рецензент:

Мартинюк Тетяна Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри мистецької
освіти і візуально-музичних практик
університету Г. Сковороди в Переяславі

Чернігів - 2025

Кваліфікаційну роботу допущено до захисту
рішенням кафедри мистецьких дисциплін
Протокол №_____ від «___» _____ 20__ р.

Завідувач кафедри _____ д. п. н., проф. Тамара СКОРИК
підпис

Рекомендовано

до захисту

підпис наукового
керівника

ініціали, прізвище наукового керівника

Результат захисту

оцінка

дата захисту

Голова ЕК

підпис

ініціали, прізвище голови ЕК

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА.....	9
1.1 Характеристика інструментальної творчості на бандурі: традиційний контент.....	9
1.2 Виконавсько-виражальні засоби сучасної бандуристики.....	13
Висновки до розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ КОНЦЕРТНОЇ ЧАСТИНИ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ.....	19
2.1 Твори для бандури із використанням традиційних музичних засобів виразності: музикознавчий та інтерпретаційний аналіз.....	19
2.2. Музикознавчий та виконавсько-інтерпретаційний аналіз творів для бандури к. ХХ - поч. ХХІ ст. (період сучасності).....	28
Висновки до розділу 2.....	42
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47
ДОДАТКИ.....	50
Додаток А. Афіша концертної програми.....	50

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасне музичне мистецтво розвивається в умовах постійного пошуку нових засобів виразності, що зумовлює необхідність переосмислення традиційних виконавських підходів і впровадження інновацій. Бандура, як унікальний символ української музичної культури, проходить процес значної трансформації, інтегруючи сучасні технічні й художні досягнення. Це відкриває нові перспективи для виконавської практики та формує важливий вектор її подальшого розвитку.

Останні десятиліття стали періодом технічної еволюції бандури, коли вдосконалення конструкції інструмента розширило його темброві та виражальні можливості. Це дало виконавцям змогу значно урізноманітнити художню палітру звучання, адаптуючи бандуру до виконання як традиційних, так і сучасних творів. Водночас, бандуристика стає частиною глобального мистецького простору. Інструмент все частіше презентується на міжнародних сценах, фестивалях і конкурсах, що підтверджує його універсальність і значний творчий потенціал.

Особливої уваги заслуговують інновації у виконавських техніках, які активно впроваджують сучасні композитори та виконавці. Ці техніки не лише збагачують репертуар, але й сприяють популяризації бандури в таких жанрах, як джаз, академічна музика й інші стилі, де поєднуються різні музичні напрямки.

Таким чином, дослідження виконавсько-виражальних засобів сучасної бандуристики є актуальним через необхідність осмислення змін, що відбуваються в її виконавській практиці, визначення нових можливостей інструмента та їх ролі у збереженні національної музичної традиції в умовах глобалізації.

Українська бандуристика є унікальним культурним явищем, що протягом свого історичного розвитку стала невід'ємною частиною національної музичної спадщини. Однак сучасний етап розвитку цього

мистецтва вимагає не лише збереження традицій, а й адаптації до нових умов музичної культури. Виконавська практика зазнає значного впливу інновацій у конструкції інструмента та впровадженні нових технік, які розширюють художньо-виражальні можливості бандури.

Попри зростаючий інтерес до бандури на міжнародній сцені, існує потреба у глибшому вивченні виконавсько-виражальних засобів, які визначають її місце у сучасному музичному просторі. Це дослідження є актуальним у контексті збереження національної ідентичності та популяризації українського музичного мистецтва в умовах глобалізації.

Проблематика дослідження сучасної бандуристики та її виконавсько-виражальних засобів знайшла відображення в працях таких науковців, як: В. Дутчак, яка аналізує еволюцію бандури як інструмента та її значення в українській музичній традиції; І. Мацієвський, що досліджує історичний контекст розвитку бандурного мистецтва; А. Омельченко, яка акцентує увагу на конструктивних інноваціях бандури та їх впливі на виконавські техніки; Г. Хоткевич, що розкрив класичні техніки гри та їхній вплив на формування бандурного репертуару; М. Денисенко та Г. Матвіїв, які впроваджують новаторські підходи гри на бандурі у своїх композиціях та виконавстві.

Попри значну увагу до цих питань, недостатньо вивченими залишаються питання впливу новітніх виконавських технік на виражальні та художньо-інтерпретаційні можливості сучасної бандури.

Метою дослідження є виявлення та теоретичне обґрунтування виконавсько-виражальних засобів сучасної бандуристики, які інтегрують традиційні та новаторські виконавські підходи.

Для досягнення цієї мети передбачені наступні **завдання**:

1. Проаналізувати наукові дослідження з проблеми розвитку теорії та практики сучасної бандуристики
2. Виявити особливості виконавських технік бандури в контексті їх стилістичної та художньої ролі.

3. Вивчити та систематизувати традиційні й інноваційні виконавські прийоми гри на бандурі для реалізації художнього задуму творів
4. Здійснити музикознавчий та виконавсько-інтерпретаційний аналіз творів концертної програми проєкту, яка поєднує різні виконавські підходи

Об'єктом дослідження є репертуар сучасної бандуристики, який охоплює твори різних жанрів і стилів.

Предметом дослідження є особливості виконавсько-виражальних засобів сучасної бандуристики, які інтегрують традиційні та новаторські підходи.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні теоретичних та емпіричних методів, які забезпечують всебічний аналіз виконавсько-виражальних засобів сучасної бандуристики.

Теоретичні методи дослідження дозволяють систематизувати та узагальнити знання про стильові й технічні особливості сучасної бандуристики.

- ~ Абстрагування: виділення ключових виконавсько-виражальних засобів сучасної бандурної музики, які забезпечують створення художніх образів у творах. Аналіз традиційних і новаторських технік із відокремленням найбільш суттєвих елементів.
- ~ Сходження від абстрактного до конкретного: перехід від загальних уявлень про розвиток сучасної бандуристики до вивчення конкретних творів, технік і виконавських прийомів. Побудова цілісного уявлення про виконавську практику сучасних бандуристів на основі аналізу окремих прикладів.
- ~ Ідеалізація: формування образу «ідеального виконавця» на бандурі, який майстерно інтегрує традиційні й інноваційні техніки. Використання цього ідеалізованого образу для аналізу реальних виконавських практик і визначення шляхів їх вдосконалення.

- ~ Індукція: узагальнення даних із вивчення конкретних творів та інтерпретаційних прийомів із формулюванням загальних висновків про розвиток сучасної бандуристики.

Емпіричні методи дослідження спрямовані на практичне вивчення виконавських засобів.

- ~ Спостереження: аналіз виступів сучасних бандуристів на концертах, фестивалях і конкурсах із метою визначення виконавських технік і засобів виразності. Спостереження за реакцією слухачів на виконання традиційних і новаторських творів.
- ~ Порівняння: порівняння технік гри та інтерпретаційних підходів сучасних композиторів і виконавців
- ~ Опис: докладний опис технічних прийомів, засобів виразності та їх впливу на створення художніх образів. Систематизація даних з аналізу нотного матеріалу та практичної гри.

Теоретична значущість дослідження: дослідження виконавсько-виражальних засобів сучасної бандуристики сприяє розширенню наукових уявлень про її стильовий і технічний потенціал. Аналіз і виявлення особливостей інноваційних виконавських технік дозволяють більш глибоко зрозуміти способи створення художніх образів у музичних творах. Це має важливе значення для подальшого осмислення засобів музичної виразності, які поєднують традиційні й сучасні підходи.

Практична значущість дослідження: отримані результати можуть знайти застосування у виконавській практиці. Вони сприятимуть розробці методичних рекомендацій для виконавців, які прагнуть інтегрувати традиційні й новаторські техніки гри на бандурі. Аналіз та інтерпретація сучасного репертуару також сприятимуть створенню нових концепцій концертних програм, орієнтованих на популяризацію бандури як універсального інструмента. Це дослідження також дозволить підвищити рівень обізнаності

про бандуристику серед слухачів та розширити її присутність у сучасних музичних жанрах і концертних програмах.

Апробація результатів дослідження:

Участь у конференціях:

1. **Сучасні виконавсько-темброві можливості бандури . Час мистецької освіти. Мистецька освіта: наукові дискусії:** XV Всеукраїнська науково-практична конференція (25 жовтня 2024 р., м. Харків). Харків, 2024. С. 143-146.
2. **Формування сценічного образу у сольному виконавстві: порівняльний аналіз українських та китайських традицій.** *Мистецька освіта очима молодого науковця:* VII Всеукраїнська студентська науково-практична конференція (28 листопада 2024 р., м. Ніжин). Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2024. Секція 4.
3. **Історія розвитку бандури та її еволюція.** *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики:* матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції (23–24 квітня 2025 р., м. Переяслав). Переяслав: Університет Григорія Сковороди в Переяславі, 2025. С. 201-203.
4. **Виконавсько-виражальні засоби сучасної бандуристики: від традицій до новацій.** *Мистецька освіта: теорія, методика, практика:* I Міжнародна студентська науково-практична конференція (30-31 жовтня 2025 р. м. Бердянськ-Запоріжжя)

Структура роботи: Анотація до творчого проєкту «Виконавсько-виражальні засоби сучасної бандуристики: від традицій до новацій» складається зі вступу, основної частини, представленої двома розділами (перший розділ має два підрозділи, другий – два підрозділи), висновків та списку використаних джерел.

Список використаних джерел містить 24 позиції. Загальний обсяг роботи складає 50 сторінок, з них основного тексту – 43 сторінок.

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

1.1 Характеристика інструментальної творчості на бандурі: традиційний контент

Бандура має глибоке символічне та емоційне значення, що простежується вже в її назві. Як зазначав Г. Хоткевич, «у санскриті є навіть слово “бандура”, що означає “приємний, гарний”» [20, С. 110]. Це не випадково, адже сама природа бандури, її звучання й форма створюють атмосферу гармонії, а інструмент століттями залишався важливим елементом національної музичної традиції [25, с. 201].

Походження бандури пов'язане з ранніми писемними згадками та впливом різних музичних традицій. Часто терміни «кобза» та «бандура» використовувалися синонімічно, як у думі «Смерть козака-бандуриста»: «Та на бандуру грає-виграє / Голосно жалібно співає...»; «Нехай би моя кобза знала, / Що мене рука християнська поховала...»; «Гей, кобзо моя, / Дружино вірная / Бандуро моя мальована!» [8, с. 13].

Перші згадки про бандуру зустрічаються в історичних джерелах кінця XVI століття. Г. Хоткевич висунув ідею автохтонного походження бандури [10], зазначаючи, що перша згадка про цей інструмент у літописах датується 1580 роком. У ній ідеться про українського бандуриста Войташка, який служив при польському дворі Х. Зборовського.

Подібні за назвою та конструкцією інструменти були відомі і в інших європейських країнах. В іспано-франко-італійському словнику (1617) зустрічається слово «bandurtia», яке означало пандора, музичний інструмент. В італійсько-іспанському словнику Франчозіні (1645) зазначено: бандурія — пандора, струнний інструмент у формі цитари [10].

Г. Хоткевич також пов'язував назву бандури з арабським тумбуром, середньоазійським тамбуром, киргизьким доммером та іншими [20].

Упродовж століть бандура еволюціонувала, поєднуючи риси різних традицій. Л. Черкаський виокремлює дві стадії: від появи інструмента до

другої половини XVIII століття – «первинна бандура» без приструнків і з лютневим способом звуковидобування; від другої половини XVIII століття – автохтонна українська бандура, що поєднувала риси лютнеподібних і гусельних інструментів [22].

Відомий український бандурист Георгій Ткаченко припускав походження від цитри й відзначав відмінність від кобзи Остапа Вересая, яка мала приструнки. Цю гіпотезу розвивали М. Будник, В. Кушпет та К. Черемський. Останній, аналізуючи зв'язок бандури з іншими стародавніми інструментами, зазначив: «Шоломоподібні та крилоподібні гуслі подібні до корінних, автохтонних епічних музичних інструментів праслов'ян – кобзи і бандури» [21, С. 37–38].

З XVIII століття зростає інтерес до бандури серед виконавців і дослідників, що призводить до вдосконалення конструкції. У XIX столітті з'являються приструнки, які розширюють можливості інструмента. Ф. Колесса зазначав, що «на українському ґрунті бандура дещо змінила свою форму і збагатилася ще й струнами на деці (дейці), так званими “підструнками”» [11, С. 60].

Один із найвідоміших бандуристів XIX століття є Остап Вересай, чію творчість досліджував Микола Лисенко. У праці «Характеристика музичних особливостей дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» [10, с. 27] Лисенко описує особливості його техніки, що відрізнялися від традиційного кобзарства: «грають на бандурі сидячи; при співі інструмент тримають з нахилом, як під час гри на гітарі; при виконанні інструментальних п'єс танцювального типу — виключно вертикально; лівою рукою виконавець охоплює гриф, притискаючи довгі струни, або ж захищує короткі; права рука перебирає струни пальцями, при цьому на вказівний палець кобзар одягає плектр — широке металеве кільце, вище першого суглоба, виготовлене з вербової лози або ліщини» [10, с. 25].

Традиційний репертуар бандуриста виріс із глибокої кобзарської традиції, що бере початок ще з XVI–XVII століть. Кобзарі виконували думи,

історичні та побутові пісні, псалми й канти, що передавалися усно і формували основу подальшого розвитку бандурного мистецтва [7].

У ХІХ столітті бандура утвердилася як основний інструмент народного співця. Незрячі кобзарі зберігали старовинні думи й пісні, а їхній репертуар мав переважно епічний характер. Водночас з'являється світська гілка бандурництва, у якій виконавці починають розширювати музичні можливості інструмента, вводячи нові теми й інтонації, але все ще спираючись на традиційні народні мотиви [7].

На початку ХХ століття бандурне мистецтво переживає новий етап. Саме тоді традиційний кобзарський репертуар набуває концертного звучання: народні твори починають виконувати на сцені, з'являються професійні ансамблі, а народна пісня поступово входить у сферу академічної культури. Старовинні думи та балади обробляються, отримують нотну форму, але водночас зберігають характерну епічність, що була властива усній традиції.

Одним із головних реформаторів бандурного мистецтва цього періоду став Гнат Хоткевич – композитор, педагог і бандурист, який відіграв ключову роль у становленні академічного бандурного виконавства. Він першим почав розглядати бандуру не лише як інструмент кобзарів, а як повноцінний концертний інструмент, здатний виконувати складні музичні твори. Хоткевич започаткував ансамблеве бандурництво, організовуючи дуети, тріо, капели. Саме під його керівництвом були створені перші бандурні ансамблі, які виконували професійно підготовлені концертні програми. Завдяки зусиллям Хоткевича та його однодумців у музичних закладах починають відкриватися класи бандури, де навчали грі на інструменті за академічними методами [7].

Таким чином формується подвійна природа бандурного мистецтва: кобзарство зберігає автентичну манеру й традиційний репертуар, а академічне виконавство поєднує народну мелодику з новими формами музичного мислення, зберігаючи ладову будову, інтонаційну виразність та епічність [7].

У другій половині ХХ століття бандура стає універсальним інструментом, здатним адаптуватися до різних жанрів та виходити на міжнародну сцену [7].

Однією з провідних тенденцій цього періоду стає вихід бандури на міжнародну сцену. Українські виконавці активно гастролують за кордоном, представляючи інструмент у нових музичних стилях і поєднуючи традиційне звучання з елементами джазу, року та академічної музики. Репертуар значно розширюється: поряд із народними думами й піснями виконуються твори класиків та сучасних композиторів, що свідчить про універсальність і безмежні виражальні можливості бандури [7].

Протягом століть виконавська майстерність гри на бандурі вдосконалювалася, формуючи унікальні традиції звуковидобування. Завдяки особливостям конструкції інструмента та розташуванню струн, техніка гри на бандурі значно відрізняється від інших струнних інструментів, таких як гітара чи арфа. Виконавці використовували різні прийоми, що дозволяли досягти багатого тембрального забарвлення, яке могло бути як м'яким і ніжним, так і дзвінким та потужним.

Основним способом звуковидобування є щипок, який може виконуватися кількома методами. У традиційному бандурному виконавстві він поділяється на три основні прийоми:

Пучковий прийом – щипання струн подушечкою першої фаланги пальця, що надає звуку м'якого, округлого характеру.

Нігтьовий прийом – щипання струни нігтем, яке створює більш чітке, дзвінке звучання, характерне для сольного виконавства.

Комбінований прийом – поєднання щипка нігтем і пучкою, що дозволяє виконавцю урізноманітнити динаміку та тембральні відтінки музики.

Окрім щипкової техніки, традиційні бандуристи використовували й інші прийоми гри, які залежали від регіональних шкіл виконання. Серед них особливо вирізнялися такі методи:

"Гра коло кобилки" – виконання звуків у нижній частині струн (біля підструнника), що надає грі особливої чіткості та виразності.

"Гра біля поріжка" – виконання в іншій зоні струн, ближче до верхньої частини корпусу, що змінює забарвлення звуку.

Характерною рисою традиційних творів також були арпеджовані акорди та обернення акордів, що надавали музичним фразам виразної гармонійної структури [7].

Такі технічні особливості робили бандуру не лише інструментом для акомпанементу, а й дозволяли бандуристам створювати складні, віртуозні композиції. Ці прийоми дозволяли бандурі звучати як повноцінний самодостатній інструмент.

1.2 Виконавсько-виражальні засоби сучасної бандуристики

У сучасній бандурній творчості спостерігається тенденція до розширення жанрового та стилістичного діапазону. Бандура вже не обмежується фольклорними традиціями і дедалі частіше виступає як солістичний та ансамблевий інструмент.

Бандурна музика охоплює академічні, джазові, експериментальні, електронні, рокові та поп-напрями, що дозволяє по-новому розкрити темброві можливості інструмента і поєднати традиційні прийоми з інноваційними. Сучасні композитори експериментують із формою, інтонацією, ритмом, фактурою та засобами нотного запису [26, с. 145].

Таке розширення стилістики вимагає від виконавця глибшого музичного мислення, гнучкості інтерпретацій та поєднання елементів різних музичних культур. Бандурист стає не лише виконавцем, а артистом, що інтегрує імпровізацію, технічну віртуозність і сценічну виразність [7].

Це підкреслює нову роль бандури як інструмента, здатного трансформуватись відповідно до естетичних викликів сучасності.

Оновлення технічного арсеналу гри на бандурі є однією з ключових ознак сучасної виконавської практики. На відміну від традиційної техніки, яка спиралася на усталені щипкові прийоми, сьогоденні бандуристи активно

застосовують новаторські способи звуковидобування, розширюючи виразні можливості інструмента.

До таких технік належать:

- Флажолети — легке дотикання до струни для отримання ефірного, майже флейтового звуку;
- Перкусійні ефекти — удари по корпусу інструмента, його ребрах або деці для створення ритмічних малюнків;
- Глісандо — ковзанням по струнах, що дає характерний “змазаний” ефект;
- Нетрадиційні артикуляції — щипки збоку, удари нігтем, подвійне щипання однієї струни (наприклад, техніка slap);
- Імітаційні прийоми — звукосполучення, що наслідують інші інструменти (наприклад, арфу, перкусію, електрогітару) [7].

Такі техніки, які ще кілька десятиліть тому вважалися експериментальними, сьогодні активно впроваджуються у навчальних програмах вищих мистецьких закладів і стають частиною конкурсного та концертного репертуару.

Розвиток бандурної виконавської школи супроводжується вдосконаленням інструмента. Сучасна бандура зазнала конструкційних змін, що покращили звучання, зручність гри та художні можливості. Хроматизація дозволяє змінювати висоту струн під час виконання, розширюючи репертуар і гармонічні можливості. Поява електробандури з підключенням до ефектів (реверберація, delay, chorus) дала змогу інтегрувати інструмент у сучасні сцени та мультижанрові проєкти. Зміни форми корпусу, легші матеріали та нові типи струн підвищили динамічну чутливість і комфорт гри [26, с. 146].

Технічні вдосконалення бандури стали основою для розширення виконавського діапазону, розвитку художнього мислення та відкритості до нових форматів інтерпретації.

У сучасному бандурному виконавстві відбувається суттєва трансформація ролі виконавця. Бандурист вже не просто інтерпретує нотний

текст — він стає співавтором художнього змісту твору, активно втручаючись у структуру, стиль, фактуру та емоційне наповнення. Інтерпретація перестає бути пасивною — вона набуває риси повноцінної авторської концепції.

Характерною рисою сучасної виконавської практики є синтез стилістичних моделей, а також активне використання авторських аранжувань, імпровізацій та новітніх прийомів звуковидобування. Все це сприяє появі нової естетики бандурного мистецтва, зорієнтованої на діалог традиційного й інноваційного, академічного й популярного [7].

У цьому контексті особливої уваги заслуговують виконавці, які активно формують сучасне обличчя української бандуристики:

Роман Гриньків — один із піонерів інструментальної імпровізації на бандурі, автор оригінальних композицій у стилі джазу, фолку й академічної музики.

Георгій Матвійв — знаний за експерименти у сфері акустичного фьюжну, використовує нетрадиційні техніки гри, петлі, синкоповані ритми та складну поліфонічну фактуру.

Ярослав Джусь — поєднує бандуру з елементами електронної музики, битбоксу та цифрової обробки звуку, розширюючи межі сценічного використання інструмента.

Марина Круть (KRUTЬ) — репрезентує сучасний поп-напрямок у бандуристиці, поєднуючи глибоко інтимну вокальну манеру з м'яким звучанням бандури у власних авторських піснях.

Тетяна Мазур — представляє академічну школу виконання, розвиває сучасний репертуар, активно працює з українськими композиторами.

Ці виконавці пропонують широкий спектр інтерпретаційних рішень — від глибоко осмисленого академічного підходу до експериментальних форм перформансу. Вони використовують бандуру як засіб індивідуального висловлення, перетворюючи традиційний інструмент на сучасний культурний символ, що здатен адаптуватися до вимог XXI століття. Їхня творчість є

переконливим прикладом того, як національна виконавська традиція може гармонійно поєднуватись із глобальними тенденціями у мистецтві [7].

Окрім технічного та інтерпретаційного оновлення, важливою складовою сучасного бандурного виконавства є сценічність і театралізація. Бандурист сьогодні не лише музикант, а й сценічна постать, що формує художній образ через взаємодію з аудиторією, світлом, рухом та візуальними медіа.

Виступи часто включають зміну візуального образу, елементи хореографії, відео- та світлові ефекти, інтеграцію голосу, електроніки та театрального тексту. Особливо яскраво це проявляється у Марини Круть, Ярослава Джуся та Георгія Матвіїва, які поєднують бандуру з вокалом, live looping, електронікою та камерним театром.

Такий підхід перетворює бандуру не лише на звуковий, а й на візуальний і концептуальний елемент виступу, посилює емоційний вплив і дозволяє звертатися до ширшої аудиторії. Сценічність і театралізація відкривають нові горизонти для розвитку сучасної бандуристики як мультижанрового та міждисциплінарного мистецтва.

У ХХІ столітті виконавська практика дедалі активніше виходить за межі звукової матерії, залучаючи цифрові технології, візуальні медіа та інтерактивні формати. Сучасна бандуристика не стоїть осторонь цих процесів: мультимедійність стає невід'ємною частиною концертного досвіду, розширюючи межі традиційної інструментальної презентації.

Використання проєкцій, відеоартів, світлового дизайну та живої обробки звуку дозволяє створювати повноцінні мультимедійні вистави. У таких перформансах бандура може звучати не лише як акустичний інструмент, а й як складова електронного середовища — з додаванням ефектів, лупів, саунд-дизайну. Ці елементи не лише підсилюють емоційне навантаження твору, а й створюють нову форму синтезованого художнього висловлення.

Виконавці, як-от Георгій Матвіїв чи Ярослав Джусь, активно використовують looping, підключення до процесорів ефектів та комп'ютерну обробку звуку. Марина Круть у своїх виступах часто використовує

сценографічні рішення, включно з відеопроєкціями, що підкреслюють змістовий і символічний рівень композицій [26, с. 146].

Таким чином, мультимедійний підхід у сучасній бандуристиці не є лише естетичним декором, а стає інструментом глибшої художньої комунікації. Він трансформує саму суть виконавської практики, наближаючи її до синтетичних жанрів сучасного мистецтва та забезпечуючи конкурентоспроможність бандури на світовій сцені.

Висновки до розділу 1

Перший розділ роботи присвячено всебічному аналізу теоретичних засад бандурного виконавства, його історичним витокам, еволюції інструмента, специфіці гри та трансформаціям у сучасному мистецькому просторі. Проведене дослідження дозволило виокремити низку важливих положень.

По-перше, встановлено, що бандура є унікальним національним інструментом, що поєднує глибоке символічне значення та багатовікову музичну традицію. Її походження пов'язане як із кобзарською практикою, так і з впливом різних європейських та азійських струнних інструментів, що підкреслює синтез локальних та загальноєвропейських музичних традицій.

По-друге, виявлено, що традиційне бандурне виконавство базувалося на складній щипковій техніці та специфічних регіональних прийомах гри («гра коло кобилки», «гра біля поріжка», арпеджовані акорди та обернення акордів), що забезпечували виразність, тембральну різноманітність та гармонійну насиченість музики. Особлива увага приділялася індивідуальним технічним прийомам великих майстрів, таких як Остап Вересай, чия творчість і техніка гри збереглися завдяки дослідженням Миколи Лисенка.

По-третє, проаналізовано, що з XIX–XX століття відбувається поступова трансформація бандури з народного інструмента у концертний: формується академічне бандурне виконавство, розширюються технічні та музичні можливості інструмента, з'являються професійні класи та ансамблі. Водночас

зберігається автентичність кобзарської традиції, що дозволяє поєднувати історичний репертуар із новими формами музичного мислення.

По-четверте, встановлено, що сучасна бандуристика характеризується синтезом традиційних та інноваційних прийомів, розширенням жанрового діапазону, використанням авторських аранжувань, імпровізацій, новітніх технік звуковидобування та мультимедійних засобів сценічної презентації. Сучасний виконавець стає не лише інтерпретатором, а й співавтором художнього образу, здатним поєднувати академічні, народні та експериментальні стилі.

Таким чином, проведений аналіз підтверджує, що бандура як музичний інструмент зберігає свою національну автентичність і водночас здатна до адаптації в умовах сучасного мистецького процесу, поєднуючи традиції з інноваційними формами виконавської практики.

РОЗДІЛ 2. МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ КОНЦЕРТНОЇ ЧАСТИНИ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

2.1 Твори для бандури із використанням традиційних музичних засобів виразності: музикознавчий та інтерпретаційний аналіз

Галина Менкуш «Весняна фантазія»

Галина Менкуш (нар. 22 листопада 1944, Львів) — українська композиторка та виконавиця, яка активно працює в галузі інструментальної та камерної музики. Її творчість вирізняється поєднанням народнопісенних джерел із сучасними композиторськими підходами, що проявляється у вишуканій мелодійності, багатоплановій гармонії та виразній фактурі.

Твір «Весняна фантазія» Галини Менкуш є інструментальною композицією для бандури, побудованою на основі двох тематичних джерел — української народної пісні «А вже весна, а вже красна» та «Веснянка» Ігоря Шамо. У творі поєднано риси народнопісенного мелосу й сучасного композиторського мислення, що проявляється у вільній формі фантазії, контрастності образів і багатій гармонічній мові. Композиція складається з двох основних частин, об'єднаних спільною весняною тематикою, але різних за характером, настроєм і тональними планами.

Перша частина твору починається вступом у гармонічному g-moll, який створює напружену, майже драматичну атмосферу. На початку встановлюється темп Moderato, що поступово прискорюється, підсилюючи відчуття внутрішнього руху та напруги. Звучить скандування ноти ре, яке формує своєрідний остинатний пульс і водночас задає енергетичний тон усієї частини.

Фактура вступу має арпеджований характер, переважно представлена переборами, що чергуються з короткими пасажами по септакордах. У басовій лінії переважає домінанта (ре), виконувана четвертними тривалостями, що

створює відчуття гармонічної стійкості та напруженого очікування розв'язання. Динамічний розвиток у вступі побудований на поступовому нарощуванні — від mezzo-piano до piano, далі через crescendo до forte, що логічно підводить до кульмінаційного моменту. Розмір 2/4, ритмічний малюнок базується переважно на шістнадцятих, тридцять других і тріолях. Напруження поступово зростає, досягаючи піку у заключних тактах із глісандо, які підводять слухача до появи головної теми.

Основою першої частини є українська народна пісня «А вже весна, а вже красна», покладена в основу мелодичного розвитку у натуральному G-dur. Розмір 3/4 надає музиці плавності та відчуття народнопісенного розспіву.

Перше проведення теми вирізняється акордовою фактурою та урочистим, відкритим характером. Звучання повноголосе, насичене, нагадує дзвінке багатоголосся народного співу. Динаміка — forte, що підкреслює святковість і життєствердний настрій весняного мотиву. При повторному проведенні мелодія переноситься на октаву вище. Далі тема розвивається у e-moll, де змінюється загальний характер музики — вона стає задумливою, стримано-пісенною. Динаміка — mezzo-piano створює відчуття м'якої ліричності. У процесі розвитку тема плавно переходить у G-dur, де динаміка поступово посилюється до mezzo forte, а згодом — до forte.

Наступна варіація вирізняється тоншою, ліричною фактурою — акордовість поступається місцем мелодії з акомпануючим супроводом, що створює відчуття камерності й ніжної пульсації. Характер — grazioso (граційно, витончено). Тональність e-moll, з типовим ритмічним малюнком на восьмих та шістнадцятих. Динаміка — subito piano, що контрастує з попереднім епізодом і надає звучанню елегантності та делікатності.

Далі тема набуває більш рухливого розвитку, звучить у варіації зі шістнадцятими нотами, що вносить динамічність і напружений рух. Динаміка — mezzo piano, тональність e-moll. У басовій лінії з'являються нові гармонічні відтінки та хроматичні ходи. Епізод завершується невеликим розширенням в темпі, що природно підводить до наступного викладу теми.

У завершенні розділу тема повторюється в акордовій фактурі. Позначення *meno mosso* сповільнює рух, а ритмічна структура на восьмих та шістнадцятих надає відчуття спокійного дихання. Музика поступово заспокоюється через *diminuendo* та *ritenuto*, створюючи ефект завершення першої великої побудови й підготовку до перехідної частини між основними розділами твору.

Кульмінаційне піднесення формується в гармонічному *a-moll*, де музика досягає найбільшої емоційної напруги. З'являються пасажі, активні зміни динаміки та темпу, що підсилюють драматизм. Темп повертається до початкового, динаміка поступово спадає від *mezzo piano* через *diminuendo* та *ritenuto* до *piano*, готуючи до каденційного завершення.

Далі розмір змінюється на 4/4, а ритмічна структура базується на тріолях, серед яких з'являється підвищений IV ступінь у *a-moll*, що підсилює напруження. *Accelerando* додає руху та енергії. Перед кульмінацією — пасажі терціями в гармонічному *a-moll*, які концентруються навколо домінанти, створюючи внутрішню боротьбу та драматичне наростання. Епізод завершує драматичний розвиток першої частини, поєднуючи напруження й прагнення до світла, і плавно переходить у наступний розділ.

Друга частина «Весняної фантазії» починається з теми «Веснянки» І. Шамо. Г. Менкуш запозичує цю мелодію, зберігаючи її тональність та загальний характер — грайливо-легка, оздоблена характерним кружлянням мелодії по колу, вона увиразнює іншу грань українського національного характеру.

Вступ до теми виконується у темпі *allegretto marcato*, розмір 3/4. У лівій руці скандується тонічна квінта, у правій руці — синкопований ритм. Динаміка початково *forte*, поступово переходить у *diminuendo*. Вступ триває 4 такти і готує слухача до головної теми.

Головна тема звучить у характері *grazioso*. Ліва рука продовжує грати квінти. Динаміка спочатку *mezzo piano*, місцями переходить на *piano*, що додає витонченості та легкості звучанню. Тема повторюється двічі з

незначними варіаціями, підкреслюючи розвиток мелодичного матеріалу. Завершується частина на *ritenuto*.

Після головної теми веснянки музика переходить у C-dur (*con anima*, *a tempo*, *mezzo forte*), де характер звучання стає більш ніжним, ліричним і світлим. Ця зміна тональності не лише створює контраст із початковим мінорним настроєм, а й символізує пробудження природи та прихід весни. Мелодія розвивається плавно, зберігаючи пульсацію народнопісенного стилю, але набуваючи витонченої ліричної фактури. Акомпанемент легкий, прозорий, часто містить арпеджіато та пасажі, що формують відчуття простору, легкості та повітряного руху.

Плавний розвиток теми веде до третьої частини у A-dur (темп *meno mosso*, розмір 9/8, іноді змінюється на 12/8), яка є найсвітлішою й найрадіснішою, де музика набуває ніжного, світлого характеру. Гармонія стає більш прозорою і світлою, а фактура розгортається в більш рухливі та співзвучні пасажі, підкреслюючи емоційне піднесення та підготовку до кульмінації другої частини твору. Динаміка починається із *subito piano*, поступово наростає, додаючи звуку і підкреслюючи розвиток музичного образу та емоційне наповнення композиції.

Твір завершується поверненням до теми «Веснянка» Шамо у ля мінорі, що логічно обрамлює музичну композицію та надає їй завершеного циклічного характеру. Кода виконується в темпі *vivace*, розмір 3/4. Тема написана у високому регістрі, що надає звучанню яскравості та блиску. В кінці теми звучить низхідний пасаж терціями (динаміка починається з *piano* і поступово наростає до *forte*), після чого відбувається різке *subito piano*. Синкопічний ритм плавно затихає, а останній штрих — глісандо вгору і заключний ля мінорний акорд на *pianissimo*, створюючи відчуття завершеності та гармонійного балансу між драматизмом і ліричністю.

Традиційні виконавські й виражальні засоби у цьому творі виявляються насамперед у численних арпеджованих акордах, що відтворюють природну для бандури співучість та наспівність, наближену до народної манери.

Гармонічна мова опирається на ладо-інтонаційні моделі, властиві українським народним пісням, завдяки чому створюється типова для кобзарсько-бандурної традиції колористика звучання. Розгорнуті пасажі й імпровізаційні мелодичні ходи підкреслюють варіативність та внутрішню свободу розвитку музичного матеріалу — рису, що була органічною для старовинного кобзарського виконавства.

Важливу роль відіграють численні агогічні відхилення — уповільнення, прискорення, м'які зміни темпу. Варіативна форма твору також відображає традицію бандурної імпровізаційності, коли тема подається у різних відтінках, з новими мелодичними або фактурними деталями.

Характерними рисами традиційної бандуристики, що простежуються й тут, є чергування співучої мелодії з фігураційним супроводом, природна кантилена та акцент на емоційно-образному розвитку, а не суворо симфонічній логіці. Усе це формує автентичний тип звучання, у якому поєднуються наспівність, варіативність і легкий імпровізаційний характер.

Костянтин Мясков. Концертна п'єса «Байда»

Мясков Костянтин Олександрович (15 серпня 1921, Полтава — 4 січня 2000, Київ) — український композитор, баяніст, один з тих композиторів, який черпав своє творче натхнення з фольклору, зокрема українських народних пісень. Найбільше це помітно у його бандурних творах. Усі варіації, концертні п'єси чи фантазії написані на теми українських народних пісень. Наприклад, Концертна п'єса «Байда» — на теми пісень «Про Байду» та «Ой ходила дівчина бережком».

Концертна п'єса «Байда» відкривається коротким вступом у тональності до мінор, розмір — 4/4.

Фактура на початку акордова: у партії фортепіано — насичене акордово-ритмічне супроводження, у бандури — акорди, які поступово переходять у пасажі шістнадцятими нотами, що додає звучанню динамізму та руху. Характер епізоду — *energico*, сповнений сили та напруженої енергії. У гармонічному розвитку переважають тоніка, домінанта та подвійна домінанта.

Динаміка насичена — переважають *forte* з *crescendo*, які підсилюють драматичну напруженість і велич звучання. Вступ звучить урочисто, створюючи відчуття сили, стійкості та героїчного настрою, що відповідає образному змісту твору.

Після вступу розгортається основна тема, яку проводить бандура. Темп — *Sostenuto*, що надає мелодії зосередженого та величного характеру. Динаміка зберігається на рівні *forte*, підкреслюючи героїчний образ теми. Тематичний матеріал побудований на мотивах думи про Байду Вишневецького. Фактура — переважно акордова в бандурі, з дублюючими акордами у фортепіано. Вся фактура побудована на арпеджованих акордах. Окремо виділяється мелодичний голос у басовій партії, який надає темі стійкої опори. Далі розвивається варіація основної теми. У партії бандури звучать шістнадцяті пасажі, які надають мелодії більшої рухливості та енергії. Характер цієї частини визначається як *piu mosso agitato*, що підкреслює хвилюючий, емоційно насичений розвиток теми. Динаміка залишається на рівні *forte*.

До кінця варіації напруження зростає: у партії бандури додаються акорди, що надають звучанню більшої вагомості, а у фортепіано з'являється висхідний хід октавами тріолями, що разом з бандурним пасажем шістнадцятими нотами готує слухача до подальшого розвитку музичного матеріалу.

Наступна світла частина твору перебуває в *F-dur*, її характер визначається як *dolce morbidamente*, що передає ніжність та лагідність музичного образу. Головна партія ведеться бандурою: це наспівна мелодія з легким, прозорим акомпанементом. Партія фортепіано утворює легкий акордовий супровід, іноді відбувається гармонічне відхилення від *F-dur* до *d-moll*. Динаміка цієї частини — *mezzo piano*.

У подальшому тема розвивається: у бандурі з'являються гамоподібні пасажі, що виконуються в унісон з фортепіано, надаючи музиці більшої

хвилюючої енергії. Гармонія активно змінюється в кожному такті, і наприкінці цієї частини зупиняється на d-moll, готуючи перехід до наступного епізоду.

Наступна секція відзначається чергуванням гармонійних опор d-moll — B-dur. Фактура у бандурі та фортепіано — акордова, присутні октавні ходи, а також прохідні ноти c^{is} і g^{is}, що створює відчуття напруженої модуляції. Наприкінці цієї частини з'являються підготовчі такти до наступної секції, де у басах фортепіано вже можна почути мотив з наступної частини.

Наступна частина твору побудована на темі української народної пісні «Ой ходила дівчина бережком». Темп — *Allegretto grazioso*, тональність — E^s-dur, розмір — 2/4. Головна партія ведеться бандурою акордами, у басовій лінії звучить інший голос, створюючи поліфонічну структуру. Фортепіано виконує акордовий сухий акомпанемент на *staccato*, динаміка — *mezzo piano*, що підкреслює легкість та танцювальний характер епізоду.

У подальшому партія бандури розвивається 16-нотними фігураціями. Після глісандо тема набуває більш яскравого звучання, динаміка переходить на рівень *mezzo forte*, а головна партія стає більш виразною. Після завершення фрази, після невеликого розширення, головна тема переходить до фортепіано, яке грає акордову фактуру в A-dur, динаміка — *mezzo forte*. Згодом йде відхилення до f^{is}-moll, *piano*.

Заключна частина повертає нас до A-dur, де в бандурі звучить остання фраза теми, логічно та радісно завершуючи цю секцію твору.

Після попереднього епізоду у фортепіано відбувається модуляція в C-dur по мотивах попередньої частини, що слугує підготовкою до каденції.

Каденція виконується бандурою у розмірі 4/4, побудована на пасажах 32-ми нотами в вільному темпі. Починається пасаж з *accelerando*, а потім переходять у *ritenuto*, завершуючись на домінантному акорді до a-moll, створюючи логічний перехід до наступної частини.

Далі розгортається спокійна частина — *Andante sostenuto con espressivo*. У бандурній партії звучить головна тема арпеджованими акордами на рівні *mezzo forte*, а у фортепіано — арпеджований акомпанемент, що забезпечує

прозорість і плавність звучання. На початку теми звучить натуральна домінанта, що надає відчуття старовинного музичного стилю.

Наступне відхилення у до мажор супроводжується тим, що головна партія бандури виконує мелодію арпеджованими акордами, розбавлену пасажами з оберненнями по акордам, характер — *dolce*, *piano*, а фортепіано грає акордовий супровід. Секція закінчується оберненням домінантних арпеджованих акордів вгору. За характером ця частина нагадує думу, поєднуючи ліричність, плавність і старовинну мелодійно-гармонічну структуру.

Далі розпочинається нова частина у темпі *Piu mosso agitato*. У партії бандури переважають фігурації шістнадцятими тривалостями, що створюють відчуття безперервного руху й напруження. Динаміка встановлюється на рівні *piano*, але в межах кожного такту спостерігається хвилеподібний розвиток — *crescendo* до середини такту та подальше *diminuendo*, що додає музиці пульсаційності та живого дихання. Партія фортепіано побудована на акордах на сильну долю та перед сильною долею, що підкреслює ритмічну чіткість. Розмір — 4/4.

Наступна частина твору має рішучий, енергійний характер. Звучання визначається динамікою *forte*, тональність — *e-moll*, яка згодом модулює в *a-moll*. У бандурі переважає акордова фактура мелодії, доповнена підвідними шістнадцятими пасажами, що надають рухливості та напруження. Акорди переважно арпеджовані, що створює широкий, розгорнутий звуковий простір. Фортепіано підтримує загальний розвиток, виконуючи акордовий супровід, який підсилює монументальність звучання. Далі темп змінюється на 6/4, і у партії бандури з'являється висхідний пасаж октавами, побудований на гармонії шостого ступеня, який поступово переростає у домінантовий акорд.

В наступній частині твору головна тема твору має ніжний, ліричний характер. Звучить вона на *piano*, у темпі *Andante doloroso*, що передає смуток і задушевність музичного образу. Мелодія ведеться м'яко та співуче, з внутрішньою напругою і виразним емоційним забарвленням.

Фортепіано супроводжує акордовою фактурою, виконаною синкоповано на піанісимо, що створює відчуття легкого коливання й руху повітря у звучанні. Поступово відбувається модуляція в a-moll, яка органічно розвиває попередній матеріал і водночас готує перехід до наступного епізоду твору.

Після попередньої ліричної секції тональність змінюється на c-moll, і розпочинається підготовча партія до кульмінації твору. У цьому епізоді звучать переклички між бандурою та фортепіано, виконані октавами та вісімками на staccato, що створює ефект напруженого діалогу між інструментами та поступово нарощує енергію.

Після цього, на динаміці форте, урочисто звучить тема думи про Байду — центральний образ усього твору. У бандурі тема подається в розгорнутих акордах та октавах, що надає їй величності й героїчного звучання. Фортепіано супроводжує щільною акордовою фактурою. Тема звучить яскраво, урочисто й піднесено, втілюючи образ народного героя, стійкість і мужність українського духу.

Далі характер твору змінюється на agitato. Головна тема активно розвивається у фортепіанній партії в акордах та октавах. Бандура підтримує цей розвиток за допомогою пасажів із шістнадцятих нот.

Кода твору вирізняється відчутним пожвавленням та енергійним підсумком усієї музичної дії. Вона починається з динаміки mezzo piano й поступового крещендо, що створює відчуття наростання сили та руху до фіналу. У партії бандури звучать фігурації шістнадцятими нотами. Фортепіано супроводжує акордами на стакато на кожну долю, підтримуючи чіткий ритмічний пульс. Фінал досягає динаміки forte — яскраво та урочисто. Твір завершується висхідними октавними проведеннями мелодії у фортепіано, що створюють враження піднесення й переможного завершення.

У творі використано низку виражальних засобів, притаманних традиційній бандурній практиці. Насамперед це арпеджовані акорди та розгорнуті перебори, що відтворюють характерну для народного бандурного

музикування дзвінку, мерехтливу фактуру. Мелодія має наспівний, декламаційний характер, спираючись на інтонації українських народних пісень, а її розвиток часто здійснюється через варіативні повтори та фактурні переосмислення — типовий принцип традиційної імпровізаційності.

Серед штрихів активно застосовуються легато та стакато, що відповідає народній манері поєднувати співучі мелодичні фрази з чітким ритмічним супроводом. Ліва рука веде бас у традиційному положенні, формуючи опорний тон і характерний «кобзарський» низький регістр.

У гармонічному плані використання натурального, гармонічного та подвійно гармонічного мінору перегукується з модальною основою українського фольклору. Акомпанемент, побудований на оберненнях акордів, створює прозору опору для мелодії та підсилює її пісенну виразність.

Також характерними є пасажі та фігурації різного типу, які продовжують традицію імпровізаційних прикрас кобзарського виконавства. Динамічні та агогічні відтінки — крещендо, дімінуендо, рітенуто, рубато — надають вислову свободи та наближають звучання до природної мовленнєвості традиційного виконання дум і пісень.

2.1.Музикознавчий та виконавсько-інтерпретаційний аналіз творів для бандури к. XX - поч. XXI ст. (період сучасності)

Ігор Гайденко «Старий млинок»

Ігор Гайденко (нар. 11 січня 1961, Харківська обл.) — український композитор і педагог, автор численних творів для бандури, хору та театру. Його музика поєднує народні мотиви з сучасними композиційними прийомами, передаючи традиційний колорит та емоційні образи.

Твір І. Гайдєнка «Старий млинок» має жвавий, енергійний характер і побудований двічі гармонічному і гуцульському мінорі, що надає звучанню характерного західноукраїнського колориту. Мелодія водночас емоційно насичена, нагадує автентичні гуцульські мелодії. Темп твору швидкий, підкреслюючи рухливість млинка. Ритмічні та гармонійні ходи створюють відчуття постійного динамічного потоку, як обертання млина, а народно-

стильові мотиви додають композиції тепла та близькості до традиційного сільського життя.

Вступ твору — звучить головна тема в повільному темпі, з ферматами та уповільненнями. Після кожної фрази з'являються короткі вставки-глісандо по підструнках, по струнах біля кілочків, а також звукові ефекти, утворені проведенням нігтем по басових струнах, що нагадує скрип старого дерева. Такі прийоми створюють характерний звуковий антураж, занурюючи слухача в атмосферу сільського життя західної України. Розмір твору — 4/4, темп повільний, що підкреслює задуману зосередженість і надає темі оповідного, трохи задумливого характеру.

Далі йде наступна частина твору, написана в гармонічному a-moll. Розмір — 4/4, темп — Andante (≈ 86 bpm). Ритмічний малюнок побудований на поєднанні шістнадцятих, двох тридцять других і восьмої нот, що створює відчуття безперервного руху, ніби обертається млинок. Динаміка — piano.

Наступна частина також написана в гармонічному a-moll. Вона має спокійніший ритм, побудований переважно на четвертях і восьмих. Динаміка — mezzo-piano. У гармонічному розвитку переважають субдомінанта та домінанта. В останніх тактах ця частина поступово переростає у попередню частину, що повертається зі ще більшою напругою та хвилюванням. Динаміка зростає до mezzo-forte, у басах з'являється інший хід, який створює відчуття наростання енергії. Кульмінаційним моментом стає яскраве глісандо вниз і вгору, яке природно підводить до наступної частини — головної теми твору.

Тема твору звучить на forte. Басові партії виконуються рівномірно четвертними нотами, створюючи міцну опорну основу для мелодії. Це одне з найяскравіших і найвиразніших місць твору, де динаміка й емоційне напруження досягають кульмінації.

Після цього відбувається різке piano, яке поступово переходить у crescendo, що надає музичній лінії поступового наростання енергії та хвилювання. Ритмічний малюнок у цій секції складається зі шістнадцятих і іноді тридцять других нот.

Мелодичні та гармонійні ходи цієї частини нагадують західноукраїнські мотиви, і водночас вона виконує роль вступу до наступної частини, яка за мелодією схожа на коломийку. Темп залишається стабільним, *forte*, ритм — шістнадцяті та тридцять другі, розмір 4/4.

У басовій партії звучить повторюваний тонічний бас «ля» четвертними нотами, який виступає як опорний центр, підтримуючи мелодію та створюючи відчуття стабільності. Частина закінчується повторюваним мотивом та невеликим *ritenuto*, що слугує плавним переходом і логічно підводить слухача до наступного розвитку теми.

Головний мотив твору переміщується в ліву руку, виконуючись у першій та малій октаві. Динаміка — *piano*, а акомпанемент виконується тремолом мі третьої октави, що створює прозорий і легкий фон для мелодії. Між фразами звучать вставки з шістнадцятих і тридцять других тріолей, що додає руху й легкого декоративного ефекту.

У самому кінці виникає специфічний мелодично-гармонічний хід створений флажолетами, що надає звучанню задумливого, рефлексивного характеру, залишаючи в слухача відчуття спокою та завершеності.

У творі використовуються такі сучасні виражальні засоби, як різноманітні імітаційні звуки: скрип дерева, який відтворюється проведенням нігтем по струні, а також глісандо під підставкою чи кілками, що імітує характерні шумові ефекти. Твір вирізняється цікавими ритмічними формулами, які нагадують обертання млинка. Присутні синкопи та різні акценти, що надають звучанню свіжості й наближають його до стилістики етно.

Ці ритмічні особливості, разом із використанням двічі гармонічного мінору та гуцульського ладу, формують яскравий національний колорит. Крім того, у творі застосовано такі прийоми, як флажолет, тремоло, перекидка у верхньому регістрі, а також перекидка подвійними звуками у нижньому регістрі, що збагачують фактуру та підсилюють виразність музичного образу.

Георгій Матвійв. Фантазія на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру»

Георгій Матвійв (11 вересня 1986, Миколаїв) — український композитор, бандурист, аранжувальник і виконавець-новатор, який посідає важливе місце у сучасному бандурному мистецтві. Його творчість поєднує національні традиції з пошуками нових звукових можливостей інструмента. Представник нової генерації українських бандуристів, Матвійв трактує бандуру не лише як символ національної культури, а й як засіб сучасного музичного експерименту.

У своїх композиціях він залучає елементи полістилістики, джазові інтонації, імпровізаційність та новітні техніки звуковидобування. Використовуючи флажолети, глісандо, удари по деці, кластерні звучання й перкусійні ефекти, композитор створює нову виконавську естетику бандури [13].

Особливо показовим є твір «Імпровізація (фантазія) на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру»», у якому відображено синтез народного мелосу, джазових інтонацій і сучасного гармонічного мислення [7].

Твір розпочинається проведенням теми української народної пісні «Взяв би я бандуру» у тональності a-moll, розмір 3/4, в характері *con anima*. Спочатку мелодія звучить одноголосно на *ligato*, що створює відчуття простоти народного вислову. Поступово до неї долучаються акорди, які збагачують гармонічне звучання й підсилюють емоційний розвиток. Наприкінці епізоду акорди стають ширшими та арпеджованими, що надає звучанню простору й динамічного піднесення. Загалом частина має ніжний, співучий характер, витриманий у стилі народної пісні, із використанням традиційних виконавсько-виражальних засобів — м'якої динаміки, плавного легато та природної кантилени.

Далі музичний розвиток переходить у контрастну частину, де з'являються різкі квартоквінтові акорди, виконані на *fortissimo*. Вони звучать яскраво, енергійно та напружено, створюючи відчуття внутрішнього

піднесення та сили. Характер цієї частини позначено ремаркою *con fuoco* (з вогнем, пристрасно), що підкреслює емоційну наснаженість музичного образу. Темп – 192, що надає музиці динамічності та стрімкого руху. Цей епізод неодноразово повертається протягом твору, виконуючи функцію своєрідного перегри.

Далі розмір змінюється знову на 3/4, і звучить невеликий вступ, що має тріольний, джазовий ритм. Гармонічна основа цієї частини побудована на домінантовому акорді. Динаміка – *mezzo forte*.

Після вступу розгортається мелодія народної пісні, подана октавами та витримана у джазовому ритмі, що надає твору сучасного характеру та стильової свіжості. У басовій лінії мелодія рухається рівними тривалостями, а час від часу з'являються джазові вставки, які оживлюють фактуру. Упродовж цієї частини активно використовуються тріолі. Періодично мелодійна лінія переривається перегрою, у якій звучить попередній програвш, що виконувався перед основною темою.

Мелодія пісні поступово розвивається до *fortissimo*. Акорди стають арпеджованими, що збагачує фактуру й додає звучанню простору. У певних моментах знову з'являються вставки з квартоквінтових акордів на фортісимо, які підсилюють контрастність.

У наступній частині продовжується основний ритм на домінантовому акорді, який підтримує напруження та очікування розв'язання. В цьому епізді задумано, що виконавець має проспівати на морморандо мотив «сі – ля – соль# ля – соль – фа».

Після цього починається поступовий розвиток на *crescendo*, де в ритміці переважають четвертні ноти в басу та четвертні з крапкою акорди в правій руці. Таке поєднання створює ефект поліритмії, своєрідне накладання дуолі на тріолі.

Упродовж усього твору фактура збагачена тріольними вставками, які надають музиці джазового забарвлення та ритмічної гнучкості. Завдяки цьому

поєднуються елементи народної мелодики й сучасної джазової стилістики, що створює особливу виразність звучання.

У кінці частини знову звучать квартоквінтові акорди на потрійне форте, які виконують функцію кульмінаційного підсилення та водночас підготовки до наступного розділу твору.

Наступна частина має більш спокійний характер і виконується в динаміці *mezzo forte*, у розмірі 4/4. Її основою є свінговий ритм, завдяки якому музика набуває легкої пружності та характерного джазового звучання. У гармонії з'являється мі-бемоль, що додатково підкреслює джазову колористику.

Динаміка в цій частині гнучка і мінлива: вона варіюється між *mezzo piano*, *forte* та *subito piano*, що створює ефект живого дихання та імпровізаційної свободи. Завершується епізод потужним *fortissimo*, після якого знову лунають квартоквінтові акорди на потрійне *forte*, які утворюють яскравий драматичний акцент.

Далі звучить невелика перкусійна вставка з ударами по деці бандури. Після неї виконується глісандо, і на *pianissimo* знову лунає тема пісні, подана у джазовому ритмі та інтерпретації, у розмірі 3/4. Мелодія поступово зростає на *crescendo*, а при повторі звучить на *mezzo forte*, знову наростаючи до кульмінації твору на *ffff*.

У кульмінаційній частині звучать яскраві тонічні акорди з насиченою джазовою гармонією, після чого відбувається модуляція в *d-moll*, де лейтмотив продовжує розвиватися. Наступні динамічні контрасти — *subito piano* і *crescendo* — підсилюють драматичне напруження. Мелодія октавами модулюється в *e-moll* через *A-dur*, *B-dur* та *H-dur*.

Далі використовується цікавий прийом – басові флажолети, які чергується з джазовими тріольними вставками на *piano*. Поступово твір підходить до коди на *fortissimo*, де ритм поєднує четвертні ноти та тріолі, створюючи відчуття фінального піднесення.

Закінчується твір глісандо, яке веде до останньої ноти мі на *sforzando*, що підкреслює яскраве та драматичне завершення композиції.

Сучасні виконавсько-виражальні засоби у творі Г. Матвіїва виявляються передусім через органічне поєднання народної мелодики з елементами джазової стилістики та новітніми прийомами звуковидобування. Основою ритмічного малюнка твору є синкопованість, що створює характерне джазове «пружне» відчуття та надає музиці живого імпульсу. У багатьох епізодах фактура насичена тріольними фігураціями, свінгованого та пунктирного ритмів які характерні для джазового стилю.

Гармонічна мова композиції також має виразне джазове спрямування. Композитор використовує розширені акорди, зокрема септакорди, нонакорди, квартові та квінтові структури, що не властиві традиційному бандурному репертуару. Відчутні й ладові відхилення — введення нетипових для народної пісенності звуків, зокрема мі бемоль, а також характерні джазові модуляції. Таке гармонічне середовище надає твору сучасного звучання і поєднує народний мелос із модерною музичною мовою.

Особливу роль у формуванні тембрової палітри відіграють інноваційні прийоми звуковидобування. Удар по грифу бандури використовується як перкусійний елемент, підсилюючи ритмічне наповнення та розширюючи звукові можливості інструмента. Широко застосовуються флажолети, у тому числі басові флажолети, які імітують звучання бас-гітари. Важливим виражальним засобом є і глісандо, яке Матвіїв використовує як у ролі зв'язуючого елемента між розділами, так і як самостійний ефект, що підсилює динамічні контрасти та імпровізаційний характер твору.

Таке поєднання джазової ритміки, сучасної гармонії та експериментальних прийомів звуковидобування формує нову виконавську естетику бандури. У цьому творі Георгій Матвіїв демонструє, наскільки гнучким і багатофункціональним може бути цей інструмент, синтезуючи традиційну народну тему з мовою сучасної імпровізаційної музики.

Роман Гриньків «Веснянка»

Роман Дмитрович Гриньків (18 березня 1969, Київ) — український бандурист, педагог, заслужений артист України, народний артист України.

Роман Гриньків — не просто бандурист, а великий музикант і новатор. Завдяки йому бандура була представлена західній публіці як повноцінний інструмент, на якому природно звучить не лише народна, а й класична та джазова музика. Гриньків поєднує сучасні ритми, гармонії та стилі з національною музикою, використовуючи технічну базу та нюанси звуку [4].

Твір «Веснянка» Романа Гриньківа — це яскравий приклад сучасної інструментальної композиції для бандури, яка поєднує фольклорні мотиви з інноваційними технічними прийомами.

Твір починається мелодією в верхньому регістрі, виконаною одноголосно, у розмірі 2/4 та в темпі *Allegretto* на *piano*. Цей вступ задає прозору, легку атмосферу, символізуючи пробудження весни.

Поступово до основної мелодії додаються підголоски в перекидці лівої руки, що починаються на ноті *ре* із застосуванням *crescendo*. Ця частина звучить легко та прозоро; верхній регістр створює відчуття повітряності, а підголоски іноді нагадують звуки весняного танення снігу.

Далі тема розвивається, нижній голос у лівій руці набуває більш складної гармонії. Динаміка поступово наростає, і у фіналі цієї частини з'являється висхідний пасаж шістнадцятими нотами на *crescendo*.

Після цього епізоду настає контрастна частина — на *pianissimo*. Мелодія звучить флажолетами, що створюють ефект легкості та ефемерності. У лівій руці акомпанементом виступають прозорі квінти та сексти, які гармонійно підтримують верхній голос. Згодом нижній голос рухається у висхідному напрямі на слабку долю, надаючи музиці м'якого пульсу та внутрішнього розвитку та підводячи до наступної частини.

Наступна частина звучить у динаміці *mezzo piano* і побудована на шістнадцятих тривалостях. У правій руці одночасно поєднується основна

мелодія та, завдяки акцентам, прослуховується друга мелодійна лінія, що створює ефект поліфонії.

Далі тема повторюється на октаву нижче, у першій октаві, та звучить уже в динаміці *mezzo forte*. Завдяки цьому музика набуває яскравішого й повнішого звучання.

Далі мелодія переходить у ліву руку, виконуючись перекидкою у другій октаві, тоді як права рука продовжує грати попередній мотив у першій октаві. У результаті одночасно звучать три різні мелодичні лінії, що створює насичену поліфонічну фактуру. Таке нашарування голосів надає звучанню широти й глибини, відчуття внутрішнього діалогу між регістрами.

Починається ця частина на *piano*, поступово з наростанням *crescendo*, що підсилює відчуття руху та емоційного розвитку. Завершується проведення пасажем по домінантному натуральному септакорду вгору та низхідним глісандо вниз квартою, що утворює ефект розчинення, що підводить до наступної частини.

Після попереднього епізоду розгортається нова частина, що звучить у динаміці *forte*. Тут з'являється акордова фактура, яка створює відчуття сили й масштабності звучання. Ліва рука виконує глибокі басові опори, завдяки чому музика набуває більшої повноти, вагомості та внутрішньої енергії.

Згодом у розвитку з'являються тріольні висхідні пасажі по септакордах, які поступово нарощують напруження та приводять до *fortissimo*. Цей епізод сповнений емоційного піднесення — квартоквінтові акорди у верхньому регістрі створюють ефект урочистого злету, динамічного вибуху та передає відчуття весняної сили й оновлення.

Потім знову з'являються тріольні пасажі, які поступово стихають і переходять у *mezzo piano*. Музика повертається до прозорішого звучання, побудованого на домінантній гармонії. Цей епізод за характером нагадує краплі дощу — легкі, мерехтливі звуки, що м'яко спадають у просторі. Частина завершується *diminuendo*, створюючи ефект спокійного затухання, яке природно підводить до наступного розділу твору.

Наступний розділ твору має напружений, драматичний характер. Його основою є акорд ре–ля–ре, який створює відчуття внутрішнього тиску та зосередженості. Частина починається на *piano*, що підсилює ефект стриманого емоційного напруження, яке поступово наростає впродовж розвитку.

У цій частині багато синкопованих ритмів, які додають музиці імпульсивності й ритмічної гостроти. Вони створюють відчуття непередбачуваного руху, ніби весняна стихія, що проривається крізь спокій. За характером цей епізод різко контрастує з попередніми — якщо раніше переважав світлий, прозорий настрій весняного пробудження, то тут музика набуває більш енергійного, рішучого звучання.

Головна тема цього розділу кілька разів повторюється в різних октавах — починаючи з нижчих і поступово переходячи у вищі регістри. Разом із цим динаміка зростає від *piano* до *fortissimo*, а фактура розширюється — від одноголосся до насиченої акордової текстури. Такий розвиток створює відчуття наростання енергії, руху до кульмінації.

Ліва рука виконує синкопований бас, який підсилює ритмічну основу та надає музиці пружності. Додаткові глісандо підкреслюють експресивний характер цієї частини, створюючи ефект розбурханого руху й драматичного злету.

У розвитку музичного матеріалу ми поступово підходимо до кульмінації твору. Тут фактура стає акордово насиченою, звучання досягає максимальної сили та емоційного напруження. Переважають октави та квартоквінтові акорди, що створюють широку, монументальну звукову палітру. Цей епізод сприймається як вершина попереднього поступового наростання — момент найвищої емоційної напруги та драматичної виразності.

У кульмінації композитор активно використовує модуляції та прохідні знаки — ля-бемоль, фа-дієз, до-дієз, ре-бемоль, — що надають музиці несподіваного гармонічного забарвлення. Завдяки цим гармонічним зміщенням звучання стає багатшим, а образ — більш напруженим і насиченим контрастами.

У басовій лінії зберігається синкопований ритм. Усе це підводить слухача до тональності f-moll, що завершує цей розділ і водночас стає підготовкою до наступної частини, де гармонія змінюється на F-dur.

Наступна частина твору звучить світло й ніжно, сповнена відчуття весняної легкості та оновлення. Вона має виразно ліричний характер, немов після драматичної кульмінації музика знову повертається до природного спокою. Шістнадцяті ноти у верхньому регістрі створюють відчуття руху повітря, мерехтіння світла, а квартоквінтові ходи надають звучанню прозорості та чистоти, наче весняне дзюрчання струмка.

У цьому розділі змінюється розмір — спершу 3/4, що надає музиці плавності й відчуття танцювальності, а потім знову повертається 2/4, повертаючи її до початкової рухливості. Динаміка варіюється від mezzo forte до mezzo piano, створюючи хвилеподібний розвиток. У лівій руці з'являються характерні ходи сі-бемоль — фа — до — фа, які додають мелодії опори й гармонійної насиченості.

Поступово у правій руці з'являються гамоподібні фрази, що чергуються з попередніми мотивами. Незважаючи на відсутність чіткої симетрії, форма цього розділу сприймається природною й живою.

Далі у лівій руці з'являються басові лінії, які змінюють гармонію: сі-бемоль, ля-бемоль, соль, фа-дієз, до-дієз — і зрештою відбувається повернення до F-dur з тонічною квінтою. У цей момент права рука продовжує грати прозору мелодію.

Наприкінці цього епізоду в лівій руці з'являється нова тема в першій октаві, яка поступово підводить слухача до головної партії “Веснянки” в соль мінорі. Цей перехід сприймається як повернення до початкового образу, але вже збагаченого попереднім розвитком.

Сучасні виконавські виражальні засоби у цьому творі представлені широкою палітрою технік, що підкреслюють інноваційність композиторського мислення та розширюють традиційні можливості бандури. Упродовж твору можна почути різні різновиди флажолетів, зокрема й

інтервальні флажолети, коли великий палець грає одну струну, а вказівним та середнім пальцем виконується флажолет на певному інтервалі — це створює особливо прозоре, майже кришталеве звучання. Важливою рисою є поліфонічна фактура, у якій одночасно поєднуються два або навіть три самостійні голоси; цей поліфонічний ефект нерідко досягається за допомогою перекидки. Також зустрічається перекидка подвійними нотами.

Ритмічна мова твору теж має сучасні риси — тут активно використовуються синкоповані ритми, що додають музиці рухливості, непередбачуваності й динамічної енергії. Гармонічна мова вирізняється незвичними співзвуччями, яскравими модуляціями та прохідними інтонаціями, які створюють ефект постійного оновлення та внутрішнього розвитку. Форма твору також є нестандартною: тут відсутня сувора симетричність розділів, натомість використано вільну, природну структуру, де епізоди органічно змінюють один одного. Значну роль відіграє й постійна зміна метроритмічної організації — у творі трапляється багато перемінних розмірів, що робить його живим, рухливим і наближеним до природного плину весняних образів.

Хосе Марія Кано Андрес Hijo de la Luna

Hijo de la Luna — пісня, написана Хосе Марією Кано, яку спочатку виконав іспанський гурт Месано разом із вокалісткою Аною Торрохою. Вона з'явилася на їхньому альбомі 1986 року «Entre el cielo y el suelo» та мала великий успіх у всьому іспаномовному світі, як і сам альбом [6].

Пісня розповідає трагічну легенду про ромську жінку, яка просить Місяць допомогти їй вийти заміж за коханого. У відповідь Місяць вимагає її первістка. Народжується дитина з білою шкірою та сірими очима — син Місяця. Ревнивий чоловік, не повіривши у вірність дружини, убиває її й залишає немовля в горах. Місяць забирає дитину до себе й відтоді, коли той плаче, сходить на небо, щоб його колисати.

Аранжування твору є інструментальним і виконується у складі бандури та фортепіано. Твір починається вступом у натуральному с-moll, розмір 6/8.

Спочатку мелодію виконує лише фортепіано (piano), після чого приєднується бандура (mezzo piano).

Далі звучить тема куплету пісні: у бандури вона подається в другій октаві на mezzo piano, тоді як фортепіано виконує легкий вальсоподібний акомпанемент. Поступово тема набуває світлішого характеру, відхиляючись у Es-dur мажор (mezzo forte), після чого повертається в c-moll через натуральну домінанту. Ця мажорна варіація теми повторюється двічі; під час другого проведення вона звучить яскравіше, оскільки мелодія у бандури виконується октавами. Ритмічна структура базується на шістнадцятих, восьмих та пунктирних тривалостях, що надає твору рухливості та емоційної виразності.

Після цього звучить невелика перегра, де фортепіано виконує короткий інструментальний епізод, а бандура додає підголоски.

У наступному куплеті головну мелодію бере на себе фортепіано в першій октаві, тоді як бандура виконує легкий акомпанемент восьмими нотами. Згодом у партії бандури з'являються пасажі з шістнадцятими тривалостями, що поступово підсилює динаміку до mezzo forte.

Далі знову повертається частина у Es-dur, де бандура виконує головну тему октавами, а фортепіано супроводжує вальсоподібним акомпанементом.

У репризі цієї теми головна партія переходить до фортепіано, тоді як у бандури з'являється акомпанемент із шістнадцятими тривалостями, що надає музиці експресії та емоційного піднесення. Динаміка зростає до forte, готуючи слухача до приспіву.

Перед приспівом звучить коротка перегра, після якої на forte розпочинається тема приспіву. Тональність змінюється на гармонічний g-moll, а головна партія належить бандурі. Під час першого проведення приспіву фортепіано виконує акомпанемент восьмими тривалостями у вигляді широких акордів, тоді як бандура грає мелодію октавами, що надає звучанню повноти й виразності. Під час другого проведення акомпанемент фортепіано стає рухливішим, виконуючись шістнадцятими тривалостями, а в бандури знову з'являється акомпанемент шістнадцятими нотами, який підтримує головну

мелодію. У завершенні приспіву звучить фраза, що повертає твір у тональність c-moll.

Далі знов звучить тема куплету, де головну партію виконує фортепіано октавами, тоді як бандура супроводжує акомпанементом. Наприкінці фрази у бандури з'являються підголоски, що додають витонченості та руху.

Частина завершується короткою перегрою і яскравим висхідним глісандо у бандури, яке ефектно підводить слухача до повторного приспіву у тональності g-moll. Головна партія належить фортепіано, тоді як бандура виконує акомпанемент шістнадцятими тривалостями.

У другому проведенні теми головну мелодію бере бандура, виконуючи її октавами, а фортепіано супроводжує акомпанементом із підголосками. Після цього у бандури з'являються акордові обернення та пасажі тридцять другими нотами, а у фортепіано — акомпанемент тріолями, що створює відчуття стрімкого руху та напруження. Ця частина є кульмінаційною: звучання досягає фортисімо, що підкреслює емоційний підйом і драматичну вершину твору. У завершенні епізоду фортепіано виконує яскравий тріольний пасаж, тоді як бандура проводить основну мелодію.

Далі звучить варіація куплету у тональності c-moll, виконана на фортепіано. Це найсвітліша та найліричніша частина твору. Фортепіано грає мелодію у верхньому регістрі, тоді як бандура виконує другорядну мелодію також у другій октаві, що надає фрагменту елементів поліфонії.

У другому проведенні частини з модуляцією в Es-dur головну партію виконує бандура, а фортепіано підтримує її акомпанементом. Все це на forte.

Після цього настає закінчення — заспокоєння, де динаміка поступово зникає до ріано.

Оскільки твір є кавер-інтерпретацією сучасної пісні, він природно тяжіє до оновленої бандурної стилістики, у якій поєднуються традиційні прийоми зі спектром сучасних виконавських виражальних засобів. Використання перекидки, різних видів глісандо та синкопованих ритмів формує характерну «сучасну» пластику звучання, наближену до естетики популярної музики.

Перекидка додає сучасного тембрового забарвлення, глісандо виконує роль плавного підведення до кульмінації, а синкоповані ритми надають музиці сучасного характеру. Саме це поєднання дозволяє бандурі не лише відтворити, а й переосмислити сучасний музичний контекст, зберігаючи власну виразну ідентичність.

Висновки до розділу 2

У другому розділі було здійснено комплексний музикознавчий та виконавсько-інтерпретаційний аналіз творів для бандури, що репрезентують широкий спектр стилістичних напрямів — від традиційної бандурної практики до сучасних інноваційних підходів, які складали концертну програму творчого проєкту. Розгляд творчості Г. Менкуш, К. Мяскова, І. Гайдєнка, Г. Матвіїва, Р. Гриньківа та інструментальної кавер-інтерпретації Х. М. Кано дав змогу простежити еволюцію бандурного мистецтва впродовж XX — початку XXI століття.

Твори традиціоналістики демонструють опору на народнопісенний мелос, варіаційність, імпровізаційність та натуральну ладову основу, що визначали стиль кобзарсько-бандурної традиції. Для цих композицій характерні арпеджовані акорди, співуча кантилена, перевага натуральних ладів, агогічна свобода та фактурна подібність до народного музикування. У творах Г. Менкуш і К. Мяскова традиційна образність поєднується з професійними прийомами розвитку тематичного матеріалу, варіативними повтореннями та розгорнутими акордовими фактурами.

Показовим є те, що у творчості сучасних композиторів принципи бандурної традиції поступово інтегруються з новими техніками звуковидобування, розширеною гармонією, полістилістикою та елементами імпровізаційності.

Загалом аналіз продемонстрував, що бандурне мистецтво сьогодні функціонує в широкому спектрі стилів — від автентичної народної традиції до сучасних експериментальних течій. Еволюція виконавсько-виражальних засобів свідчить про розширення технічних і художніх можливостей

інструмента та про активний розвиток його естетики. Бандура постає не лише символом української культури, а й універсальним інструментом, здатним до гнучкого стильового синтезу, інноваційності й формування нових музичних практик.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі було здійснено комплексне дослідження виконавсько-виражальних засобів сучасної бандуристи в їхньому історичному, стилістичному та практичному вимірах. Метою роботи було виявлення й теоретичне обґрунтування виконавсько-виражальних засобів сучасної бандуристи, що інтегрують традиційні й новаторські підходи. Для досягнення цієї мети у вступі були визначені чотири основні завдання, виконання яких забезпечило цілісність і наукову обґрунтованість дослідження.

Перше завдання — проаналізувати наукові дослідження з проблеми розвитку теорії та практики сучасної бандуристи — було виконане у першому розділі. Узагальнення поглядів науковців дозволило окреслити еволюцію інструмента, специфіку його конструктивних трансформацій та основні тенденції розвитку виконавства. Було встановлено, що сучасна бандуристика розвивається у напрямі розширення технічних, тембрових і жанрових можливостей інструмента, що вплинуло на формування нової виконавської парадигми.

Друге завдання — виявити особливості виконавських технік бандури в контексті їх стилістичної та художньої ролі — було реалізоване через аналіз традиційних та сучасних прийомів гри. У роботі визначено найхарактерніші техніки, засоби фактурного формування, штрихи та агогічні способи, що історично сформували виконавську манеру українських бандуристів. Показано, як традиційні техніки — такі як арпеджовані акорди, варіативні пасажі, модальна гармонія, специфіка ведення басу та індивідуальні штрихи кобзарських шкіл — забезпечували цілісність стилістичного простору кобзарсько-бандурної музики, створюючи впізнавану темброву й фактурну палітру. Саме ці прийоми стали фундаментом для подальших новаторських практик, адже сучасні техніки звуковидобування часто виростають із традиційних способів гри, розширюючи їх темброві, ритмічні та віртуозні

можливості. Таким чином, зв'язок між історичною традицією та інноваційним пошуком постає ключовим чинником формування сучасної бандурної стилістики

Третє завдання — вивчити та систематизувати традиційні й інноваційні виконавські прийоми гри — отримало розгорнуте висвітлення у другому розділі. На матеріалі творів Г. Менкуш, К. Мяскова, І. Гайдєнка, Г. Матвіїва, Р. Гриньківа та інструментальної кавер-інтерпретації Х. М. Кано були проаналізовані способи звуковидобування, ритмічні та гармонічні моделі, темброві рішення, що характеризують традиційний та сучасний бандурні стилі. Твори І. Гайдєнка, Г. Матвіїва та Р. Гриньківа вирізняються використанням новітніх тембрових можливостей інструмента — флажолетів різних типів, перкусійних ефектів, глісандо в нестандартних зонах гри, поліфонічної перекидки, басових флажолетів і синкопованої ритміки. Застосування гуцульського ладу, джазових інтонацій, свінгової пульсації, розширених акордів, нетипових модуляцій та складних метроритмічних структур засвідчує модернізацію виконавського мислення.

Дослідження показало, що сучасна бандуристика активно застосовує флажолети різних типів, перкусійні удари, складні поліфонічні структури, синкоповані ритми, свінгову пульсацію, розширену гармонію та техніки.

Четверте завдання — здійснити музикознавчий та виконавсько-інтерпретаційний аналіз творів концертної програми проєкту, яка поєднує різні виконавські підходи — було виконане шляхом аналізу стилістично виваженої добірки творів, що репрезентують як традиційний, так і сучасний вектори розвитку бандурного мистецтва та склали концертну частину творчого проєкту. Аналіз обраного репертуару дозволив визначити шляхи ефективного поєднання різних виконавських технік і засобів виразності, демонструючи можливість інтеграції традиційної бандурної мови зі світовими тенденціями. Практична інтерпретація творів підтвердила доцільність такого підходу для формування нової концертної естетики.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що сучасна бандуристика є динамічною галуззю музичного мистецтва, у якій відбувається активний синтез традицій та інновацій. Технічні вдосконалення інструмента супроводжуються розширенням артистичних можливостей виконавця, що сприяє появі нових жанрових форм, експериментальних технік та міждисциплінарних рішень. Сучасні композитори і виконавці демонструють високий рівень творчої свободи, поєднуючи класичну спадщину з джазовими, популярними, етнічними та електронними впливами.

Таким чином, поставлена мета дослідження досягнута повною мірою. Виконані завдання дозволили комплексно розкрити виконавсько-виражальні засоби сучасної бандуристики, показати їх еволюцію та художній потенціал, обґрунтувати їх значення для збереження національної культурної ідентичності та для подальшого розвитку українського музичного мистецтва в умовах глобалізації.

Перспективами подальшого дослідження є розширення аналізу виконавських технік у зв'язку з їх відображенням у сучасних медіа. Зокрема, подальшого вивчення потребує те, як виконавські прийоми бандуристів фіксуються, транслуються та інтерпретуються у відеозаписах, стримінгових концертах і цифрових архівах. Це дозволить точніше простежити трансформацію технік у різних формах медіаподачі.

Також важливим напрямом подальшої наукової роботи може стати дослідження виконавсько-виражальних засобів у колабораціях бандури з іншими інструментами та їхнього впливу на фактурну організацію, художній образ і інтерпретаційні рішення. Аналіз ансамблевих форматів дасть змогу глибше зрозуміти, як змінюються функції бандури, які техніки набувають нового значення та як взаємодія інструментів впливає на виконавську специфіку.

Такі напрями дослідження допоможуть поглибити наукове розуміння сучасної виконавської практики й створять підґрунтя для подальшого осмислення стилістичних процесів у бандурному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баштан С. В. Розвиток традицій народного музикування в творчості бандуристів-професіоналів. *Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток* : матеріали наук.-практ. конф., м. Київ, 1999 р. Київ, 1999. С. 1–3.
2. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 музичне мистецтво. Київ, 1997. 19 с.
3. Водяний Б.О. Народні музичні інструменти в системі мистецької освіти: історико-регіональні аспекти проблеми. *Збірник наукових праць «Педагогічна освіта: теорія і практика»*. Випуск 12. Кам'янецьПодільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2012. С. 303-304.
4. Гриньків Р.: «Не я вибирав бандуру — вона мене вибрала». URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/roman-hrynkiv-ne-ya-vybyrav-banduru-vona-mene-vybrala> (дата звернення: 26.10.2025).
5. Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті / ред. О. С. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
6. Hijo de la Luna. Wikipedia : the Free Encyclopedia : [Електронний ресурс]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Hijo_de_la_Luna. (дата звернення: 26.10.2025).
7. Дружга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. — Харків, 2021. — 215 с.
8. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина XX століття) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. Київ, 2002. 202 арк. Арк. 187–198.
9. Єсіпок В. Сучасне кобзарство. *Молодий вчений* (Мистецтвознавство) №7 (47). Липень 2017, с. 71-75.

10. Зіньків І. Я. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : ІМФЕ, 2013. 447 с.
11. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / ред. та упоряд. С. Й. Грица. Київ : Наукова думка, 1969. 591 с.
12. Коскін В. Роман Гриньків: «Про бандуру має знати весь світ». URL: <http://www.vox.com.ua/data/osnovy/2007/04/27/romangrynkyv-pro-banduru-maye-znaty-ves-svit.html>. (дата звернення: 26.10.2025).
13. Матвійв Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. — Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2021. — 215 с.
14. Матвійв Г. В. Ігрові прийоми сучасного бандурного інструменталізму. *Розвиток та популяризація бандурного мистецтва* : матеріали наук.-практ. конф., 1 квіт. 2012 р. / Національна спілка кобзарів України, Головне упр. культури, туризму і охорони культур. спадщини Черніг. облдержадміністрації [та ін.]. Чернігів : Чернігівська міська школа мистецтв, 2012. С. 62–67.
15. Мішалов В.Ю. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. 368 с.
16. Морозевич Н. В. Виразальний потенціал бандури у мистецтві кануну ХХІ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Кн. 6, вип. 14. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С. 50–58.
17. Несмашна Л.Ю., Сабрі С.С., Чабаненко Н.А. Бандурне мистецтво в умовах глобалізації сучасного культуропростору. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10/70.pdf> (дата звернення: 26.10.2025).
18. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2016. 209 с.

19. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар. Серія: «Музична спадщина Гната Хоткевича». Випуск 3. Тороното-Харків, 2009. 302 с.
20. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 255 с. (репринтне видання. Харків, 2002).
21. Черемський К. П. Шлях звичаю. Харків : Глас, 2002. 446 с.
22. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 246 с.
23. Черняк Д. Історія розвитку бандури та її еволюція. Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції (23–24 квітня 2025 р., м. Переяслав). Переяслав: Університет Григорія Сковороди в Переяславі, 2025. С. 201–203.
24. Черняк Д. Сучасні виконавсько-темброві можливості бандури. Час мистецької освіти: матеріали XV Всеукраїнської науково-практичної конференції. Харків, 2024. С. 143–146.

ДОДАТКИ

Додаток А. Афіша концертної програми

Національний університет «Чернігівський
колегіум» імені Т.Г.Шевченка
Кафедра мистецьких дисциплін

Творчий проєкт:

Дарини Черняк

«БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО НОВАЦІЙ»

В концерті приймає участь
Кругляк Тетяна (фортепіано)

9 грудня, 2025

12:20

Зал музичної школи № 2
ім. Є. Богословського