

ДИНАМІКА КОНСТРУКЦІЙ БАНДУРИ В УКРАЇНІ ТА ДІАСПОРІ

Виконавське мистецтво кобзарів-бандуристів об'єднує такі фактори, як наявність розвинених традицій гри і співу, типового інструментарію та оригінального репертуару, збереження їх у регіональних школах.

Проблематика походження і розвитку кобзарського інструментарію постійно була серед кола актуальних питань для фольклористів і музикознавців, оскільки вони визначали характер і еволюцію репертуару кобзарів-бандуристів, інструментальної техніки гри, виконавських традицій і стилів. Перші дослідники інструментарію кобзарів-бандуристів, які представляли передові кола інтелігенції України і Росії другої половини XIX – початку XX ст. (П.Куліш, П.Житецький, Л.Жемчужников, О.Сластіон, О.Русов, П.Мартинович та ін.), ретельно описували побут і навчання кобзарів, їх інструментарій та репертуар. Важливі наукові узагальнення здійснили музикознавці-теоретики Олександр Фамінцин, Микола Лисенко, Гнат Хоткевич, Василь Ємець та інші [1–7].

Упродовж XX ст. форма і стрій бандури став предметом розгляду в наукових і теоретично-методичних роботах як фольклористів, музикознавців, так і бандуристів-виконавців України і діаспори – Філарета Колесси, Климента Квітки, Павла Конопленка, Зіновія Штокалка, Семена Ластовича-Чулівського, Андрія Омельченка, Романа Левицького, Перекопа Іванова, Ігоря Шрамка, Віктора Мішалова, Андрія Горняткевича, Ірини Зіньків, Надії Брояко, Володимира Кушпета та ін. Проте у жодному з досліджень перелічених авторів не були предметом розгляду саме динаміка, характер конструктивних змін бандури відносно етапів її історичного розвитку з урахуванням нових модифікацій інструментарію за останні десятиліття.

Виходячи з цього, метою запропонованої статті є визначення динаміки конструктивного вдосконалення бандури протягом усього історичного шляху її розвитку, аналіз сучасних моделей кобзарського інструментарію та перспективних напрямів його вдосконалення. Серед конкретних *пошукових завдань* – узагальнення шляхів удосконалення бандури відносно форми, строю, системи перемикування тональностей; визначення принципів удосконалення у взаємозалежності з виконавськими потребами; аналіз змін строю бандури на прикладі сучасних типів інструментарію.

Перші писемні згадки про кобзу-бандуру відносяться до другої половини XVI ст. [1, с.125]. На початковому етапі назви “кобза” і “бандура” не розрізнялися, визначали один і той же інструмент, що засвідчують зразки як народних дум (“Дума про смерть козака-бандуриста”), малюнки козаків (“Козаки Мамаї”), так і історичні джерела. Проте навіть побіжний аналіз історичних описів та зображень інструментів дає підстави для вияву суттєвої

різниці у їх зовнішній формі (довжині і ширині грифа, симетричності грифа відносно корпусу), кількості струн, а відповідно і строю, способах гри.

Найдавніші згадки про кобзу описують її як інструмент із круглою декою і натягнутими металевими струнами по довгому грифу. Старовинна кобза була без приструнків, із корпусом симетрично заокругленим щодо грифа; кількість струн не була сталою. Кобза постійно видозмінювалася, зазнавала конструктивних перетворень, адже, як зазначав Г Хоткевич, “усталеного типу інструмента не було й не могло бути, оскільки кобзу кожен робив собі сам” [5]. Поступове збільшення кількості струн призвело до розширення і скорочення грифа, його асиметричного положення відносно корпусу. Саме з появою приструнків деякі дослідники пов’язували появу бандури. І неzapеречним при цьому був факт, що “приструнки – явище суто українське” (Г Хоткевич), їх не було запозичено. Кількість приструнків постійно змінювалася: спочатку було 2-4 струни по корпусу. Збільшення кількості приструнків поступово змінює і положення інструмента при грі – з горизонтального на вертикальне. Отже, бандура була фактично вдосконаленою кобзою, хоч і не витіснила свою попередницю з ужитку, а назви інструментів стали синонімами і вживалися для позначення як одного інструмента, так і другого. Підтвердження цьому є дослідження Хоткевича “Якби прихід назви “бандура” припав на час винаходу приструнків, було б дуже добре: значить, старий інструмент називався “кобза”, а новий з приструнками – “бандура”. Але поки що ми цього сказати не можемо, ... ніщо не вказує на таку можливість” [5].

Процес збільшення кількості й відповідно технічного використання приструнків на бандурі відбувався дуже повільно, і протягом століть спостерігалися різні види інструментів. (Так, на межі XIX–XX ст. Хоткевич зустрічав бандури без приструнків із ладками на грифі, а у кобзаря О.Вересая описує прийом притискання бунтів на грифі, що можна трактувати як відгук прийому, характерного для кобзи [4, с. 135–136]). Паралельність співіснування двох назв підтверджують і свідчення історика О.Рігельмана про те, що в містах грали на бандурах, а в селах на кобзах [8, с. 87].

У XVIII ст. сімейство кобзовидних поповнилося ще одним інструментом – торбаном. Торбан був близьким до бандури, але відрізнявся від неї більшою кількістю басових струн. До основної головки грифа додавали ще одну і натягували додаткові басы. Цей інструмент мав більш досконалу фактуру порівняно з кобзою чи бандурою, складніші прийоми гри. У строї інструмента (основний стрій – F-Dur – “веселий” та додатковий f-moll дорійський – “сумний”) відображені яскраві впливи європейської музики, мелодики і гармонії. Українці часто називали торбан “панською бандурою”. Це обумовлювалося його побутованням серед шляхти, в ужитку серед козацької старшини. Гра на торбані – інструменті віртуозному – вимагала великої затрати часу на навчання, що “не дало торбанові ходу в народ”, не сприяло закріпленню його серед простих верств [3].

У XVII ст. популярність кобзи-бандури під впливом козацького середовища набуває свого апогею. Бандура стає воістину народним інструментом, на якому грали старі й молоді, хлопці і дівчата, діти. А професіоналами-бандуристами були “барди”, “божі люди”, “пророки” Такими були кобзарі козацького періоду, а пізніше і гайдамаччини.

Про широкое розповсюдження у XVII–XVIII ст. кобзи-бандури свідчать і факти пошани бандуристів при дворах російських, польських, німецьких магнатів. Наявність придворних

бандуристів вважалася ознакою аристократичності та певною даниною моді. Як правило, придворні бандуристи володіли і популярними на той час європейськими інструментами – лютнею (Альберт Длугограй, Тимофій Білоградський), торбаном (сімейство Відортів), гусями (Василь Трутовський). Це дозволило розширити виконавські прийоми на бандурі, вплинуло на вдосконалення інструмента.

У другій половині XVIII ст., у силу політичних обставин, феномен кобзарства трансформується, пристосовуючись до нових умов. Захоплення чужоземним мистецтвом, що посилювалося за царювання Катерини II, не сприяло збереженню бандури у придворному середовищі – вона витісняється інструментами із Західної Європи і поступово зникає з побуту аристократів. А ліквідація у 1775 р. Запорізької Січі, що призвело до великих суспільних змін в Україні, вносить корективи і в побутування бандури у народному середовищі. "...Із введенням панщини серед сільського населення грою на бандурі могли займатися лише звільнені від панщини незрячі, каліки, "божі люди", як їх називали", – писав В.Ємець [10, с.347]. Економічне і політичне безправ'я сліпців-кобзарів, переслідування їх владою в період реакції призвело до необхідності створення фахових об'єднань – кобзарських братств – за зразком ремісничих музичних цехів.

Кобзарські цехи функціонували переважно на території трьох губерній – Полтавської, Харківської, Чернігівської. Саме ці території стають епіцентрами виконавських традицій, характерних для певного регіону, традицій, що стали основою для бандурних шкіл гри. Кобзарські школи різнилися між собою репертуаром, де перевага надавалася конкретним жанрам, манерами виконавства, що відобразилися у певному комплексі вокальних інтонацій та типів інструментального супроводу; способами "тримання інструмента" і гри на ньому. Характерні особливості кобзарських шкіл формувалися протягом XVIII–XIX ст. і остаточно викристалізувалися у другій половині XIX ст., що підтверджує П.Куліш у "Записках о Южной Руси" [9].

На кінець XIX – початок XX ст. спостерігалися суттєві відмінності між формою та строєм інструментів кобзарів (див. таблицю). Але оскільки бандура побутувала як сольний інструмент, то особливого значення це не мало.

Проблема кобзарських традицій України знайшла своє відображення у теоретичних розробках Миколи Лисенка, який вивчав форму і стрій інструмента "кобза", його положення під час гри, функції правої і лівої руки; детально проаналізував мелодичні і гармонічні особливості пісенного та інструментального репертуару виконавців. При цьому він зазначав, що стрій кобзи-бандури може бути ключем для з'ясування ладо-гармонічних особливостей українського фольклору, оскільки він зберіг спеціальні прикмети української музичної творчості XV–XVI ст. без стороннього впливу темперованого фортепіанного строю. Дослідження М.Лисенка стимулювали інтерес до народного інструмента бандури, а організація ним концертів кобзарів сприяла популяризації цього виду мистецтва.

Аналіз динаміки конструктивних удосконалень у бандурному інструментарії періоду кінця XVI – початку XX ст. засвідчує, що вони відбувалися еволюційним шляхом, акумулюючи як досягнення європейського інструменталізму, так і під впливом внутрішніх суспільно-історичних та культурно-естетичних факторів, були зумовлені потребами інструментального відтворення специфіки українського національного мелосу. В процесі такої еволюції відбувається заміна горизонтального положення інструмента на вертикальне, симетричного положення грифа відносно корпусу на асиметричне внаслідок збільшення кількості струн на деці (приструнків), зміна

строю, активізація рук у грі на приструнках, поступове вилучення з ужитку ладкової гри (притискання струн до грифа) і розширення технічного спектра використовуваних прийомів (під впливом технічних засад гри на інших, проте споріднених інструментах – гусях, гітарі, лютні тощо). Спостерігаємо і незаперечний факт впливу “модних” тенденцій на національний інструментарій (як це сталося із торбаном), після зміни яких відсепарувалися інструменти, що не мали широкого розповсюдження і національного підґрунтя в мелодичному строї. До початку ХХ ст. бандурне мистецтво підійшло з фіксацією усталених регіональних традицій (чернігівською, полтавською, харківською), що різнилися формою і строєм інструментів, манерою їх тримання, способами гри, репертуарними особливостями.

Аналіз форми і строю поширених на початок ХХ ст. інструментів дозволяє визначити перевагу грушевидної асиметричної форми бандури над круглою симетричною, зумовленої збільшенням кількості приструнків; загальний діатонічний стрій, домінуюче кварто-квінтове співвідношення основних грифових струн (басів) та гамоподібний стрій приструнків, що в основі мали переважно мінор (натуральний або дорійський) з неповторюваними півтоновими комбінаціями (див. таблицю строїв).

Рубіж ХІХ-ХХ ст. ознаменував початок нового етапу в розвитку кобзарства, що позначений активними вдосконаленнями інструментарію, репертуару, виконавських стилів, а також появою наукових праць з історії бандури, підручників гри, навчальних посібників, репертуарних збірників тощо.

Одним із фундаторів нового кобзарства стає Гнат Хоткевич – видатний український письменник і театральний діяч, композитор і фольклорист, педагог і бандурист-віртуоз. Концертуючи з 1895 р., Г. Хоткевич формується як виконавець нового типу, який поєднує в собі особливості народного та академічного стилів музикування. Цей напрям кобзарства узагальнював виконавські традиції різних регіонів та орієнтувався на академічну професіоналізацію народного виконавства. Хоткевич-бандурист, досконало вивчивши кобзарський традиційний інструмент, репертуар, способи гри, синтезує і вдосконалює набуті знання, збагачує їх талантом дослідника (інженера-конструктора та науковця-музикознавця), композитора, блискучого віртуоза та інтерпретатора. Саме Хоткевич уперше не лише поставив проблему уніфікації інструментарію, але й унаочнив її на ХІІ Археологічному з'їзді в Харкові (1902 р.), вперше організувавши ансамбль бандуристів, які представляли різні школи гри. Стала очевидною необхідність створення інструмента єдиного типу – форми і строю, способу тримання і гри.

Як інженер за фахом Хоткевич не міг оминати питання створення універсального інструмента, що відкривав би для бандуриста всю повноту можливостей гри різними прийомами, причому не лише тими, що пропонували для гри народні виконавці, але і багатьма потенційними прийомами. Основою для такого інструмента, на думку Хоткевича, міг стати харківський тип, при якому для лівої і правої руки відкривалися однакові умови (при грі харківським способом бандура трималася на колінах паралельно до корпусу

виконавця, струнами до слухачів). Саме харківський спосіб гри Хоткевич вважав всеохоплюючим, оскільки передбачав можливості для гри іншими способами (полтавським і чернігівським). Адже при грі харківським способом ліва рука могла грати на приструнках і басах без обмеження як і права. На протигагу харківському, чернігівський спосіб дещо зменшував виконавські потенції, оскільки передбачав гру правою рукою лише на приструнках, а лівою – на басах.

Необхідною умовою для побутування бандури на професійній основі Г.Хоткевич вважав створення відповідного інструментарію: “На наше покоління випав обов’язок вирішити такі завдання: вибрати тип гри, стабілізувати інструмент, винайти хроматизм, розвинути техніку гри, розширити репертуар” [6, с.324]. Стосовно хроматизації він наголошував на збереженні почуття міри при реконструкції інструмента: “Насамперед, основне: бандура – інструмент діатонічний по своїй природі. Таким чином, всякий хроматизм буде насильством над природою інструмента. Задача конструктора буде полягати в тому, щоб це насильство не обернулося в насильну смерть” [11]. Г.Хоткевич брав за основу для удосконалення діатонічну бандуру з 8 басами і 23 приструнками, обґрунтовуючи при цьому необхідність хроматизації. Підсумком багаторічної роботи Хоткевича щодо вдосконалення бандури стало винайдення ним пристосування “для зміни строю музичних щипкових інструментів типу бандури” у 1927 році [12, с.33].

Стрій перших інструментів, на яких були застосовані результати експериментальних пошуків, був транспонуючим: запис – C-Dur, реальне звучання – F-Dur. На жаль, традиційні строї кобзи-бандури при цьому втрачалися, натомість ставали зорієнтованими на європейську ладо-гармонічну систему. Проте такі жертви були неминучими на шляху академізації бандурного мистецтва.

Питання удосконалення бандури зацікавлюють багатьох майстрів та виконавців. Серед них – А.Паплинський, який значно збільшує кількість приструнків (його інструменти використовувалися у Кобзарській школі м.Катеринодара на Кубані під керівництвом В.Ємця); О.Корнієвський та Г.Андрійчик, які створюють інструменти для Першої капели бандуристів м.Кієва у 1918 р.

Окрім Хоткевича, вдосконаленням харківського типу інструмента займалися також майстри Л.Гайдамака, С.Снігирьов, Г.Паліївець. Так, у 1925 р. Л.Гайдамакою та С.Снігирьовим були створені конструкції оркестрових бандур харківського типу (пікколо, прима, бас) для ансамблю бандуристів і оркестру народних інструментів харківського клубу “Металіст”. Кожна з оркестрових бандур мала 8 басів і 22 приструнки (пікколо – 20), діатонічний стрій F-Dur. Наприкінці 20-х років новий тип інструментів харківського типу майстра Г.Паліївця використовувався для Полтавської капели бандуристів, а пізніше в тридцятих роках він очолює майстерню з виготовлення бандур при

Державній капелі бандуристів у Києві. Певні конструктивні здобутки слід відзначити і в моделях бандур майстрів В.Тузиченка (Київ), К.Німченка (Краснодар), С.Лобка (Дніпродзержинськ), а також тих виконавців, які допомагали майстрам виконавськими порадами-рекомендаціями – В.Кабачка, М.Опришка, Ю.Барташевського, С.Міняйла та ін.

Фізичне знищення Гната Хоткевича (1938 р.), репресії проти його учнів, членів Полтавської капели бандуристів не могли не позначитися на результатах його справи, особливо у кобзарському мистецтві. Харківський тип гри і сама харківська бандура поступово зникають з ужитку, фактично ліквідовується і сама можливість їх розвитку в Україні, “панівним” стає чернігівський (київський) тип гри.

1946 р. із відродженням діяльності Державної капели бандуристів у Києві, створенням нових колективів, відкриттям класів гри на бандурі в усіх ланках системи музичної освіти постає питання про новий, універсальний за своїми художніми якостями інструментарій. Експериментальну майстерню виготовлення і вдосконалення музичних інструментів (при Київській капелі бандуристів) очолює Іван Скляр. Саме тут створюється бандура з перемикачами на базі чернігівського (київського) типу інструмента. Її стрій – Es-Dur, діапазон – від “Cis” великої, до “g” третьої октави. Сім перемикачів тональностей (A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis) дозволяють охопити всі тональності квінтового кола на основному і верхньому рядах струн.

Крім того, майстри І.Скляр, В.Тузиченко розробляють нові типи оркестрових бандур хроматичного звукоряду: прима, альт (стрій – Es-Dur), бас (стрій – C-Dur), контрабас (стрій – C-Dur). Вирішувалося й питання поліпшення акустичних властивостей та зовнішнього оформлення інструментів. Сім’я оркестрових бандур стає провідною групою у капелах і ансамблях бандуристів, основною тембральною групою оркестру українських народних інструментів.

З 1954 р., за кресленнями І.Скляра, Чернігівська фабрика музичних інструментів починає виготовляти модернізовані бандури. Серійний випуск інструментів великою мірою розширює технічні можливості виконавців-бандуристів.

У 1953 р. викладач Львівської консерваторії В.Герасименко розробляє бандуру “Львів’янка” (підліткова та доросла). На інструменті, який хоч і належав до київського типу, був застосований принципово новий механізм перемикання тональностей, компактніший і зручніший для використання, а також нова конструкція (клеєна дека). Частково був розширений діапазон (нижня межа – “C” великої, верхня – “a” третьої октави). Основний стрій на “Львів’янці”, аналогічно бандурі І.Скляра, – Es-Dur. Створення нового інструментарію, що відповідав вимогам часу, стимулювало появу яскравих бандуристів-віртуозів, які виконували поряд із традиційним і новий інструментальний репертуар.

Слід відзначити, що пошуки шляхів удосконалення бандури велися переважно на основі київської школи і типу інструмента. При цьому втрачався багатий арсенал виражальних можливостей, що їх запропонував у свій час Г.Хоткевич. Цей задум Хоткевича частково реалізувався у створеній І.Скляром “київсько-харківській” бандурі в 1967 р. Її перші зразки були високо оцінені виконавцями, але оскільки до масового фабричного випуску бандур справа не дійшла, то і відповідного поширення в Україні цей інструмент, на жаль, не отримав. Київсько-харківська бандура створювала можливість для використання виконавцями обох способів гри. Її механізм перемикання тональностей розповсюджувався як на приструнки (подібно вищезгаданим інструментам), так і на баси, що розширювало ігрові можливості.

У післявоєнні роки в Україні ще спостерігалися поодинокі спроби бандуриста П.Іванова пропагувати, вдосконалювати власне харківську бандуру, створювати для неї літературу, проте активного впровадження вони не мали, за офіційним поясненням – через “недостатній рівень акустичних даних” [15, с.5].

Натомість у середовищі української діаспори традиції Хоткевича отримали активне впровадження. На відміну від майстрів України, які пішли шляхом хроматизації бандури за рахунок додавання півтонового ряду струн і системи тотального (по всьому діапазону) перемикання тональностей, майстри зарубіжжя надали перевагу використанню індивідуальних перемикачів (на кожній струні), вирішуючи одночасно і проблему хроматизації, і розширення кола тональностей [13]. Питанням нової конструкції бандури в діаспорі займалося багато майстрів-бандуристів. Серед них – М.Лісковський, С.Ластович-Чулівський, В.Смець, А.Чорний, брати О. і П.Гончаренки, В.Гляд, Ю.Приймак, Ф.Деряжний та ін. В основу своїх пошуків удосконалення інструмента вони поклали принципи Г.Хоткевича щодо харківського типу як основи для нових конструкцій. Результатами їх діяльності стали нові інструменти, які широко вживаються у навчальній та концертно-виконавській практиці. Серед них найпопулярнішою виявилася бандура братів О. і П.Гончаренків, названа “Полтавкою” (перші її зразки були створені ще у 1946 р. для Капели бандуристів ім. Т.Шевченка). Її основний звукоряд – діатонічного характеру, але система індивідуальних перемикачів хроматизує кожную струну, дозволяє оперувати не лише тональностями квінтового кола, але використовувати у грі так звані кобзарські, “лебійські” лади, де співвідношення тонів і півтонів у суміжних октавах різне [14, с.35-36]. Хроматизації підлягають також і баси.

У наступні роки брати О. і П.Гончаренки активізують роботу над створенню раніше бандурою “Полтавка”, і результатом їхньої праці стає інструмент з удосконаленою системою перемикання, змінною формою, новим поєднанням різних матеріалів для корпусу. За таким

же принципом змайстрована і "Полтавка" конструктора В.Ветцала. Проте для популяризації бандури серед молодшого покоління емігрантів ним була розроблена модель "Baby-bandura" – дитяча бандура "Полтавка", що при незмінних конструктивних принципах мала зменшену форму і відповідно звукоряд.

Майстри здійснюють цікаві експерименти в конструюванні бандури, адже музична технологія знаходиться у безперервному процесі розвитку і вдосконалення. Так, М.Дяковський (Канада) використовує новітні матеріали (зокрема пластик), Б.Косак (США) – різноманітні варіанти перестроювання, М.Лісковський (США) – нові спроби видовбування інструмента.

Майстри діаспори поєднують ознаки різних типів уже знаних бандур, таких, як київсько-чернігівська, полтавсько-харківська із системою індивідуальних перемикачів. Для створення умов гри харківсько-полтавським способом, усі перемикачі і кілки струн розташовувалися внизу, що природно зміщувало центр маси і підвищувало вібраційні властивості інструмента. Отже, нові інструменти в діаспорі зберігали весь арсенал технічних засобів бандури, запропонованих і описаних ще Г.Хоткевичем. Виробництво бандур високої музично-мистецької якості (хоча й на рівні окремих майстрів) великою мірою зумовили наступний успіх і піднесення на вищий рівень кобзарського мистецтва українського зарубіжжя.

Зауважимо також, що в другій половині ХХ ст. спостерігаються спроби відродження стародавнього інструментарію, тобто ладкової кобзи, торбана. Причому ці тенденції відбуваються і у середовищі діаспори: діяльність Павла Конопленка-Запорожця [15, с.44-51] і в останні десятиліття – в Україні – діяльність Київського кобзарського цеху, відтворення за збереженими історичними записами форми і строю стародавніх інструментів – кобзи О.Вересая, старосвітської бандури Г.Ткаченка, торбана Відорта майстром М.Будником (м.Ірпінь Київської обл.) [16].

В останнє десятиліття ХХ ст., що співпало з періодом незалежності України, спостерігається активний процес відродження харківської бандури. Харківська модель "Львів'янки" (1989-1993) із системою індивідуальних перемикачів, створена проф. Львівської музичної академії ім. М.Лисенка В.Герасименком, апробована його учнями – лауреатами міжнародних конкурсів та фестивалів Тарасом Лазуркевичем та Олегом Созанським, переконливо демонструє широкі технічні та художньо-виразові можливості інструмента. До питання об'єднання київського та харківського типів інструментів, пошуку нових технічних характеристик і поліпшення акустичних даних бандури звертається і відомий виконавець – заслужений артист України, лауреат міжнародних конкурсів Роман Гриньків. Протягом 90-х років він конструює нову деку інструмента, вдосконалює форму і місцезнаходження резонаторних отворів, експериментує з демпферною системою для бандури (1992, 1999), використовує у грі підставку-шпиль (як у віолончелі), створюючи нову точку опори бандури, вивільняючи руки тільки для гри.

Аналіз динаміки вдосконалення бандурного інструментарію дозволяє зробити ряд важливих висновків. Бандура, що пройшла шлях від діатонічного інструмента (кобза – бандура – торбан) до хроматичного, складнішого за строем і способами гри, саме впродовж ХХ ст. активно вдосконалюється майстрами України та діаспори. Зміни в конструкції кобзи-бандури були зумовлені внутрішніми потребами розширення технічно-виконавських можливостей інструмента та зовнішніми факторами впливу передових традицій європейського мистецтва. Перехід бандурного виконавства зі сфери суто сольної в ансамблево-оркестрову та явище академізації бандурного мистецтва визначили необхідність змін у її формі, строї, технології виготовлення. Вдосконалення бандури і київського, і харківського типу відбувалося, перш за все, у площині хроматизації інструмента і розширення його діапазону. Хроматизація київської бандури (майстри І.Скляр, В.Тузиченко, О.Корнієвський та ін.) здійснювалася шляхом збільшення кількості струн, що утворювало ще один ряд струн (між основними), та створенням системи тонального перемикання тотального типу, що підвищувала струну певної назви на півтона по цілому діапазону. Сучасні бандури такого типу (чернігівська, “Львів’янка”) мають різномембровий діапазон, значні переваги у використанні тональних змін, що розширювало рівень технічних можливостей виконавців. Натомість, процес хроматизації харківської бандури (майстри Г.Хоткевич, В.Ємець, П. і О.Гончаренки, С.Ластович-Чулівський та ін.), що відбувався шляхом створення індивідуальних (на кожній струні) перемикачів, хоча й має швидкісні обмеження при тональних модуляціях, однак зберіг можливість використання всього комплексу прийомів харківського способу гри та особливих кобзарських ладів.

Незважаючи на те, що ХХ ст. не визначило остаточної уніфікації бандури, тобто не виконало повною мірою завдання, що було поставлене ще Г.Хоткевичем, проте сформувало потужну плеяду майстрів, які, проторюючи кожен свій шлях у вдосконаленні інструмента, реалізовували закладені в ньому потенціальні можливості, що забезпечило розвиток і методик гри, і композиторської творчості, і виконавської майстерності.

Створення нових моделей, що поєднують кращі ознаки існуючих інструментів, – “Львів’янка” харківського типу В.Герасименка, київсько-харківський інструмент Р.Гриньківа, “Полтавка” В.Ветцала, вдосконалення їхніх як акустичних, так і технічних характеристик, форми і строю, становить перспективну сторінку в удосконаленні бандури.

Таблиця строю інструментів

Стрій кобзи О.Вересая



Стрій діатонічної бандури XIX ст.



Стрій бандури П.Братиці



Стрій бандури А.Гемби



Стрій бандури М.Кравченка



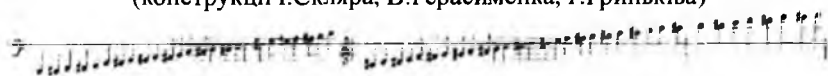
Стрій бандури Г.Ткаченка



Стрій торбана Відорта



Хроматичний звукоряд сучасної бандури київського типу
(конструкції І.Скляра, В.Герасименка, Р.Гриньківа)



Діатонічний звукоряд сучасної бандури харківського типу
(конструкції С.Ластовича-Чулівського)



1. Фаминцин А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка. – Кобза. – Бандура. – Торбан. – Гитара. – СПб., 1891.
2. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні – К.: Мистецтво, 1955 – 62 с.
3. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая – Київ: Мистецтво, 1955 – 87 с.
4. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків: ДВУ, 1930. – 255 с. (репринтне видання – Харків, 2002).
5. Хоткевич Г. Про кобзу і бандуру // Музика масам. – 1927.
6. Хоткевич Г. Бандура і її можливості (підготовка до друку В.Дутчак) // Українознавство: документи, матеріали, раритети. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С.319-348.
7. Сметь В. Кобза та Кобзарі // Українське слово – Берлін, 1923 – 111с (репринтне видання – Київ: Музична Україна, 1993).
8. Ригельман А. Летописное повествование о Малой России, ее народе и казаках вообще – Москва, 1785-1786. – Кн.6.
9. Кулиш П. Записки о Южной Руси – С.-Петербург, 1856 (репринтне видання – К.: Наукова думка, 1994).
10. Сметь В. У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандурників – Торонто: друкарня оо. Василян, 1961. – 381 с.
11. Хоткевич Г. Матеріали до підручника гри на бандурі. – ЦДІАЛ, ф.688, оп.1, од. зб. 190, а.78-79.
12. Супрун Н. І нат Хоткевич – музикант. – Рівне: Ліста, 1997. – 279 с.
13. Левицький Р. Еволюція бандури // Бандура. – 1984. – №7-8. – С.26-30.
14. Штокалко З. Кобзарський підручник. – Едмонтон – Київ: Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. – 345 с.
15. Конопленко-Запорожець П. Кобза і бандура – Вінніпег, Канада, 1963 – 167 с.
16. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських народних інструментах Кобза О.Вересая, бандура І.Ткаченка, торбан Ф.Відорта. – Київ: Літсофт, 1997. – 148 с.

Violetta Dutchak

DYNAMICS OF DESIGNS OF BANDURA IN UKRAINE AND DIASPORA

The paper considers paths of design refinement of bandura on stretch all of its historical development, analysis of modern bandura-models of toolkit and perspective directions of its development