

Звернення в українській фортепіанній музиці до надбань лістівської поемності у більш загальному сенсі свідчить про значний впливом романтизму. Так, у Першій і Другій сонатах Л. Ревуцького спостерігаємо низку особливостей, притаманних *героїко-драматичному лінії романтичної драматургії*. Водночас, типово національною ознакою стає прагнення до врівноваженості і стрункості музичного висловлювання, до кількісного обмеження і структурної завершеності тематизму, що пов'язане з привнесенням у героїко-драматичну сферу рис епічності.

Розвиваючи композиційно-драматургічні традиції Ф. Ліста, Б. Лятошинський і В. Косенко збагачують їх рисами неквапливої оповідальності та картинності. Так формується *епіко-драматичний різновид драматургії одночастинної фортепіанної сонати*. Витлумачення музичної драматургії не в героїко-драматичному, а в епіко-драматичному плані стає однією з характерних ознак національного варіанту одночастинної фортепіанної сонати.

### Література

1. Бобровський В.П. *Функциональные основы музыкальной формы* / В.П. Бобровський. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
2. Ланцута Л.В. *Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03* / Ланцута Леся Володимирівна; Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. – Київ, 1998. – 21 с.
3. Марценківська О.В. *Переосмислення романтичних традицій в фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського* : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ Марценківська Олена Вадимівна; Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. – Київ, 2011. – 21 с.
4. Пастеляк Н.В. *Поемність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03*/ Пастеляк Неля Василівна; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. - Львів, 2009. – 21 с.
5. Пастеляк Н. *Трансформація поемних засад мислення в одночастинних сонатах В. Косенка [Електронний ресурс]* / Н. Пастеляк. – Режим доступу: [http://www.drgene.ru/portal/Soc\\_Gum/MuzS/2010\\_5/index.htm](http://www.drgene.ru/portal/Soc_Gum/MuzS/2010_5/index.htm)

УДК 787.79 : 78.071.2 (477)

Ірина Зінків

### БАНДУРНА ТВОРЧІСТЬ Г. ХОТКЕВИЧА: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І МОДЕРНІЗМОМ

Стаття присвячена висвітленню модерністичних рис бандурної творчості Г. Хоткевича на основі стильового аналізу декількох, найцікавіших його бандурних творів – «Бурі на Чорному морі», «Невольничому ринку у Кафі» та «Ранку» («Ранку полковниці в житлокоопі»).

**Ключові слова:** авангард, бандура, бандурна творчість, модернізм, полістилістика.

**Зинків І. Бандурное творчество Гната Хоткевича: между традицией и модернизмом.** Стаття посвящена освещению модернистических черт композиторского творчества Г. Хоткевича на основании стилистического анализа его наиболее интересных бандурных произведений, каковыми являются «Буря на Черном море», «Невольничий рынок в Кафе» и «Утро» («Утро полковницы в жилкоопе»).

**Ключевые слова:** авангард, бандура, бандурное творчество, модернизм, полистилистика.

**Zinkiv I. Bandura creativity by Gnat Khotkevych: between a tradition and modernity.** The article is dedicated to cover the modern features of the bandura creativity by G. Khotkevych upon the stylistic analysis of the several the most interesting bandura works – “Storms on Black Sea”, “Slave bazaar in Kafa” and “Morning” (“Morning of a colonel’s wife in the cooperative apartment”).

**Keywords:** avant-garde, bandura, bandura's creative work, Khotkevych, modernism.

Модернізм на зламі XIX – XX ст. висунув проблему нового культурного синтезу (цитата, стилізація, колаж, геппенінг), ознаки якого яскраво відбилися і в його музичній культурі. Українське музичне мистецтво того часу було складним конгломератом постромантичних і модерністичних тенденцій, на тлі яких зародження перших зразків бандурної творчості, пов’язане передусім з іменем Хоткевича, могло б нести ознаки певної маргінальності стосовно розвитку інших національних шкіл, зокрема, й російської<sup>1</sup>, якби не одна обставина – пасіонарність та воістину ренесансна обдарованість її творця.

З одного боку, Хоткевич у своїй бандурній творчості прагнув утілювати Лисенкові традиції: для нього український класик був тією інтегруючою постаттю, усебічні іпостасі якої віддзеркалилися в його власній музично-громадській діяльності і на які він, безперечно, взорувався у власній музичній творчості. З іншого боку, в його спадщині простежується інтерес до музики неєвропейських народів (опера «Шакункулі» за мотивами індійського епосу). І це було не просто зацікавлення Сходом, притаманне композиторам «нової російської школи» (Бородіну, Римському-Корсакову, Балакіреву) чи першим течіям європейського модерну (французькому модернізму в особах К. Дебюссі й М. Равеля), а свідомою інтенцією автора, зумовленою намаганням обґрунтувати індоєвропейські витоки традиційної музичної культури українського народу. Зацікавлення східною, зокрема, індійською тематикою у Хоткевича було не випадковим: тема Сходу приваб-

<sup>1</sup> Зазначимо, що серед представників російського модерну і авангарду працювало чимало українських митців. Серед них – Василенко, М. Рославець та ін..

лювала митця через студіювання витоків та генези українського традиційного епічного інструментарію, передусім бандури.

З іменем Хоткевича пов'язане становлення й розвиток репертуару для старосвітської та академічної («стандартизованої») харківської бандури в 1910–1920-х роках. Композитор-бандурист, він першим почав серйозно перейматися станом бандурної справи в Україні і був першим з українських митців, хто послідовно й цілеспрямовано поставив і розв'язав завдання створення професійного репертуару для бандури в різних його жанрах. У цій сфері в українській музиці він відіграв роль, аналогічну Лисенковій, зі створення основних жанрів української професійної музики доби романтизму та часу зародження в ній перших модерністичних тенденцій (включаючи й неокласичні). Знайомий з великим Маестро по сумісній концертній діяльності з Українським хором та заняттями з композиції (у 1899–1900 рр.), в особі Лисенка він мав яскравий приклад служіння ідеям розвитку національної музичної культури, намагаючись поєднати у власній творчості високий Лисенків професіоналізм<sup>1</sup>, стилістику жанрів українського музичного фольклору та епічної традиції. В той самий час чимало його творів позначені ідейними і мистецькими віяннями нової, модерної доби.

Твори для бандури, в яких митець органічно сполучив два типи професіоналізму – народний та академічний, виникли внаслідок власної концертної діяльності митця кінця 1890–1920-х років, наукових досліджень у галузі реконструкції бандури з метою перетворення її з традиційного, типового для селянського середовища інструмент на академічно-концертний [5, с.251]. В 1920-х роках це частково співпадало з деклараціями тогочасної радянської політики у сфері розвитку національних пріоритетів мистецтва як «мистецтва мас» – «національного за змістом та інтернаціонального за формою» (великого сталінського стилю).

Колективізація, а згодом й індустріалізація УРСР, супроводжувана голодомором нечуваних масштабів і «червоним терором», викликала на початку 1930-х років загальну кризу музичної творчості. Політичний характер промислово-економічної інтеграції в СРСР, що супроводжувався винищенням інтелігенції, відбився й на особистій долі митця та його творчості. Побудова індустріальної цивілізації в УРСР виявилася для розвитку бандури та її репертуару не найсприятливішою обставиною, про що з гіркотою згадував Г. Хоткевич в останні роки життя [8, с.232]. Сам інструмент в нових соціокультурних умовах набував нових, не властивих традиційній бандурі ідеологічно-політичних функцій, які повинні були відповідати завданням виховання «нової людини». Масовізація мистецтва, що була однією з супутніх ознак індустріалізації кінця 1920-х років [9, с.79], боляче віддзеркалилась у кризі всієї (не лише бандурної) музичної творчості. Явища масовізації (як результат кардинальних змін у стосунках між музичною елітою й масами) позначилися на діяльності та репертуарі Полтавсь-

---

<sup>1</sup> Г. Хоткевич був композитором-автодидактом.

кої капели бандуристів, для якої Г. Хоткевич створював репертуар до початку 1930-х рр.. І хоча спостерігався нечуваний приплив молодих творчих сил, які часто на замовлення нової влади складали для бандури твори-одноденки, про які сьогодні ми згадуємо виключно в історичному аспекті, відбувався суттєвий розрив між елітарною (і навіть класичною) та масовою культурою. Втім, цей процес не обернувся виродженням загалом. Мистецький рівень таких творів Хоткевича, як «Буря на Чорному морі», «Осінь», «Ранок», «Quasi una serenata»<sup>1</sup> для більшості митців 1930-х років, які творили для бандури, залишався недосяжним ідеалом. Їх значення для розвитку національної музичної (а не тільки бандурної) традиції ми можемо об'єктивно оцінити лише сьогодні.

І все ж поставлене Хоткевичем завдання створення не лише масового, але й високохудожнього сольного концертного репертуару для бандури, який би забезпечував самостійне буття національного інструмента на концертній естраді, значною мірою було вирішено. Тим не менше, для митця це корелювалось з необхідністю болісного, майже примусового переходу на позиції конформізму, частковою відмовою від своїх попередніх творчих ідеалів, переконань та наукових поглядів, що стало особистою трагедією Хоткевича, та, однак, не врятувало від фізичного знищення тоталітарним режимом як «ворога народу». Його творчі устремління концентрувалися, подібно іншим українським композиторам-модерністам, на поглибленому зацікавленні національною історією, епосом, усною народною творчістю, українською романтичною поезією, темою Сходу, а також на сучасному (передусім українському та російському) авангарді, про що свідчить хоча б дивом уціліла п'єса «Ранок» для бандурного ансамблю з жанровим підзаголовком «Гумореска»<sup>2</sup>. У цьому творі композитор широко послуговується неостилістикою – колажем цитат з романтичної музики як символу епохи, що ніколи більше не повернеться та банальних сучасних йому лексем радянської дійсності – «маршів революції». [8, с.164-165].

У бандурній творчості Хоткевича можна виділити декілька **жанрово-типологічних груп**, що об'єднали твори як для старосвітської, так і для академічної харківської бандури. *Першу* групу складають твори для бандури соло – авторські обробки народних танців «Одарочка», «Козачок» (3 п'єси, одна з них – обробка козачка, записаного від кобзаря Г. Гончаренка), «Кужіль», «Попадя», «Танок», «Чорнобривий корольок», «Женчичок-бренчичок» (обробка української народної пісні), а також інструментальні обробки народних пісень інших народів: татарської «Юсік мінарет», російської «Частушки» (муз. Г. Хоткевича).

Окрему підгрупу складають інструментальні п'єси програмного типу для бандурного оркестру («Ранок», «Осінь», «Quasi una serenata», «Марш»,

<sup>1</sup> «Осінь» та «Квазі уна серенада» збереглися лише у фрагментах [7, с.187].

<sup>2</sup> Твір було створено для чоловічого бандурного квартету, яким керував Хоткевич у Харківському музично-драматичному інституті.

«Гумореска», «Колгоспна», «Попурі з українських мотивів», варіації на тему української народної пісні («І шумить, і гуде»). До цієї ж підгрупи слід зачислити твори інструктивного спрямування – «Етюд-козачок», «Етюд на великий палець», «Терціяльний етюд», «Етюд на три пальці»).

До *другої* групи належать авторські думи, створені Хоткевичем за мотивами народних: «Буря на Чорному морі» (старокозацька дума), «Про трьох братів самарських», «Про Хведора Безродного», «Про смерть козака-бандуриста», «Про козака Голоту», «Битва при Жовтих водах», а також авторські обробки історичних пісень – «Кармелюк», «Про Нечая», «Пісня про Нечая», «Спів Ревухи». До цієї ж групи можна зачислити окремі сольні вокальні обробки народних пісень (козацьких, чумацьких, побутових, гумористичних, серед них – для старосвітської бандури: «Казала Солоха», «Очерет лугом гуде», «Сонце низенько»; для харківської бандури – «Ой у полі криниченька», «Ой хмелю», «Ой сусідко», «По діброві вітер виє» (сл. Т. Шевченка), «Про Бондарівну» (балада).

*Третю* групу утворюють сольні вокальні твори для голосу і бандури, серед яких домінує жанр перекладень: «Їхав козак на війноньку» (муз. М. Гайворонського, сл. Р. Купчинського), та революційних пісень сучасних йому авторів – «Більше надії, брати» В. Верховинця (на слова В. Чумака), «Ми ковалі» Ф. Попадича (на слова Ф. Панова), «Дванадцять косарів» К. Богуславського (на слова І. Шевченка). Окрему підгрупу серед вокальних творів складають мелодекламації в супроводі бандури («У тієї Катерини», «Рано опустилась», «Я знов один», «Я в'ю вінок», «До часу, як мене спізнала»), написані на слова Миколи Філянського.

*Четверту* групу складають хорові твори у супроводі бандурного оркестру на народну тематику «Байда» (героїчна поема), «Буря на Чорному морі» (старокозацька дума), «Про Нечая», «Залізник», «Сахрон», «Про попадю», «Наїхали чумаченьки» та інші, які виникли внаслідок перекладень сольних творів для хору бандуристів Полтавської капели.

Якщо окремі жанри творчої спадщини Хоткевича (опера, хорова) висвітлені досить повно [5], то бандурна творчість, за незначними винятками, є практично не дослідженою. У 2009 році вперше вийшла друком робота Хоткевича «Бандура та її репертуар», опублікована канадським дослідником творчості Хоткевича В. Мішаловим, де автор характеризує свої твори для бандури досить побіжно, з наведенням програм, однак здебільшого з позицій їх виконавської специфіки [8]. У нашій розвідці вперше ставиться завдання охарактеризувати найпоказовіші бандурні опуси митця під кутом зору тих нових тенденцій, що були внесені Хоткевичем у розвиток української бандурної творчості 1920–1930-х років (ширше – української музики цього періоду загалом) та окреслити її значення для майбутніх поколінь композиторів ХХ – початку ХХІ століть. Як приклад, зупинимося на розгляді думи «Буря на Чорному морі» та програмної фантазії «Невільничий

ринку у Кафі» для голосу і бандури, зосереджуючи увагу на їх суто музичну специфіку.

Дума «Буря на Чорному морі» була запозичена Г. Хоткевичем, мабуть, із фольклорної збірки П. Лукашевича «Малоруські і червоноруські думи і пісні» (1836 р.), де вперше було опубліковано її текст [6, с.11-12]. У трактуванні записів думового епосу Лукашевичем відбилися ранньоромантичні тенденції фольклористичної науки – підсилення епічного первня, героїзація головних персонажів, романтична містифікація, тому навряд чи все в записі фольклориста було автентичним. Це джерело, ймовірно, стало основою тексту для програми думи «Буря на Чорному морі» Г. Хоткевича.

Музична стилістика цього твору явно позначена впливами концертної манери виконання самого автора. При втіленні імпровізаційної манери дум композитор широко послуговується винайденими ним **новими прийомами виконання епосу** – широким використанням глісандуючої, шумової, акордової техніки, паралельним голосоведінням, упровадженням розгорнутих інструментальних інтерлюдій між уступами, – тобто тими прийомами, які були чужими для традиційної манери виконання кобзарського епосу.

«Невольничий ринок у Кафі» (1912) є, мабуть, одним з найяскравіших, найпопулярніших і найчастіше виконуваних творів майстра, створених для старосвітської бандури (існує авторський переклад для харківської концертної бандури, 1928), а також ансамблевий варіант твору, призначений для виконання Полтавською капелою бандуристів (1931). Наскрізне розгортання композиції досягається контрастним зіставленням образів (слов'янського і мусульманського світів), суто інструментальними прийомами звукопису, що сприяє утворенню форми монтажного типу (як і у випадку «Бурі на Чорному морі»).

«Невільничий ринок» (Allegretto, g moll) розпочинається картиною пробудження східного базару в Кафі – сучасного м. Феодосії в Криму. На тлі бурдонного «шелестіння» бандурних басів розгортається монодичний спів муедзина (**A**) – заклик до ранкової молитви, мелодія якої розгортається за типом східної монодії вузькообсяговими мелодичними поспівками орієнтального забарвлення (тт. 7-25, 28-45), породжуючи оновлені тематичні варіанти. В кульмінації його розвитку з'являється нова тема (**B** за Хоткевичем – «великороська») в умовах змінного метру (5/4–4/4, тт. 46-59), доповнена новою темою східного забарвлення (**C**, на основі **A**<sub>1</sub>, тт. 60-70), змінюючись похідною (**D** тт. 81-100), що завершується сполучною зв'язкою до заключного розділу фантазії, заснованого на темі української пісні «Віють вітри» (тт. 101-118). Наскрізне розгортання музичних подій композиції (**ABCDE**) засноване на контрастному зіставленні музичних традицій двох світів – східного і слов'янського. Твір завершується викладом розгорненої авторської програми [8, с.133-136].

Спостерігаючи загальний вплив у «Невольничому ринку» фортепіанної фактури на бандурну (по-фортепіанному викладені віртуозні пасажі, по-

двійні ноти, короткі й довгі глісандо), можна відзначити формування протилежної до Лисенкової тенденції. Лисенко, який стояв біля витоків створення українського романтично-віртуозного фортепіанного стилю, переніс на фортепіано специфіку фактури українських цитроподібних інструментів – бандури й цимбал. Хоткевич пішов протилежним шляхом, намагаючись достосувати фортепіанні (а також скрипкові й гітарні) прийоми гри до стилістики власних бандурних творів, збагачуючи виразово-образну палітру старосвітської та «стандартизованої» концертної бандури, творцем і нахненником створення якої він був.

Прояви естетики модернізму особливо опукло можна простежити й у п'єсі «Ранок» (повна назва – «Ранок полковниці в житлокоопі»), яка, мабуть, є найбільш новаторським твором серед віднайдених на сьогодні бандурних опусів Хоткевича і в якому чи не вперше в українській сучасній музиці послідовно використано метод інтертекстуальності – явище полістилістики, нове для української музично-професійної традиції того часу. Відомо, що «ретроспективні» музично-стилістичні напрямки, що склалися в музиці останньої третини XIX–XX ст., передбачають наявність часових розривів у творі, коли існуюча музична традиція починає адаптуватися до нових історико-культурних і соціально-політичних умов, або ж коли композитор звертається до історичного «позавчора». В обох випадках відбувається суміщення різних мистецьких кодів (минулого й теперішнього), що дає підстави говорити про те, що неостилістика, по суті, виконує функції полістилістики [10, с.88].

Якщо цитування в попередні епохи було підпорядковане стильовим нормам контексту, і для слухача, незнайомого з першоджерелом, було не таким уже й помітним, то в музиці перших десятиліть XX ст. стильові зв'язки перейшли у відкриту систему, де в межах однієї композиції можуть взаємодіяти неоднорідні елементи (як часові, так і стилістичні). В такому ракурсі вони постають у п'єсі «Ранок». При цьому композитор навмисне підкреслює «шви»-стики між різнорідним «чужим» матеріалом. Цитати Хоткевичем цілком не маскуються – вони стають основною формою побудови власного тексту, де поруч зіставляється музика різних епох – романтизму й сучасності.

Реконструкція Хоткевичем художньої спадщини минулого у п'єсі має характер стилізації, втіленої з ефектом буфонади, через включення з самого початку твору фактурно й інтонаційно спотвореної цитати з «Серенади» Ф. Шуберта. Її цитування має суттєві для музичного тексту наслідки: неостилістика переосмислюється композитором не просто як художній переклад [10, с.88], при цьому доволі «осучаснений» (в дусі ритмічних новацій Стравінського). Інтертекстуальна основа п'єси зазнає також глибокої трансформації: відбувається переінтеграція її елементів в авторському висловлюванні, що породжує окрему мовну систему – індивідуальний стиль митця, його ідіолект [3, с.4]. Для корпусу українських музичних текстів

1920-х – початку 1930-х років, а не тільки для даної п'єси Хоткевича, це була нечувана «ламка традицій» у створенні музики для народного інструмента. Зазначимо, що прояви модернізму в цьому творі перетинаються з деякими тенденціями російського авангарду (А. Мосолов, молодий Д. Шостакович), французької «Шестірки» та Е. Саті. Подібним чином можна трактувати й чотирикратне «вкраплення» до тексту Шубертової «Серенади» іншої цитати, породженої сучасними для Хоткевича ідеологемами, яка поступово руйнує образ «нічної музики». Нею стає марш «Ми ковалі» – цитата з твору Ф. Попадича, що виконує у п'єсі подвійне функційно-семантичне навантаження.

З одного боку, включення її в драматургію є «даниною» новій епосі, ідеологеми якої були мало зрозумілими майстрові, але які він змушений був сповідувати й «оспівувати»; з іншого – цитування маршу є завуальованим виявом творчого протесту та ідеологічної позиції митця: його буфонний характер викликає алузії до прокоф'євсько-шостаковичівських гротескових маршів. Початок останнього розділу п'єси знаменує поява ще однієї цитати – звучання «скрипучої» музичної шкатулки, що відтворює тему сициліани з «Віденського карнавалу» Н. Паганіні. В кодї, як ледь чутний відгомін, на флажолетах бандури повертається тема маршу, трансформована в ритмі сициліани. Востаннє вона проводиться терцієвим вторуванням, раптово обриваючись на домінантовому акорді (*ritenuto*) з авторською ремаркою: «на кінець сильно й протяжливо».

Отже, у п'єсі «Ранок» відбувається полістилістичне зіткнення музичних традицій різних стильових епох, і досягається воно виключно **засобами цитування чужих текстів**. Перша з них була символом старого світу, що відходив, світу вічних буржуазних цінностей (утверджених добою класицизму й романтизму), які в той час підлягали нищівній критиці і висміюванню з боку ідеологічних опонентів митця. Щоправда, тема «нічної музики» звучить як карикатура на образ нової «непманської буржуазії» в обличчі полковниці, вона по-модерному, в дусі гротескних тем Дебюссі (прелюдія «Менестрелі») чи раннього Стравінського («Петрушка») виламана, тематично «усічена» за кожним проведенням, інтонаційно спотворена, не раз до невпізнанності. Натомість символ сучасної митцю радянської епохи – піонерський марш – банально-реальний і асоціюється з творчим досвідом цитування подібних тем-маршів у творчості молодого Шостаковича (опера «Ніс») та Прокоф'єва (марші з опери-буффа «Любов до трьох помаранчів» чи «Петі й вовка»). Особливого буфонного забарвлення йому надає присутність авторського «знаку» – тематичного підголоска-супутника, заснованого на стилізації загальних форм руху музики віденського класицизму. Востаннє тема маршу проведена на флажолетах, її впроваджено після авторської ремарки («полковниця замикає вікно для зниження шуму, що долинає знадвору»).



Ефект ззовні долинаючого шуму супроводжує увесь подієвий ряд твору, і відтворений Хоткевичем спеціальними шумовими ефектами бандури (імітація звучання немuzичного ряду, що повинен відтворювати, за авторським задумом, «визкотання пили, стукіт молотка, гудіння примусів і ще цілого ряду неорганічних звуків»), на якому розгортається драматургія відкритої форми [8, с. 164]. Нагадаємо, що саме *Хоткевичу належить ідея використання шумових бандурних ефектів*, якою він широко послуговується як в жанрі авторської думи, так і в інших бандурних опусах програмного спрямування (сольних і ансамблевих). У цьому Хоткевич значно випередив пошуки у сфері нових інструментальних звучань французьких та американських композиторів-експерименталістів першої половини ХХ ст. – Ч. Айвза, Е. Вареза, Г. Коуела (Кауела), Л. Геррісона («американський гамелан»), Дж. Кейджа, а також пошуки Дж. Крама 1960-х рр. [6, с.312, 314; 1, с.132-138]. Йому також належить першість використання ідеї підготовленого (препарованого) інструмента – бандури [8, с.164], яку в кінці 1940-х років застосував Дж. Кейдж для підготовленого фортепіано.

Відтак, п'єса «Ранок» посідає особливе місце у музично-творчій спадщині Хоткевича. Особливе передусім тому, що відтворює типову для модернізму і авангарду початку ХХ ст. тему урбанізації, життя великого міста, яким на той час був Харків – перша столиця Радянської України (подібні тенденції існували і в музиці російського [2] та австрійського авангарду, французької групи «Шести»). З неокласичними тенденціями початку ХХ ст. твір Хоткевича споріднює спосіб відтворення дійсності (контраст ранок – нічна музика, де ніч слугує символом «сутінків культури», за О. Шпенглером)<sup>1</sup>. Це погляд стороннього спостерігача (окреслений автором як жанр гуморески), що знайшов відбиття й у способі організації форми – її відкритості, незавершеності, можливості подальших вільних переробок, перестановок і перекомбінувань основних образних блоків. Для тогочасної харківської «стандартної» бандури п'єса «Ранок» запропонувала нові виразові прийоми – ефекти поліритмічного зміщення фактури в різних пластах оркестрової тканини, вперше запроваджених автором довгих глісандо (запозичених з арфи). Важливим чинником у створенні образної системи твору є застосування нових виразових прийомів, перенесених на бандуру з інших інструментів – флажолетів (зі струнно-смичкового інструментарію), ударних (з фортепіано, при створенні ефекту часового зміщення фактурних шарів), шумових (за Хоткевичем – «некваліфікованих звуків», видобутих поза кобилкою, «при накритті струн папером»), глісандуючих – при використанні техніки рівноправної гри обох рук, які втілювати на цитроподібному інструменті не так уже й просто. Пошуки у сфері нових акустичних звучань бандурного тембру привели Хоткевича до експериментуван-

---

<sup>1</sup> Сама назва твору – «Ранок» – стала приховано-ідеологічним виявом позиції митця в тогочасній дійсності: її подієвий ряд починає розвиватися із спотворення «нічної музики» на тлі «індустріального» шуму міста, що пробуджується.

ня з шумовими ефектами (зокрема, шумовими глісандо), які стали вихідним пунктом для подальших темброво-акустичних експериментів наступних поколінь композиторів-бандуристів західної української діаспори, які зверталися до жанрів музики для бандури (К. Місевич, З. Штокалко., В. Ємець, Г. Китастий).

Новаторство Хоткевича, застосоване як в його авторських думках, так і в жанрі програмно-інструментальної фантазії та п'єси, в кінці 1920-х – на початку 1930-х років пройшло в українській музиці непоміченим, а більш як півстолітнє табу на його творчість не найкращим чином позначилося на континуальності бандурної традиції в Україні<sup>1</sup>, яка почала посправжньому «воскресати» з небуття лише у 1980-х – на початку 1990-х років. З відродженням бандурної спадщини Хоткевича та харківської бандури в Україні за часом співпало й зародження в українській бандурній творчості постмодерністичних тенденцій – до прикладу, появи таких показових для розвитку цього напрямку творів, як «Роздум» і «Соната для бандури» В. Зубицького, «Старий млин» Ігоря Гайденка, «A prima vista» І. Тараненка, низки творів відомого одеського композитора-бандуриста Г. Матвіїва та інших.

## Література

1. Аблова А. Мир композитора Дж. Крама // *Музыкант в культуре: концепция и деятельность*. Сб. ст. – Санкт-Петербург: Федеральное агентство по культуре и кинематографии, РИИИ, 2005. – С. 131-139.
2. Воробьев И. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–30-х годов / Игорь Воробьев. – Санкт-Петербург: Композитор, 2006. – 322 с.
3. Григорьев В.Н. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. – Москва: Наука, 1983. – 230 с.
4. Мішалов М. В. Українські кобзарські думи. До питання виникнення, розвитку та сучасного стану українського кобзарського епосу / М. В. Мішалов. Рукопис. – Сідней, 1994. – 51 с.
5. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант / Надія Супрун. – Рівне: Ліста, 1997. – 279 с.
6. Тимошенко А. Музичний експерименталізм у контексті філософсько-художніх традицій США / Аліса Тимошенко // *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка «Музикознавчі студії»*. Зб. ст. – Вип. 26. – Львів: ЗУ-КЦ, 2012. – С. 310-317.
7. Хоткевич Г.М. Твори для харківської бандури / Підгот. до друку, вступ. ст.. В. Мішалова / Г.М. Хоткевич. – Торонто-Сідней– Харків: ТО Ексклюзив, 2007. – 300 с.
8. Хоткевич Г.М. Бандура та її репертуар / Ред. і передм. В. Мішалова / Г. М. Хоткевич. – Торонто – Харків: «Глас» – «Майдан», 2007. – 267 с.
9. Хренов Н.А. Воля к сакральному / Н.А. Хренов. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. – 571 с.
10. Юдкін І. Формування визначників української культури. Культурологічні студії / Ігор Юдкін. – Київ: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2008. – 182 с.

<sup>1</sup> Нагадаймо, що Хоткевич був замолоду непоганим скрипалем.