

**РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА: ТЕНДЕНЦІЇ, ШКОЛИ,
КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ**

У статті розглянуто розвиток професійного бандурного мистецтва як у сфері виконавства, так і в сфері музичної педагогіки. Обґрунтування значення сучасної системи академічної освіти бандуриста для професійної діяльності вбачається у багатовекторності комплексної підготовки, де ансамбль розглядається як вагомий чинник професійного розвитку та реалізації себе в діяльності концертного виконавця та педагога.

Актуальність проблеми дослідження. Проблема професійної підготовки майбутніх фахівців мистецьких напрямків на сьогодні розглядається переважно у площині відповідних мистецьких галузей знання; натомість професійна педагогіка не виявляє достатнього зацікавлення зазначеним предметом дослідження, можливо, внаслідок складності аналізу професійної підготовки цих фахівців за допомогою стандартних методів дослідження, притаманних педагогічній науці. Унікальність професійного бандурного мистецтва взагалі, а колективного зокрема, піднявшись до небачених допоки вершин популярності серед різних верств населення на початку ХХ ст., через низку безвідповідальних ідеологічних та дилетантсько-культурологічних чинників була майже знищеною у своїй первозданній манері. У той же час, дякуючи зрослому бажанню мас опанувати ази гри на бандурі й об'єднатися для колективного музикування, постала проблема виховання відповідних професійних педагогічних кадрів.

Завдання сучасної методології професійного бандурного виконавства – створити науково-педагогічну базу для вдосконалення музично-педагогічної творчості викладачів-бандуристів у її повній багатогранності: з одного боку – виконавській, яка проявляється в специфіці ансамблів малих форм; з іншого – педагогічній та диригентській, які мають можливість формуватися та розвиватися саме на освоєнні та усвідомленні закономірностей професійного бандурного виконавства.

Метою статті є визначення специфіки виконавського бандурного мистецтва як компонента професійної майстерності бандуриста.

Отже, основою розвитку бандурного мистецтва є кобзарське мистецтво, що набуває найбільшого розквіту у XIV-XVIII ст., які були надзвичайно сприятливими епохами для прояву музичного духу народу. Виконуючи свої думи та історичні пісні, кобзарі вели боротьбу за соціальне та національне визволення. Так сформувався тип виконавця-воїна, що оспівує бойові походи, пропагує козацьку славу і був, за відомим висловом Г. Хоткевича, "кість від кості козака, ламав з ними походи, терпів всякі злидні, ділив горе і радість" [1]. У період Запорізької Січі бандурне виконавство було популярним не лише серед простого козацтва, але й серед козацької старшини – кошових отаманів, гетьманів (Б. Хмельницький, І. Мазепа, С. Палій, К. Розумовський, А. Головатий та інші).

Аристократичні кола України, Росії, Польщі в кінці XVII – початку XVIII ст. також сприяли побутуванню бандури. Кращих бандуристів запрошували на службу до багатих поміщиків, а також до царського двору. Відомими є імена придворних бандуристів Г. Любистка, Д. Кравченка, М. Ніжевича, династії торбаністів Відортів.

Історичні події другої половини XVIII ст., пов'язані з гайдамаччиною, руйнуванням Запорізької Січі, введенням панщини, суттєво змінили ситуацію в кобзарському мистецтві, призвели до його занепаду. Бандура зникає як з військового, так і з придворного побуту, залишаючись в руках простих людей в сільському середовищі. Її використовують як засіб для існування ті, що мали фізичні вади, і були нездатні працювати. "Коли ж не стало самих козаків, і козак-бандурист перестав бути їх співцем, на зміну йому прийшов незрячий кобзар, який почав співати про минуле", – писав Гнат Хоткевич [1].

Суспільна роль сліпих кобзарів була досить вагомою в сільському житті. Вони були носіями найважливіших символів – релігійних і національних, які були невід'ємними від повсякденного життя селян. Як з цього приводу пише Вільям Ноля, "кобзарі користувались серед населення певним моральним авторитетом, що їх відрізняв від інших народних музикантів. А саме завдяки своєму репертуару, який був відображенням високих моральних норм, навчав справедливості, відданості родині, вірності народу. Такого символічного змісту не спостерігається в творах інших народних музикантів" [2: 16-26].

Для збереження репертуару (псалмів, кантів, історичних пісень, дум) та виконавських традицій сліпі кобзарі створювали фахові об'єднання – ремісничі і музичні цехи. Серед кобзарів, що репрезентували специфічні особливості бандурної гри, відзначились найобдарованіші особистості – М. Кравченко, І. Крюковський, П. Древченко, Т. Пархоменко, І. Кучеренко, П. Гащенко, Ф. Холодний. Це були мандрівні кобзарі, які демонстрували своє унікальне мистецтво по Україні [2: 16-26].

З другої половини XIX ст. спостерігається активне зацікавлення української інтелігенції народним музичним мистецтвом серед відомих діячів культури (Л. Жемчужников, О. Сластіон, О. Русов, К. Квітка,

Леся Українка, П. Мартинович, М. Лисенко, Ф. Колесса, Г. Хоткевич та ін.). Художник Лев Жемчужников мандрував по селах з метою запису репертуару кобзарів та описання їхнього життя. П. Мартинович та О. Сластіон також знайомилися з дослідницькою роботою та ще й навчалися кобзарської майстерності. Опанас Сластіон – відомий український художник, етнограф – зробив вагомий внесок в українське мистецтво, започаткувавши велику портретну галерею кобзарів. Саме з його допомогою була влаштована наукова експедиція відомого дослідника української народної музики, професора Ф. Колесси. Наслідком екскурсії були два томи праці "Мелодії українських народних дум".

Вагомий вплив на дослідження та популяризацію кобзарського мистецтва в Україні відіграли наукові праці відомих українських музичних діячів, композиторів та фольклористів М. Лисенка ("Характеристика музикальних особенностей малорусских дум и песен"), Ф. Колесси ("Варіанти мелодій українських дум, їх характеристика і групування"), П. Сокальського ("Народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки"), також П. Демуцького, П. Житецького, К. Квітки.

Початок ХХ ст. став важливим етапом в історії бандурного мистецтва. Цьому сприяла подія 1902 року, що відбулася в Харкові – XII Археологічний з'їзд. Можна вважати, що саме з того часу бере початок становлення бандури як перспективного концертного інструменту. І це завдяки невичерпному творчому потенціалу одного з найдинамічніших діячів мистецтва в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Гната Хоткевича. Він брав активну участь в організації і проведенні цього з'їзду, де особливу увагу до себе привернули кобзарі, а також інші виконавці на народних інструментах. На розгляд делегатів XII Археологічного з'їзду висувалися проблеми виявлення генеалогії кобзи, історичного типу кобзаря, визначення соціального стану, в якому перебувало кобзарство на той час. Ось, як з цього приводу висловлювався Г. Хоткевич: "Кобзар – це збутий нащадок славних батьків, і залишається єдиним охоронцем деяких залишків старовини" [1: 56]. Цими словами Хоткевич підкреслює важке становище, в якому перебувало бандурне мистецтво; його занепад забуття традицій, а особливо пісенної спадщини кобзаря (дум, історичних пісень). Завдяки своєму ентузіазму Гнат Мартинович як представник прогресивних українських діячів намагається привернути увагу до кобзарського інструменту. Бандура як символ українського народу, уособлення його патріотичного духу, маючи таке високе призначення, не могла відійти в забуття, а навпаки – очікувала свого нового відродження. Цьому сприяла активна просвітницька діяльність Г. Хоткевича. На з'їзді митець виступає не тільки як доповідач, а й як бандурист – виконавець нового типу з рисами професійного концертного виконавства. Таким чином, він вперше відходить від загальноприйнятого стереотипу народного музиканта. Г. Хоткевичем був впроваджений сміливий експеримент – створення різноманітних ансамблів бандуристів (дуетів, тріо, секстетів). Такі спроби відкрили новий напрямок виконавства у бандурному мистецтві (ансамблевої гри) і дали поштовх для організації першого кобзарського гуртка у Києві (1919 р.). Пізніше цей гурток став зразковою капелою бандуристів (1935 р.).

Отже, поява ансамблево-інструментального виконавства ознаменувала його перехід до колективних форм на основі об'єднання однорідних музичних інструментів. Варто згадати, що Г. Хоткевич на XII археологічному з'їзді, вперше в історії української музичної культури репрезентує народну інструментальну музику у формі етнографічного оркестру (до його складу входили бандури, ліри, троїста музика), який став попередником сучасного оркестру українських народних інструментів.

Отже, поява високохудожніх творів для бандури сприяла утвердженню інструмента на концертній естраді. Подібна мистецька актуалізація в композиторській творчості та виконавстві, у свою чергу, своєрідно аргументувала появу нового різновиду камерно-інструментального жанру – музики для бандури. У 20-30-ті – роки найбільш плідного періоду композиторської творчості Г. Хоткевича – з'являються твори для бандури – цикл дум "Буря на Чорному морі", "Про трьох братів самарських", "Про смерть козака бандуриста", "Про Нечая", "Залізняк"; для капел бандуристів – "Байда" (героїчна поема), "Нечай", "Наїхали чумаки", "Дванадцять косарів", "Після заможника", "Більше надій, брати", "Ой зацвіла папороть"; інструментальні твори для соло бандури – "Невільничий ринок", "Одарочка" та багато ін. Інструментальні п'єси Г. Хоткевича для капел бандуристів позначені розмаїттям жанрових ознак та технічних завдань. Наприклад, "Терцовий етюд", "Етюд для трьох пальців", "Осінь", "Марш", "Іспанський мотив", "Попурі з українських мотивів", "Ранок". До кобзарського репертуару увійшли численні обробки різножанрових українських народних пісень (історичних, жартівливих), які стали справжньою окрасою власного виконавського репертуару Г. Хоткевича.

Оригінальність композитора в музиці виявляється в його творчому методі, що синтезує український народних мелос (традиції кобзарського мистецтва) з композиційними властивостями європейського інструменталізму. Для втілення відповідного образу він користується і комплексом художніх засобів і надає їм специфічних національних рис.

На сьогодні в Україні побутує бандура на основі чернігівського (київського) типу, на якій можливе лише часткове використання харківського способу гри. Із цієї причини для сучасного бандуриста, який володіє бандурою чернігівського типу, оригінальні твори для бандури соло Г. Хоткевича значною мірою

втратили свою актуальність. Його твори довгий час ніхто не виконував. Тільки у 80-х роках ХХ ст. відбувається активне зацікавлення бандурною творчістю Г. Хоткевича та відродження в Україні бандури харківського типу. І це завдяки ентузіазму та клопіткій праці професора В. Герасименка, який сконструював інструмент за збереженими кресленнями музикантів-бандуристів діаспори. Новий тип інструменту відразу ж було запроваджено в навчальну практику Львівської консерваторії, що водночас визначило повернення до традицій Харківської школи. На сьогодні, такими талановитими виконавцями, які майстерно володіють грою на бандурі харківського типу, є Т. Лазуркевич, О. Созанський, Д. Губ'як. В останні роки спостерігається також спроби яскравого бандуриста-віртуоза Р. Гриньківа у поєднанні можливостей бандури київського і харківського типу. Він розробив нову модель бандури, що дозволяє в процесі гри поєднувати виконавські прийоми двох способів, до чого прагнув свого часу Г. Хоткевич.

В останні роки значне місце в репертуарі посідають пісні січових стрільців, повернуті із забуття релігійні твори (канти, псалми та ін.). Примітною рисою сучасних обробок стає урізноманітнення варіаційного розгортання вокальної лінії, ускладнення ладо тонального і гармонічного планів інструментального супроводу. Більш вузько (переважно у педагогічній практиці) використовуються інструментальні п'єси прикладного спрямування (танці, марші). Однак і тут помітним стає прагнення до фактурно-гармонічного ускладнення.

Сучасна удосконалена концертна хроматична бандура володіє якісно новими акустичними, темброво-фактурними, артикуляційно-динамічними характеристиками, зберігаючи при цьому загальну специфіку національного інструмента (щипкову природу, основні прийоми гри, історично обумовлене обличчя своєрідної "музичної візитки" української самосвідомості). Все це надає бандурному мистецтву художньої самобутності, неповторності, деякої непередбаченості та, одночасно, багатства творчої перспективи. Музика ХХ століття висуває чинник тембральності на передній план художньої виражальності. Темброво-акустичні, темброво-фактурні, темброво-артикуляційні характеристики дістають значення самостійної художньої якості. Особливої уваги у композиторському нотному тексті набувають параметри інструментальності звучання як альтернатива романтичній традиції "вокальності" в трактуванні інструмента. Щипковість та ударність інструментального вираження стають важливими засобами втілення "інтонацій-образів", що відображається у нотному тексті музичних творів. У руслі зазначених тенденцій стають "до потреби" і природні можливості бандурного звучання. Розмаїття спеціальних інструментальних засобів (тремоло, звуковидобування біля підставки та за нею, різноманітні гліссандо, проведення мелодичної лінії харківським способом тощо), у сукупності не тільки віддзеркалюють зазначену тенденцію, а й стають чинником смислотворчої визначеності музики.

Отже, простеживши еволюцію бандурного ансамблевого виконавства протягом ХХ століття, можна визначити три основні етапи у його розвитку, а саме:

– Перша половина ХХ століття – **це період становлення**, який характеризується об'єднанням кобзарів в ансамблі та створенням великої кількості аматорських колективів. Це – час створення Першої Державної Зразкової капели бандуристів України (1935 рік). Визначна роль у становленні ансамблевого виконавства належить Г. Хоткевичу та А. Кабачку.

– Другим етапом у розвитку ансамблевого виконавства став період 50-70-х років минулого століття. Це час **становлення професійного академічного** бандурного виконавства як сольного, так і ансамблевого.

– Третій етап – це сучасний період, починаючи з останньої чверті ХХ століття, **період інтенсивного розвитку професійного виконавства**. Також варто зазначити, що в останні десятиліття ансамблеве виконавство характеризується творчою співпрацею бандуристів з професійною освітою та аматорами, що сприяє значному росту професійного рівня аматорських колективів, які на сьогодні можна характеризувати як напівпрофесійні.

Сучасне ансамблеве виконавство на Львівщині, завдяки зусиллям професора В. Я. Герасименка та його учнів-послідовників досягло високого професійного рівня. Впродовж останніх десятиліть наші провідні колективи як професійні, так і аматорські представляють Україну на сценах багатьох країн світу, беручи участь у концертах, національних і міжнародних фестивалях та конкурсах. Вони є лауреатами перших премій міжнародного конкурсу імені Г. Хоткевича, національного конкурсу імені Г. Китастого та інших, що відбуваються за межами України.

Таким чином, дух нашої давнини не дасть зів'язнути розквітові бандурного мистецтва. Воно вже вийшло на певний рівень, але має ще величезні потуги. В бандурі наша честь і слава, а отже Україна має три національні символи – прапор, тризуб і *бандуру*, так що її треба шанувати і працювати для її розквіту.

Найперспективнішими проблемами подальшого дослідження є науковий аналіз розвитку професійної компетентності майбутніх викладачів-бандуристів шкіл естетичного спрямування; обґрунтування ансамблевого виконавства, яке розглядається як джерело становлення та розвитку творчої особистості бандуриста у його професійній педагогічній діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Хоткевич Г. Дещо про бандуристів та ліриків / Г. Хоткевич // Літературно-науковий вісник. – 1903.
2. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні / В. Нолл // Родовід. – К., 1993. – № 6. – С. 16–26.
3. Давидов М. А. Фундатор кобзарського академізму ХХ століття / М. А. Давидов // Бандура. – 1995. – № 4. – С. 10–15.
4. Рудницька О. П. Педагогіка : загальна та мистецька : [навчальний посібник] / О. П. Рудницька. – Тернопіль : Навчальна книга. – Богдан, 2005. – 360 с.

Матеріал надійшов до редакції 27.09. 2011 р.

Кузьмич Я. А. Развитие бандурного искусства: тенденции, школы, композиторское творчество.

В статье рассмотрено развитие бандурного искусства как в сфере исполнительства, так и в сфере музыкальной педагогики. Обоснование значения современной системы академического образования бандуриста для профессиональной деятельности видится в многовекторности комплексной подготовки, при которой ансамбль рассматривается как весомый фактор профессионального развития и реализации себя в деятельности концертного исполнителя и педагога.

Kuzmych Ya. O. The Development of the Pandora Art: Tendencies, Schools, a Composer's Creative Work.

The article considers the development of the pandora art in the spheres of the instrumental performance and musical pedagogy. The substantiation value of the pandora player's modern system of academic education for the professional work is seen in the multi-dimensional vector of the integrated preparation, where a band is considered as a ponderable factor of the professional development and self-realization in the concert performing musician and teacher's work.