

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені А. С. МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ПРИМАК МАРГАРИТА ВАСИЛІВНА**

УДК 785.7.614.13.03.08/091(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА МУЗИКА ЗА УЧАСТІ БАНДУРИ:  
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

025 – Музичне мистецтво

02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



Маргарита ПРИМАК

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент  
Андрій ЄРЬОМЕНКО

Суми 2026

## АНОТАЦІЯ

**Примак М. В. Камерно-ансамблева музика за участі бандури: жанрово-стильовий та виконавський аспекти.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 025 «Музичне мистецтво». – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2026.

У дисертації здійснено комплексне музикознавче дослідження камерно-ансамблевої музики за участі бандури в контексті розвитку української академічної музичної культури ХХ – початку ХХІ століття. Розглянуто процес становлення бандури як академічного інструмента, розширення її функціональних можливостей та інтеграцію у сферу камерного музикування.

Досліджено історичні передумови формування камерно-ансамблевого виконавства в Україні, з'ясовано закономірності входження бандури до системи академічного інструментального мистецтва. Встановлено, що участь бандури у камерному ансамблі є результатом тривалого процесу її академізації, розвитку конструктивно-технічних і тембрових характеристик та розширення репертуарної бази.

У першому розділі дисертації розглянуто історіографію та теоретичні засади дослідження, проаналізовано процес становлення камерно-ансамблевого виконавства в Україні та визначено місце бандури в системі академічного інструментального мистецтва. Обґрунтовано специфіку камерно-ансамблевої музики за участі бандури як окремого напрямку сучасної інструментальної практики.

У другому розділі систематизовано жанрові різновиди камерно-ансамблевих творів із бандурою, визначено особливості жанрової структури та класифікації ансамблевих складів. Проаналізовано стильові тенденції розвитку камерної музики за участі бандури, зокрема прояви

неофольклоризму, неоромантизму, модернізму, сонористики та полістилістики. Виявлено основні композиційні техніки сучасних творів, серед яких поліфонізація фактури, темброва диференціація, сонористичні ефекти та індивідуалізовані принципи формотворення.

У третьому розділі досліджено виконавські аспекти камерно-ансамблевої музики за участі бандури, визначено специфіку ансамблевої взаємодії, особливості звуковидобування, артикуляції, динаміки та тембрового балансу. Здійснено інтерпретаційний аналіз сучасних творів (зокрема О. Герасименко, Р. Лісової, В. Мартинюк), що дозволило конкретизувати виконавські функції бандури в ансамблі та виявити особливості реалізації художнього задуму.

Таким чином, у дисертаційному дослідженні:

1. Досліджено історичні передумови формування камерно-ансамблевого виконавства в українській музичній культурі та встановлено їх зв'язок із процесами становлення національного інструментального мистецтва.
2. Окреслено процес академізації бандури та визначено її місце в системі сучасного камерно-інструментального мистецтва як універсального ансамблевого інструмента.
3. Виявлено закономірності формування камерно-ансамблевого репертуару для бандури у ХХ – на початку ХХІ століття, що пов'язані з розширенням жанрового спектра та активізацією композиторської творчості.
4. Систематизовано жанрові різновиди камерно-ансамблевих творів за участі бандури та визначено їх структурно-функціональні особливості.
5. Проаналізовано жанрово-стильові тенденції та композиційні техніки сучасних камерно-ансамблевих творів, зокрема прояви неофольклоризму, полістилістики, сонористики та міжжанрової інтеграції.

6. Визначено специфіку ансамблевого виконавства бандуриста та особливості інтерпретації камерно-ансамблевого репертуару в умовах тембрової взаємодії.
7. Окреслено роль камерно-ансамблевої музики у розвитку сучасного бандурного мистецтва як чинника розширення виконавських і художніх можливостей інструмента.

Уточнено наукові положення щодо функціональних можливостей бандури в камерному ансамблі, її ролі у формуванні тембрової та фактурної структури музичного твору.

Подальшого розвитку набули наукові уявлення про жанрово-стильову систему камерно-ансамблевої музики за участі бандури, а також про специфіку її виконавської реалізації у сучасній музичній практиці.

**Ключові слова:** бандура, камерно-ансамблева музика, камерний ансамбль, жанр, стиль, композиційні техніки, виконавство, ансамблеве музикування, українська музика, академічне бандурне мистецтво.

## ABSTRACT

Prymak M. V. *Chamber Ensemble Music with Bandura: Genre-Style and Performance Aspects*. Qualification scientific work as a manuscript. Dissertation for obtaining the Doctor of Philosophy degree in the field of knowledge 02 "Culture and Arts", specialty 025 "Musical Art". – Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, Sumy, 2026.

The dissertation presents a comprehensive musicological study of chamber ensemble music with bandura in the context of the development of Ukrainian academic musical culture of the 20th – early 21st centuries. The process of the bandura's formation as an academic instrument, the expansion of its functional capabilities, and its integration into the field of chamber music performance are examined.

The historical prerequisites for the formation of chamber ensemble performance in Ukraine are analyzed, and the patterns of the bandura's integration

into the system of academic instrumental art are identified. It is established that the participation of the bandura in chamber ensembles is the result of a long process of its academization, development of its **constructive and technical** and timbral characteristics, and expansion of its repertoire base.

The first chapter examines the historiography and theoretical foundations of the research, analyzes the formation of chamber ensemble performance in Ukraine, and defines the place of the bandura within the system of academic instrumental art. The specificity of chamber ensemble music with bandura as a distinct field of contemporary instrumental practice is substantiated.

The second chapter systematizes the genre varieties of chamber ensemble works with bandura and identifies the structural features and classification principles of ensemble formations. The stylistic tendencies of chamber music development involving the bandura are analyzed, including manifestations of neofolklorism, neoromanticism, modernism, sonorism, and polystylism. The main compositional techniques are revealed, such as textural polyphonization, timbral differentiation, sonoristic effects, and individualized principles of form-building.

The third chapter focuses on the performance aspects of chamber ensemble music with bandura, defining the specificity of ensemble interaction, sound production, articulation, dynamics, and timbral balance. An interpretative analysis of contemporary works (in particular by O. Herasymenko, R. Lisova, V. Martyniuk) is carried out, which allows specifying the functional roles of the bandura within the ensemble and identifying the peculiarities of realizing the artistic concept.

Thus, the dissertation:

1. Investigates the historical prerequisites for the formation of chamber ensemble performance in Ukrainian musical culture and clarifies their connection with the development of national instrumental art.

2. Outlines the process of the bandura's academization and substantiates its place within the system of modern chamber instrumental music as a universal ensemble instrument.

3. Identifies the patterns of formation of the chamber ensemble repertoire for bandura in the 20th – early 21st centuries.

4. Systematizes the genre varieties of chamber ensemble works with bandura and defines their structural and functional features.

5. Analyzes genre-style tendencies and compositional techniques of contemporary chamber ensemble works, including neofolklorism, polystylism, sonorism, and cross-genre integration.

6. Determines the specificity of ensemble performance of the bandura player and the features of interpretation in chamber repertoire.

7. Defines the role of chamber ensemble music in the development of modern bandura art.

The scientific provisions regarding the functional capabilities of the bandura in a chamber ensemble, particularly its role in shaping timbral and textural structures, are clarified.

Further development is achieved in understanding the genre-style system of chamber ensemble music with bandura and the specificity of its performance realization in contemporary musical practice.

**Keywords:** bandura, chamber ensemble music, chamber ensemble, genre, style, compositional techniques, performance, ensemble playing, Ukrainian music, academic bandura art.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Примак М. В. Бандурне мистецтво у ракурсі камерного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 44. Том 3. С. 11-15.

<https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-2>

С. 84-287. Примак М. Бандура в камерно-ансамблевому жанрі: виконавський аспект. *Слобожанські мистецькі студії*, випуск 1 (10), 2026.

<https://doi.org/10.32782/art/2026.1.14>

3. Єрмоєнко А., Єрмоєнко Н., Примак М. Жанрово-стильова специфіка камерно-ансамблевого бандурного виконавства. *Слобожанські мистецькі студії*, випуск 3 (09), 2025. С. 44 – 48.

<https://doi.org/10.32782/art/2025.3.8>

4.

. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. . 1. . 74–82.

<https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-11>

### Стаття у закордонному виданні

4. Примак М. В. Просвітницька діяльність бандуристів у збереженні української музичної культури. «*KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*» № 2(46). Lublin: Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej, 2022. С. 95 – 100.

<https://doi.org/10.51647/kelm.2022.2.14>

6. . - :  
*. Innovations of modern science and education. Proceedings of the 6th International scientific and practical conference. Perfect Publishing. Vancouver, Canada. 2026. Pp. 301-304. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2026/02/INNOVATIONS-OF-MODERN-SCIENCE-AND-EDUCATION-26-28.02.26.pdf>*

7. .  
 : . XI  
 , . , 6 , 2026 . /  
 . : « , 2026. . 312-315.  
 URL: <https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/06.03.2026/84>

8. .  
*Abstracts of XVI International Scientific and Practical Conference. Stockholm, Sweden. 2026. Pp. 33-35. URL: <https://eu-conf.com/en/events/the-impact-of-digital-technologies-and-inventions-on-the-future-in-education-and-business/>*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	10
<b>РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА МУЗИКА ЗА УЧАСТІ БАНДУРИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА</b>	
1.1. Історіографія та теоретичні засади дослідження.....	18
1.2. Становлення камерно-ансамблевого виконавства в Україні.....	46
1.3. Феномен бандури в українському академічному інструментальному мистецтві.....	65
1.4. Жанр камерно-ансамблевої музики в бандурному мистецтві.....	86
<b>Висновки до розділу 1</b> .....	125
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ ЗА УЧАСТІ БАНДУРИ</b>	
2.1. Жанрова система камерних ансамблів за участі бандури.....	128
2.2. Сильові тенденції розвитку камерної музики для бандури (XX – поч. XXI століття).....	157
2.3. Композиційні техніки в сучасних камерно-ансамблевих творах для бандури.....	169
<b>Висновки до розділу 2</b> .....	182
<b>РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ ЗА УЧАСТІ БАНДУРИ</b>	
3.1. Особливості ансамблевого виконавства в бандурному мистецтві.....	185
3.2. Технічні прийоми виконавської майстерності бандуриста в контексті камерного ансамблю.....	204
3.3. Виконавська інтерпретація сучасних камерно-ансамблевих творів для бандури.....	218
<b>Висновки до розділу 3</b> .....	244
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	247
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	255
<b>ДОДАТКИ</b> .....	278

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Сучасний розвиток українського музичного мистецтва характеризується активним переосмисленням ролі національних інструментів у системі академічної музичної культури. Бандура протягом ХХ – початку ХХІ століття пройшла трансформацію від традиційного народного інструмента до повноправного учасника академічного виконавства та композиторської творчості. Суттєво розширився її концертний і педагогічний репертуар, сформувалися нові жанрові форми, серед яких особливе місце посідає камерно-ансамблева музика.

Камерне ансамблеве музикування традиційно відіграє важливу роль у розвитку інструментальної культури, оскільки саме в ансамблевих формах найбільш повно розкриваються темброві, фактурні та інтерпретаційні можливості інструментів. У цьому контексті бандура інтегрується в академічну камерну музику, взаємодіючи з різними інструментами — фортепіано, акордеоном, струнними, духовими, а також у складі змішаних ансамблів.

Упродовж останніх десятиліть українські композитори активно звертаються до камерних жанрів із бандурою, що сприяє формуванню нового репертуару, появи оригінальних композиційних рішень, розвитку технічних прийомів та створенню нових темброво-фактурних моделей. Це актуалізує необхідність комплексного наукового осмислення камерно-ансамблевого музикування як цілісного музично-культурного явища, що функціонує на перетині традиції та сучасних стильових процесів.

Попри значну кількість досліджень з історії бандурного мистецтва, сольного виконавства та педагогіки, камерно-ансамблева музика за участі бандури залишається недостатньо вивченою. Окремі аспекти проблематики висвітлено у працях В. Дутчак, І. Лісняк, Г. Матвіїва, О. Герасименко, А. Кравченко, Л. Павленко та інших, однак комплексний аналіз жанрово-

стильових і виконавських особливостей цього репертуару потребує подальшого поглиблення.

Проблематика розвитку бандурного мистецтва та функціонування бандури у професійній музичній культурі України привертала увагу багатьох дослідників. У працях І. Зінків, В. Мішалова, К. Черемського, Г. Карася висвітлено історію інструмента та процеси його еволюції; дослідження В. Дутчак, Н. Морозевич, Л. Мандзюк, О. Герасименко присвячені формуванню виконавської школи та репертуару; у працях О. Герасименко-Олійник, В. Войта розкрито композиторські аспекти сучасної бандурної музики. Важливими є також дослідження В. Пилипчука, у яких аналізуються конструктивні особливості інструмента та їхній вплив на виконавську практику.

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що у дисертації вперше здійснено комплексний музикознавчий аналіз камерно-ансамблевої музики за участі бандури в єдності історичного, жанрово-стильового, композиційного та виконавського аспектів. Досліджено становлення камерно-ансамблевого виконавства в Україні, систематизовано жанрові моделі ансамблевих творів, визначено стильові тенденції, композиційні техніки та специфіку виконавства бандуриста, а також уточнено функціональні ролі інструмента у складі ансамблю.

Практична значущість отриманих результатів полягає у можливості їх використання у наукових дослідженнях, навчальному процесі закладів вищої мистецької освіти, а також у концертній та педагогічній практиці бандуристів.

Отже, комплексне дослідження камерно-ансамблевої музики за участі бандури дозволяє поглибити наукове розуміння інструмента та окреслити перспективи розвитку його жанрово-стильових, композиційних і виконавських можливостей у сучасній українській музичній культурі.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського

державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 3 від 22.10.2021 р.) та перезатверджено в новій редакції на засіданні вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (протокол № 3 від 28 жовтня 2024 р.).

**Мета дослідження** – комплексне музикознавче осмислення камерно-ансамблевої музики за участі бандури, виявлення її жанрово-стильових особливостей, композиційних принципів та виконавської специфіки у контексті розвитку сучасної української академічної музичної культури.

Відповідно до зазначеної мети в дослідженні поставлені такі **завдання**:

1. Дослідити історичні передумови формування камерно-ансамблевого виконавства в українській музичній культурі.
2. Окреслити процес становлення бандури як академічного інструмента та визначити її місце в системі камерно-інструментального мистецтва.
3. Виявити закономірності формування камерно-ансамблевого репертуару для бандури у ХХ – на початку ХХІ століття.
4. Систематизувати жанрові різновиди камерно-ансамблевих творів для бандури.
5. Проаналізувати жанрово-стильові особливості та композиційні техніки сучасних камерно-ансамблевих творів за участі бандури.
6. Визначити специфіку ансамблевого виконавства бандуриста та особливості інтерпретації камерно-ансамблевого репертуару.
7. Окреслити роль камерно-ансамблевої музики у розвитку сучасного бандурного мистецтва.

**Об'єкт дослідження** – камерно-ансамблева музика в системі сучасної української академічної інструментальної культури.

**Предмет дослідження** – жанрово-стильові та виконавські особливості камерно-ансамблевих творів за участі бандури.

**Методи дослідження** – для досягнення мети дослідження та реалізації поставлених завдань застосовано комплекс загальнонаукових і спеціальних музикознавчих методів, що дозволяють всебічно проаналізувати жанрово-стильові та виконавські особливості камерно-ансамблевої музики за участі бандури.

Зокрема, *історико-музикознавчий метод* використано для висвітлення історичних передумов формування камерно-ансамблевого виконавства в Україні, процесу академізації бандури та її становлення як повноцінного академічного інструмента. *Аналітичний метод* застосовано для дослідження жанрово-стильових особливостей камерно-ансамблевих творів, визначення основних тенденцій розвитку бандурного репертуару ХХ – початку ХХІ століття.

Для виявлення композиційних закономірностей, фактурних моделей і тембрових взаємодій у ансамблях з бандурою використовували *структурно-функціональний метод*, а для систематизації жанрових різновидів та класифікації жанрових і фактурних моделей – *типологічний метод*. *Порівняльний метод* дозволив зіставити різні композиторські підходи до використання бандури у камерно-ансамблевій музиці, охопивши класичні, сучасні та експериментальні твори.

Особливу увагу приділено *виконавсько-інтерпретаційному аналізу*, який дав змогу дослідити специфіку ансамблевого виконання бандуриста, його роль у формуванні стилю твору, а також особливості тембрової, динамічної та фактурної взаємодії інструмента з іншими учасниками ансамблю.

Застосування цих методів забезпечило комплексне дослідження камерно-ансамблевої музики за участі бандури, дозволило встановити закономірності розвитку репертуару, визначити стильові тенденції та уточнити функціональні ролі інструмента у ансамблі, а також проаналізувати інтерпретаційні підходи сучасних виконавців.

**Теоретична база дослідження** охоплює комплекс наукових праць, що відображають різні аспекти проблематики камерно-ансамблевої музики за участі бандури. Зокрема, історичні засади становлення та розвитку бандурного мистецтва висвітлено у дослідженнях І. Зінків [79–82], В. Мішалова [135–138], К. Черемського [191; 192], М. Хая [184; 185], В. Дутчак [1; 58–60], М. Давидова [46–48], О. Дубас [55; 56], О. Омельченка [146], Г. Хоткевича [187] та інших.

Теоретичні положення щодо камерно-ансамблевого виконавства, його жанрової природи, типології та принципів ансамблевої взаємодії розкрито у працях І. Польської [159–162], Л. Повзун [158], А. Кравченко [103; 108–110], О. Зав'ялової [71; 73–75], Л. Пасічняк [153–155], М. Кисляк [94], О. Колісник [99], О. Ксьондзик [111], М. Матвійчук [133], М. Шевченко [196] та ін.

Проблеми жанрово-стильової еволюції, музичної мови та композиційних принципів сучасної музики, зокрема у контексті неофольклоризму та полістилістики, розглянуто у дослідженнях Л. Кияновської [96], О. Безбородько [7], О. Берегової [12–14], А. Калениченка [87], Г. Денисенка [50], П. Довганя [52], А. та Н. Єрмоєнко [67–70], Г. Завгородньої [75], Н. Чабаненко [189] та інших.

Вагомий внесок у вивчення сучасного бандурного репертуару, композиторських пошуків і жанрово-стильових тенденцій зроблено у працях І. Лісняк [121–124], І. Дружги [53; 54], Г. Матвіїва [132; 134], О. Ніколенко [143], О. Олексієнка [144; 145], Л. Павленко [148–151], М. Березуцької [14; 15], Ю. Созанської [174], Р. Лісової [125], Л. Федорової-Кохановської [77] та ін.

Питання виконавської інтерпретації, техніки гри та формування професійної майстерності бандуриста висвітлено у дослідженнях Н. Брояко [25–32], В. Дорофєєвої [28–30], І. Лісняк [121–124], Г. Матвіїва [132], Л. Мандзюк [126–128], Н. Морозевич [140], І. Панасюк [152], С. Чабан-Чайки [188] та інших.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у комплексному музикознавчому осмисленні камерно-ансамблевої музики за участі бандури як важливої складової сучасної української академічної інструментальної культури.

У дисертації:

- уперше здійснено комплексний аналіз камерно-ансамблевої музики за участі бандури у єдності жанрово-стильових і виконавських аспектів;
- систематизовано жанрові моделі камерно-ансамблевих творів для бандури, зокрема ансамблі для бандури з фортепіано, струнними, духовими інструментами та змішані камерні склади;
- виявлено основні композиційні техніки та фактурні моделі, характерні для сучасних камерно-ансамблевих творів із бандурою;
- визначено функціональні особливості бандури в камерному ансамблі (мелодичну, гармонічно-фактурну, ритмічну та колористичну);
- узагальнено специфіку ансамблевого виконавства бандуриста у взаємодії з іншими інструментами;
- систематично проаналізовано сучасні камерно-ансамблеві твори для бандури, які раніше розглядалися лише фрагментарно або з інших музикознавчих позицій, із акцентом на їх жанрово-стильові, композиційні та виконавські аспекти;
- уточнено місце бандури у системі сучасної камерно-інструментальної музики України та запропоновано класифікацію жанрових і фактурних моделей для камерних ансамблів із її участю.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у можливості використання його матеріалів та висновків у науковій, освітній і виконавській практиці.

Результати дисертації можуть бути застосовані:

- у подальших музикознавчих дослідженнях, присвячених бандурному мистецтву та камерно-ансамблевій музиці, зокрема для аналізу жанрових моделей, композиційних прийомів та виконавських практик;
- у навчальному процесі закладів вищої мистецької освіти під час викладання дисциплін «Історія української музики», «Історія виконавського мистецтва», «Камерний ансамбль», «Спеціальний інструмент (бандура)»;
- при підготовці навчально-методичних матеріалів для студентів класу бандури;
- у концертній та виконавській практиці бандуристів, сприяючи формуванню камерно-ансамблевого репертуару, адаптації традиційних і сучасних творів, розвитку техніки ансамблевого виконання та взаємодії в різних інструментальних складах;
- у популяризації сучасної української камерної музики за участі бандури.

Практичне значення також проявляється у *методологічному забезпеченні подальших досліджень*, оскільки запропоновані класифікації, аналіз композиційних та виконавських аспектів створюють основу для системного музикознавчого осмислення репертуару та ансамблевих практик бандурного мистецтва.

**Апробація результатів дисертації.** Робота обговорювалася на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка. Основні положення та результати дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Результати дисертації апробовано у виступах на науково-практичних конференціях різного рівня, зокрема

міжнародних: «Innovations of modern science and education» (Vancouver, Canada, 2026), «Наукові тренди постіндустріального суспільства» (Київ, 2026), «Transformation of science and education: digitalization, challenges, modern technologies» (Stockholm, Sweden, 2026), а також інших наукових заходах, присвячених проблемам розвитку сучасного музичного мистецтва та камерно-ансамблевого виконавства.

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 8 наукових праць, з них: 4 статті у наукових фахових виданнях України, 1 стаття у закордонному виданні, а також 3 публікації апробаційного характеру у матеріалах міжнародних науково-практичних конференцій.

**Структура дисертації.** Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (207 найменувань) і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 292 сторінки, з них основного тексту – 254 сторінки.

# РОЗДІЛ 1

## КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА МУЗИКА ЗА УЧАСТІ БАНДУРИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

### 1.1. Історіографія та теоретичні засади дослідження

Історіографія та теоретичні засади дослідження камерно-ансамблевої музики за участі бандури формуються на перетині кількох наукових напрямів, зокрема досліджень бандурного мистецтва, проблематики камерного музикування та сучасних музикознавчих підходів до осмислення ансамблевого виконавства. Українське бандурне виконавство посідає особливе місце у національній музичній культурі, що зумовлено своєрідністю конструкції інструмента і його унікальними темброво-акустичними властивостями. Бандура виступає носієм національно-культурної традиції, у якій поєднуються історично сформовані виконавські практики, етичні та художні цінності українського музичного мислення. У цьому контексті слушною є думка Віти-Вікторії Задорожної про те, що «бандура є репрезентантом національного культурного коду» [77]. Водночас розширення функціональних можливостей інструмента та його інтеграція у сферу академічного ансамблевого музикування зумовлюють необхідність комплексного наукового осмислення як історичних етапів становлення бандури, так і її сучасного місця у камерно-ансамблевій культурі.

Відтак, логічним є звернення до корпусу наукових праць, присвячених бандурному мистецтву, у яких розкрито історико-культурні передумови становлення інструмента, еволюцію виконавських прийомів та процес його інтеграції в систему академічної музичної культури.

Вагому роль займають дослідження, присвячені феномену кобзарства та бандурництва як культурно-історичного явища. Зокрема, К. Черемський розглядає кобзарство як цілісну систему духовних, мистецьких і

світоглядних практик, водночас окреслюючи бандурництво як окремий напрям національної музичної культури.

Чільне місце у науковому осмисленні бандури посідають праці, присвячені історії виникнення та еволюції цього інструмента. У дослідженнях українських музикознавців розглядаються питання його походження, трансформації конструкції, а також формування і розвитку виконавських традицій. Значний внесок у вивченні становлення та розвитку українського бандурного мистецтва здійснили Брояко Н. Зінків, В., Мандзюк Л., Мішалов, К. Черемський, Г. Карась, Л. Павленко та інші дослідники, у працях яких бандура постає як важливий феномен української музичної культури, що поєднує традиції народного музикування та професійного академічного мистецтва.

Проблематика походження, еволюції та функціонування бандури привертала увагу багатьох дослідників, серед яких С. Захарець, В. Кушпет, В. Мішалов, Т. Слюсаренко, Г. Хоткевич, К. Черемський, Л. Черкаський та інші. У їхніх працях висвітлюються питання генези інструмента, трансформації виконавських традицій і становлення професійного бандурного мистецтва.

У вітчизняному музикознавстві формування наукових підходів до дослідження української музичної культури розпочалося у другій половині XIX століття — період, який збігається з активізацією наукового осмислення традицій кобзарсько-бандурного виконавства. Як зазначає О. Немкович: «У цей час відбувається становлення музикознавства як системи наукового знання, предмет якої формується як складна, динамічна та відкрита структура дослідження музичної культури». [141, 9].

В еволюції української музикознавчої науки дослідниця виокремлює два важливі періоди: кінець XIX — першу половину XX століття, що характеризується процесами наукової диференціації, та другу половину XX століття, для якої властиві інтеграційні тенденції у вивченні музичної культури [142, 10]. Саме у цей час формується методологічна база

дослідження народно-інструментального виконавства, зокрема й бандурного мистецтва.

Важливу роль у формуванні наукових підходів до вивчення бандурного мистецтва відіграли дослідження представників української музичної фольклористики. Як підкреслює О. Немкович, саме вони започаткували систематичне вивчення національної музичної культури, сприяли накопиченню значного фактичного матеріалу та формуванню основ наукової україністики [142, 13–14].

Серед дослідників, які заклали підвалини наукового осмислення кобзарсько-бандурної традиції, особливе місце посідає відомий український дослідник Гнат Хоткевичич. У своїх працях він застосовує комплексний підхід до вивчення народного інструментарію, використовуючи, зокрема, лінгвістичний та етимологічний аналіз назв інструментів, а також порівняльне дослідження писемних і іконографічних джерел [183, 92]. Методологія його наукових досліджень ґрунтувалася на поєднанні історико-еволюційного аналізу, порівняльного підходу та експериментального вивчення інструмента у практиці виконавства, що передбачало органічне поєднання теоретичних узагальнень із практичним досвідом музиканта-виконавця [183, 93–94].

У подальших дослідженнях проблеми кобзарської традиції отримали нове осмислення. Зокрема, М. Хай звертає увагу на складність визначення природи кобзарського мистецтва, яке поєднує риси фольклорної та професійної художньої практики, а також підкреслює необхідність більш чіткого розмежування понять кобзи й бандури, що тривалий час залишалося дискусійним у музикознавстві [184-186].

Вагомий внесок у дослідження традиційного інструментального виконавства зробив відомий український етнограф, музикознавець та фольклорист, який народився на Сумщині – Климент Квітка. Як зазначає В. Мацієвська, одним із важливих методів його наукового підходу було безпосереднє звернення до носіїв традиційної культури — народних

музикантів-інструменталістів, що передбачало глибоке занурення в естетичні та соціокультурні умови функціонування традиційного музичного мистецтва [5, 218]. Праця К. Квітки «Вступні зауваги про кобзарів та лірників» містить значний історико-порівняльний та соціокультурний матеріал і є важливим джерелом для вивчення кобзарської традиції, у якій дослідник здійснює спробу осмислення епічної традиції кобзарства на основі аналізу історичних джерел та наукових праць попередників, зокрема М. Лисенка та Ф. Колесси [152].

На сьогодні, бандура є одним із найбільш досліджуваних народних інструментів України. У працях сучасних музикознавців простежується еволюція інструмента від народного до академічного контексту, а також уточнюються його конструктивні та функціональні особливості. Значний внесок у розуміння цих процесів зробила дослідниця І. Зіньків, яка систематизує історичні джерела, окреслює відмінності бандури від кобзи та висвітлює трансформацію інструмента у рамках професійного та камерно-ансамблевого виконавства. Ця праця слугує надійною основою для подальшого аналізу розвитку бандурного мистецтва в академічній музичній культурі [81].

У сучасному музикознавстві постать Гната Хоткевича розглядається як ключова, у трансформації кобзарства та бандурництва на зламі XIX–XX століть. Зокрема, у дослідженні науковиці, заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора Надії Брояко підкреслюється багатовекторність мистецького впливу митця, що проявився у сфері виконавства, органології та жанрово-стильових трансформаціях інструмента [25].

Авторка, спираючись на історико-культурологічний і аксіологічний підходи, а також на методи органологічного та музикознавчого аналізу, доводить, що діяльність Г. Хоткевича стала визначальним чинником еволюції кобзарської традиції у соціокультурному контексті доби.

Дослідження Надії Брояко висвітлює, що Г. Хоткевич став каталізатором одночасного співіснування протилежних тенденцій: від збереження народнопрофесійних форм до їх трансформації в академічному напрямі.

Органологічний та музикознавчий аналізи дозволяють конкретизувати зміни у структурі інструмента, виконавській практиці та жанрово-стильових характеристиках бандурного мистецтва. Важливе значення роботи полягає у комплексному представленні Г. Хоткевича як постаті, що формує нову модель функціонування бандури у культурному просторі, поєднуючи традиційні та новаторські засади.

Вагомий внесок у розвиток бандурного та народно-інструментального виконавства зробив український мистецтвознавець і диригент Національного оркестру українських народних інструментів, народний артист України Віктор Гуцал. У своїх працях він поглиблює розуміння функціонування народно-інструментальних колективів та пропонує нові методичні підходи до організації репертуару і використання інструментів, спираючись на багаторічний досвід диригентської та виконавської практики [131].

Активне поширення аматорських колективів зумовило необхідність наукового осмислення педагогічних і художніх аспектів їх діяльності. Ці проблеми ґрунтовно розглядає О. Ільченко у праці «Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності» (1996 р.), де він наголошує на системній роботі над музичним твором, технології оркестрового виконання та розвитку масового музичного колективного музикування [86; 142].

Сучасні підходи до етноорганології акцентують увагу на співіснуванні традиційного інструментарію та його академічно модернізованих форм. Вагомий внесок у визначення критеріїв розмежування традиційних і професійно модернізованих інструментів зробив Л. Черкаський у праці «Українські народні музичні інструменти»

(2004 р.), підкресливши необхідність збереження автентичного інструментарію [192].

Теоретичне осмислення народно-інструментальної музики як частини традиційної культури здійснив І. Мацієвський. У працях «Народна інструментальна музика як феномен традиційної культури» (1990 р.) та «Ігри й співголосся. Контонація» (2002 р.) він аналізує закономірності функціонування народно-інструментальної музики, взаємодію з пісенним фольклором та особливості регіональних традицій, зокрема на Гуцульщині, Бойківщині, Закарпатті, Поділлі, Волині, Поліссі, Херсонщині, Нижньому Придніпров'ї та в українській діаспорі [141].

Положення І. Мацієвського щодо розвитку народно-інструментального мистецтва отримали подальший розвиток у дослідженнях вченого М. Давидова [141]. Дослідник виділяє три основні напрями: фольклорний, академічний та естрадний. Фольклорний напрям акцентує увагу на збереженні автентичних форм традиційного музикування. Академічний напрям пов'язаний із розвитком народно-інструментального виконавства у рамках європейської професійної музичної традиції, охоплюючи сольну, ансамблеву та оркестрову практику. Естрадний напрям характеризується синтезом жанрових елементів і різних сценічних стилів.

Наукова праця Н. Морозевич «Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення» (2003 р.) [141] присвячена всебічному аналізу бандурного мистецтва. Досліджуються естетико-психологічні та етико-філософські аспекти звукової природи інструмента, а також поняття «бандурного вокалу», що відображає специфіку поєднання інструментального та вокального аспекту у виконанні.

Дослідниця пропонує типологічне розмежування художньо-образних і формально-структурних особливостей бандурного репертуару та виокремлює етапи його розвитку:

- первісний синкретизм бандурної співогри;
- романтичну еkleктику фольклорних і академічних форм;

- явище «бандурного модерну» кінця ХХ – початку ХХІ століття [141, 14].

Водночас наголошується, що бандура, ставши атрибутом козацького епосу та академізованою у ХХ столітті, відтворює глибинні риси українського менталітету та підкреслює національні, духовні і мистецькі засади культури [там же].

У сучасному музикознавстві дедалі більшого поширення набуває комплексний підхід до дослідження традиційних музичних інструментів і інструментальної музики, що передбачає розгляд їх у нерозривному зв'язку з етнокультурним середовищем.

Монографія М. Хая «Музично-інструментальна культура українців» (2007 р.) [185] є показовим прикладом такого підходу. Автор прагне всебічно дослідити традиції інструментального музикування в Україні, охоплюючи їх у етнографічному, етноорганологічному, жанровому та системно-функціональному вимірах.

Особлива увага приділяється регіональним і субрегіональним особливостям народного музикування, використанню інструментів, прийомам гри та виконавським манерам, притаманним різним локальним традиціям.

Актуальними є також питання впливу модернізації народного музичного інструментарію на розвиток виконавської майстерності та формування репертуарних тенденцій у традиційних і академічних ансамблях.

Дисертаційне дослідження Л. Пасічняк «Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект» (2007 р.) [154] аналізує історичний процес становлення народно-інструментального ансамблевого виконавства, визначає специфіку академічного ансамблю народних інструментів та окреслює принципи формування його жанрової структури.

Авторка розглядає академізацію народно-інструментального мистецтва як цілісну систему формування професійної виконавської культури. Важливими складовими цього процесу є активізація композиторської творчості, розширення репертуару та модернізація музичних інструментів.

За Л. Пасічняк, «...удосконалені варіанти цих інструментів стали основою розвитку професійного академічного ансамблевого музикування» [154].

Аналіз історичних джерел і сучасної літератури свідчить, про різні аспекти функціонування народно-інструментальної музики в Україні привертали увагу широкого кола дослідників — як українських, так і зарубіжних органологів, фольклористів, мистецтвознавців і діячів освіти та культури.

Їхні праці сприяли формуванню нових підходів до дослідження народного інструментарію та виконавської практики, уточненню термінології та вдосконаленню методології.

Сучасний етап розвитку музикознавства, що характеризується міждисциплінарністю та новими методологічними орієнтирами, відкриває перспективи для поглибленого дослідження окремих напрямів народно-інструментального мистецтва, зокрема *бандурного виконавства* як важливої складової української музичної культури.

У сучасному музикознавстві сформувався значний пласт наукових праць, присвячених різним аспектам бандурного мистецтва. Зокрема, проблематика генези інструмента та історії його розвитку висвітлюється у дослідженнях Н. Брояко, Л. Мандзюк, С. Захарця, В. Кушпета, Г. Хоткевича, та інших, де розглядаються питання походження бандури, еволюції, конструктивним особливостям та зв'язку з кобзарською традицією.

Окремий напрям становлять праці, присвячені інструментознавчим і виконавським аспектам бандурного мистецтва. Так, у дослідженні В. Мішалова [136] запропоновано узагальнену класифікацію бандур за

конструктивними, виконавськими та регіональними ознаками, що дозволяє систематизувати різні типи інструмента та виконавські практики. Питання регіональних виконавських традицій і шкіл розглядаються також у працях Л. Мандзюк, де акцентується увага на формуванні методичних засад бандурного виконавства.

Серед провідних регіональних і тематичних досліджень, що висвітлюють становлення та розвиток бандурного виконавства в Україні, важливе місце посідає монографія Тетяни Слюсаренко «Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ – поч. ХХІ ст.)» (2018) — ґрунтовне наукове дослідження, яке розглядає бандуру як значущий елемент національного музичного мистецтва в контексті його історичного та культурно-географічного розвитку [174].

У цій монографії вперше в науковому колі застосовано комплексний підхід до вивчення бандурного виконавства, який передбачає не лише хронологічне окреслення його етапів, але й теоретичне узагальнення творчості бандуристів, визначення основних функціональних напрямів розвитку інструментальної практики та форм її популяризації. Особлива увага приділена аналізу регіональних особливостей — зокрема, бандурного виконавства Слобожанщини, що дозволяє конкретизувати роль саме цього регіону в загальному процесі формування українського бандурного мистецтва.

Авторка деталізує основні історичні етапи розвитку виконавства, досліджує педагогічні та репетиційні аспекти, репертуарні пріоритети солістів-бандуристів та специфіку діяльності бандурних колективів. У монографії також подано порівняльну характеристику окремих ансамблів бандуристів, аналізуються шляхи становлення та розбудови харківської бандурної школи, що значно збагачує розуміння регіональних виконавських традицій [174].

Окремим науковим надбанням є розгляд конкурсного руху як форми популяризації бандурного мистецтва, зокрема механізмів підтримки та стимулювання виконавської майстерності у XX–XXI століттях. Цей аспект висвітлює історичні, та сучасні функціональні орієнтири розвитку бандуристики в Україні.

Завдяки такому широкому тематичному охопленню та методологічній глибині аналізу робота Т. Слюсаренко систематизує відомі факти про бандурне виконавство, пропонує нові наукові інтерпретації його місця в українській музичній культурі, що робить монографію цінним джерелом як для дослідників бандури, так і для практикуючих виконавців та педагогів [174].

У вітчизняній музикознавчій літературі вагомий внесок у дослідження бандурного виконавства, зокрема у контексті українського зарубіжжя та його ансамблевої практики, зробила науковиця Віолета Дутчак. У своїй монографії *«Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – поч. XXI ст.»* (2013) дослідниця здійснює системний історико-мистецтвознавчий розгляд явища, ґрунтуючись на широкій джерельній базі, застосовуючи історичний, соціокультурний і органологічний аналізи [59]. У праці подано періодизацію розвитку бандурного мистецтва за кордоном, окреслено передумови формування бандурних спільнот у країнах Євразії, Америки та Австралії, а також розкрито специфіку діяльності виконавців-діаспорян у різних культурних контекстах XX – початку XXI ст. Зокрема, авторка показує поєднання традиційних народних начал з новаторськими виконавськими та композиторськими проявами, що стало важливим чинником становлення професійного бандурного мистецтва в діаспорі [59].

Наукова спадщина В. Дутчак виходить далеко за межі однієї монографії й включає понад сто статей, у яких дослідниця систематично розглядає різні аспекти бандурної культури. Основна проблематика її статей присвячена бандурному мистецтву української діаспори [59–64], водночас

не ігноруються питання, пов'язані зі становленням та розвитком сучасного бандурного виконавства в Україні.

Значна частина наукових розвідок В. Дутчак аналізує також композиторську та виконавську творчість для академічної бандури, зокрема в рамках дисертаційного дослідження, де окреслено основні напрями та стильові риси оригінальних творів 1970–1980-х років, здійснено їхню систематизацію та визначено новітні тенденції в інструментальному й вокально-інструментальному репертуарі [59; 60; 63]. Така робота сприяє розумінню не лише історичного, а й сучасного вектора розвитку бандурної творчості як самостійного явища у музичній культурі.

Окремі публікації В. Дутчак також подають аналіз історії бандурного мистецтва українського зарубіжжя з оглядом діяльності бандурних осередків, шкіл, колективів та творчих здобутків окремих виконавців і композиторів діаспори, що дозволяє простежити специфіку адаптації та функціонування бандури у різних музичних традиціях світу [59; 61; 62].

Важливим теоретико-методологічним підґрунтям дослідження є праці Леся Павленко, у яких здійснено системне узагальнення наукових підходів до вивчення бандурного виконавства. У центрі її наукових зацікавлень перебуває історіографія бандурного мистецтва, зокрема еволюція дослідницьких підходів — від описово-етнографічного етапу, пов'язаного з фіксацією кобзарсько-лірницької традиції, до сучасного етапу, що характеризується застосуванням музикознавчих, культурологічних та міждисциплінарних методів аналізу. Такий підхід дозволяє простежити не лише зміну наукових парадигм, але й трансформацію самої бандури як об'єкта дослідження — від носія традиційної культури до повноцінного академічного інструмента [149–152].

Особливу увагу дослідниця приділяє процесу академізації бандури, розглядаючи його як складний і багаторівневий феномен, що охоплює формування професійної виконавської школи, розширення репертуару, ускладнення техніки гри та інтеграцію інструмента у систему академічної

музичної освіти. У працях Лесі Павленко також узагальнено основні напрями сучасних досліджень бандурного мистецтва — історичний, виконавський, педагогічний і теоретичний, що дає змогу розглядати його як цілісне багатовимірне явище музичної культури.

Зазначені положення є принципово важливими для даного дослідження, оскільки створюють теоретичне підґрунтя для осмислення камерно-ансамблевої музики за участі бандури в ширшому контексті розвитку інструмента. Узагальнення, запропоновані дослідницею, сприяють розумінню сучасних тенденцій бандурного виконавства, зокрема розширенню темброво-функціональних можливостей інструмента та його активного входження у сферу камерно-ансамблевого музикування.

Серед сучасних досліджень, присвячених академічному бандурному мистецтву, особливе місце посідає монографія **Інни Лісняк** «*Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть*» (2019) [125]. Вивчення різноманітних мистецьких явищ у межах цієї праці дозволяє створити цілісну картину розвитку бандурного виконавства в Україні, осмислити його співвідношення з аналогічними явищами в інших національних культурах та виокремити специфічні риси академічної традиції кінця ХХ – початку ХХІ століття. Авторка відзначає масштабність і розгалуженість бандурного мистецтва цього періоду, його експериментальні пошуки, жанрово-стильову різноманітність та контрастність, що вирізняє його на тлі попередніх радянських десятиліть, коли бандурне виконавство переважно розвивалося поза межами новаторських композиторських тенденцій. Такий підхід дозволяє відстежити еволюцію музичної традиції у ширшому культурному та історичному контексті. У другому розділі монографії здійснено ґрунтовний аналіз жанрово-стильових характеристик композиторської творчості для бандури на зламі ХХ–ХХІ століть. І. Лісняк розглядає не лише сольні та ансамблеві твори, а й вокально-інструментальні композиції, відзначаючи синтез елементів академічної та масової музики у творчості окремих

композиторів. У третьому розділі досліджується специфіка виконавської практики бандуристів зазначеного періоду, що охоплює сольні, ансамблеві та колективні форми, зокрема ансамблі бандуристів. Такий комплексний підхід до аналізу репертуару та виконавства є новаторським для вітчизняної музикознавчої традиції та підкреслює наукову новизну праці [Лісняк, 2019].

У колі наукових розвідок, що досліджують специфіку виконавства та інструментальної інтерпретації для бандури, варто виділити дисертаційну роботу **Тараса Яницького** «*Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури*» (2020) [202]. У ній автор систематизує та обґрунтовує теоретичні принципи музичного перекладення для бандури, розкриває етапність роботи з музичним матеріалом у процесі адаптації творів світової класики, а також окреслює практичні напрями реалізації цих процесів у бандурному виконавстві.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному підході до проблеми: автор узагальнює історичні та сучасні підходи до перекладення, розробляє нові прийоми звуковидобування та технічні прийоми виконання на бандурі. Серед них зазначаються щипковий удар, вібрато, басовий та глісандний кластери, сурдинне піцикато, які автор ідентифікує, технічно описує та впроваджує у науковий обіг. Т. Яницький підкреслює, що перекладення є різновидом музичної інтерпретації, що реалізується у співтворчості композитора, аранжувальника та виконавця.

Його дисертаційна робота також розкриває термінологічні та жанрові аспекти музичного перекладення, пропонуючи класифікацію перекладів за фактурними та стилістичними ознаками. Перекладення визначається як самостійний жанр у системі музичних перекладів, що супроводжує композиторську діяльність від ранніх етапів формування інструментальної творчості. Автор наголошує, що з розвитком інструментальної техніки та виконавської майстерності перекладення набуває особливої актуальності, оскільки дозволяє адаптувати вокальні та інструментальні твори для бандури, зберігаючи при цьому художню цінність і специфіку виконання.

Таким чином, робота Т. Яницького значно розширює уявлення про можливості бандурного виконавства та відкриває нові перспективи для практичного застосування музичного перекладення у професійній і навчальній діяльності.

У вступі до дослідження **Н. Брояко** *The Peculiarities of Bandura Sound Production: Theoretical and Practical Aspects* (2020) окреслюється сучасний культурологічний контекст бандурного виконавства, що формується під впливом глобалізаційних процесів, інформатизації та взаємодії етнічних культур, при цьому наголошується на важливості збереження національної музичної ідентичності. Особлива увага приділяється традиційній музичній культурі як чиннику етнокультурної саморепрезентації та відродженню кобзарства й академічного бандурного виконавства, які інтегруються у світовий культурний простір [203].

Дослідниця підкреслює актуальність підготовки нового покоління виконавців і необхідність наукового осмислення специфіки звуковидобування як основи виконавської майстерності. Огляд наукових джерел, серед яких праці М. Давидова, В. Дудчак, І. Зіньків, В. Кушпета, В. Мішалова, А. Омельченка, Ю. Пухальського та М. Хая, дозволяє окреслити методологічну базу сучасного бандурного мистецтва: історія, теорія, виконавська техніка та педагогіка.

Упродовж останніх десятиліть бандура активно інтегрується у сферу академічного інструментального мистецтва, що сприяє розширенню її темброво-виражальних можливостей та появі нових жанрових форм, зокрема у камерно-ансамблевій музиці.

Одні з останніх досліджень розвитку бандурного мистецтва охоплюють широкий хронологічний та соціокультурний спектр. У цьому контексті дисертаційне дослідження **В. Клапчук** «*Бандурне мистецтво України середини XVIII – початку XXI ст.: соціокультурний вимір*» (2024) [99] представляє значний інтерес. Автор окреслює бандурне мистецтво як базове явище української музичної культури, простежуючи його розвиток

від XVII–XVIII століть до сучасності. Особлива увага приділяється соціальній ролі виконавців, які виступали хранителями історичної пам'яті, своєрідними вісниками подій свого часу, а також формуванню академічної традиції бандурного виконавства у другій половині XX століття. У дисертації визначено ключові етапи розвитку інструмента та виконавства: період проникнення бандури в аристократичне середовище та міщянські кола, удосконалення музичного інструментарію через введення приструнків, активний розвиток бандуристського мистецтва в умовах занепаду кобзарської традиції, а також вихід на академічний рівень у XX столітті. Значна увага приділена формуванню та діяльності бандурних осередків і капел, аналізу історичної географії їх поширення, а також систематизації періодизації розвитку бандурного мистецтва в Україні та перспективам його подальшого розвитку у національному та зарубіжному контексті.

Наукові дослідження у сфері сольного та ансамблевого інструментального мистецтва у творчості композиторів різних національних шкіл дедалі більше набувають вагомого значення для розвитку сучасної музичної культури. Особливо актуальними є дослідження, присвячені залученню традиційних національних інструментів до системи академічного музикування, зокрема розширенню їх функціонування у камерно-ансамблевих жанрах. У цьому контексті важливого значення набуває наукове осмислення камерно-ансамблевої музики за участі бандури, що сприяє подальшому розвитку бандурного виконавства, формуванню нового композиторського репертуару, а також взаємозбагаченню композиторських, виконавських і педагогічних традицій.

Окремі групи належать дослідження, присвячені становленню та розвитку академічного бандурного виконавства. У працях Н. Брояко, В. Дутчак, О. Герасименко, Н. Морозевич, Л. Мандзюк висвітлюються питання формування професійної школи бандуристів, розширення концертного та педагогічного репертуару, а також інтеграції бандури у сучасний музичний

простір. Ці дослідження дозволяють простежити процес академізації інструмента, який супроводжувався змінами у виконавській практиці та активізацією композиторської творчості для бандури, утвердженням нових жанрово-стильових тенденцій та формуванням системи професійної освіти бандуристів.

Важливим джерелом для аналізу сучасного стану камерно-ансамблевого бандурного мистецтва є стаття **Л. Мандзюк** «Феномен “тріо бандуристок” в сучасному мистецькому просторі України: витоки, тенденції розвитку та виклики сьогодення» (2025) [Мандзюк, 2025]. У ній розглядається бандурне тріо як специфічна форма камерного ансамблевого виконавства, що функціонує у межах сучасної української музичної культури та академічної освіти. Дослідниця виокремлює історичні передумови формування тріо, пов'язуючи їх із розвитком професійної музичної освіти, та підкреслює роль цього ансамблю у формуванні ансамблевого мислення й професійних навичок виконавців. Аналізуються проблеми функціонування тріо, зокрема обмежена репертуарна база, недостатній рівень підтримки, невідповідність між освітньою підготовкою та професійними умовами, а також потреба в активнішій популяризації й пошуку нових форматів діяльності. Разом з тим, авторка фіксує позитивні тенденції: варіативність складів, стильову гнучкість, відкритість до інновацій і міжжанрових синтезів. Це свідчить про динамічний розвиток камерно-ансамблевого бандурного виконавства та його здатність адаптуватися до сучасних культурних умов. Працю Л. Мандзюк можна вважати важливою для розгляду бандурного ансамблевого мистецтва не лише з позицій жанрово-стильового аналізу, але й у ширшому соціокультурному та виконавському контексті.

Дослідження камерно-ансамблевої музики за участі бандури потребує звернення до широкого кола наукових праць, що охоплюють різні аспекти музикознавства: історію бандурного мистецтва, проблематику камерної музики, питання інструментознавства, а також сучасні дослідження

виконавської культури. У цьому контексті важливим є осмислення історіографії проблеми та визначення теоретичних засад, на яких ґрунтується сучасне вивчення бандурного мистецтва.

Теоретичні засади ансамблевого виконавства висвітлені в працях А. Кравченко, О. Зав'ялової, О. Ксьондзик, І. Польської, Б. Кисляка та інших, які досліджують особливості взаємодії учасників ансамблю, принципи інтерпретації та функціонування камерних колективів. Виконавські аспекти ансамблевого музикування за участі бандури детально аналізуються у працях І. Гринчук, В. Дутчак, І. Лісняк, Л. Кияновської, Л. Мандзюк, Л. Павленко, Т. Слюсаренко, В. Уманця, Л. Файнштейна та М. Шевченка, а також у роботах Г. Яківчук. Ці дослідження дозволяють простежити регіональні особливості розвитку бандурного виконавства, діяльність окремих колективів та загальні тенденції еволюції сучасного бандурного мистецтва.

Важливим напрямом сучасного музикознавчого дослідження є *теоретичне обґрунтування камерного ансамблевого виконавства*, зокрема за участю бандури. Такі дослідження охоплюють проблематику академізації інструмента, специфіку його виконавських можливостей, формування репертуару та функціонування у складі ансамблів.

У дисертаційному дослідженні **Любові Мандзюк «Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти»** здійснено комплексне вивчення ансамблевого виконавства бандуриста як важливого складника розвитку українського музичного мистецтва. У роботі висвітлено історичні передумови становлення ансамблевих форм за участі бандури, простежено еволюцію виконавських практик та окреслено основні напрями функціонування ансамблів різного типу. Авторка розглядає ансамблеву творчість бандуриста в контексті національної музичної традиції, що дозволяє визначити її місце у загальній системі камерно-ансамблевого музикування [131].

Значна увага у дослідженні приділяється систематизації джерельної бази та узагальненню існуючих підходів до вивчення ансамблевого виконавства за участі бандури. У цьому аспекті праця є цінною для дослідження камерно-ансамблевої музики, оскільки містить аналіз різних форм ансамблевої взаємодії, включаючи малі склади, вокально-інструментальні поєднання та більш розгорнуті колективи. Окреслені авторкою типологічні характеристики ансамблів та їх функціональні особливості сприяють глибшому розумінню специфіки камерного музикування з участю бандури.

У контексті даного дослідження праця **Л. Мандзюк** є важливою з огляду на можливість використання її як джерела для висвітлення історичних етапів розвитку камерно-ансамблевої музики за участі бандури та аналізу еволюції відповідних виконавських форм. Узагальнення фактичного матеріалу, подане у дисертації та окреслення ролі ансамблевого виконавства у становленні бандурного мистецтва дозволяють розширити джерелознавчу базу дослідження.

Ще в одній праці **Любові Мандзюк** («Музично-виконавські проєкти як вид вшанування пам'яті видатного харків'янина Гната Хоткевича») розкрито інституційно-культурний вимір розвитку бандурного виконавства [130]. У центрі уваги авторки — роль мистецьких ініціатив, передусім Всеукраїнського конкурсу виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича, як чинника збереження творчої спадщини та водночас механізму розвитку сучасної виконавської школи. У праці підкреслюється значення конкурсного руху для формування професійного середовища бандуристів, його інтегративна функція в системі мистецької освіти, а також вплив на оновлення репертуару. Особливу роль відіграє включення до конкурсних програм новостворених творів, що стимулює композиторську активність і сприяє розширенню сучасного бандурного репертуару. Аналіз географії учасників і динаміки розвитку конкурсу дозволяє окреслити масштаби його впливу на виконавську практику. Таким чином, бандурне мистецтво постає

як цілісна система, у якій поєднуються виконавські, освітні та культурно-організаційні складові, а мистецькі проекти виступають середовищем формування нових художніх орієнтирів.

У процесі формування теоретико-методологічної бази дослідження важливе місце посідає праця **Людмили Повзун** (кандидатки мистецтвознавства, доцентки) «Біфункціональний код» камерності як семантична установка інструментально-ансамблевих жанрів». У ній камерність розглядається як багаторівневе історично змінне явище сучасного музичного мистецтва, що виходить за межі традиційного трактування камерної музики як суто малоскладового або салонного виконавства.

Авторка акцентує на трансформації камерно-ансамблевого виконавства наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, пов'язуючи її з розширенням жанрових меж, зміною умов виконання та переосмисленням просторово-акустичних і виразових параметрів музичного тексту. У цьому контексті камерність трактується як семантично амбівалентний феномен, що поєднує інтимно-камерні та концертно-репрезентативні характеристики й функціонує як своєрідний “біфункціональний код” інструментально-ансамблевого мистецтва [160].

Звернення до цієї концепції є суттєвим для осмислення сучасних процесів розвитку камерно-ансамблевих форм, оскільки дозволяє розглядати їх як відкриту систему з гнучкими жанрово-стильовими межами та розширеним спектром виконавських інтерпретацій.

У сучасному музикознавстві зростає інтерес до інтеграції бандури у сферу камерно-інструментальної музики, що потребує аналізу жанрових і стильових процесів сучасної композиції. У цьому контексті цінною є монографія Анастасії Кравченко «Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)» (2020), де камерна музика розглядається як багаторівнева знаково-смилова система. Авторка аналізує взаємодію художніх рівнів у музичному творі,

інтерпретацію, виконання та сприйняття, що дозволяє глибше зрозуміти особливості сучасної камерної музики [110].

Особливу увагу становить запропонована класифікація ансамблевих жанрів за ступенем жанрової стабільності: константні, константно-варіантні та релятивно-константні моделі, які відображають рівень усталеності складу, семантичні функції та комунікативні характеристики [110]. Це дає змогу системно осмислювати організацію камерних колективів, зокрема тих, що включають бандуру.

Монографія науковиці, докторки мистецтвознавства, професорки Ольги Зав'ялової «Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України» присвячена комплексному дослідженню розвитку українського віолончельного ансамблевого мистецтва та його взаємозв'язку із світовими музичновиконавськими традиціями XVIII – початку XXI століть. У роботі детально розглядаються історичні та стилістичні аспекти камерно-ансамблевого виконавства, включно з еволюцією складів, специфікою інструментальної взаємодії, формуванням репертуару та жанровою структурою для малих і великих колективів. Зав'яловою висвітлено процеси становлення ансамблевих жанрів у різні історичні періоди, аналізуються регіональні особливості ансамблевої практики, вплив європейських стильових тенденцій та феномен ансамблевого мислення як базової компетенції виконавця [77].

У монографії також акцентується увага на семіологічному аспекті музичного тексту: дослідниця розглядає камерно-ансамблеву музику як багаторівневу знаково-сміслову систему, де взаємодія виконавців формує художню комунікацію на рівні інтерпретації, стилістичних нюансів та інтеграції локальних і міжнародних традицій. Завдяки цьому дослідження дозволяє простежити закономірності ансамблевої координації, еволюції жанрових моделей та методологічних підходів до побудови камерного колективу, а також оцінити особливості формування виконавських стратегій у малих і великих ансамблях.

Хоча основним об'єктом аналізу є віолончель, розглянуті у праці принципи інструментальної взаємодії, ансамблевої координації, інтерпретації та комунікації між музикантами можуть слугувати *методологічною основою для аналізу камерно-ансамблевого виконавства за участю бандури*, допомагаючи усвідомити структурні й естетичні закономірності сучасного українського ансамблевого мистецтва.

Дослідження Олени Ксьондзик у статті «Музична комунікація в ансамблі: психологічний аспект» акцентує увагу на психологічних чинниках, що визначають взаємодію виконавців у ансамблі. Автор підкреслює, що присутність кількох музикантів формує специфічну комунікативну динаміку, а музично-виконавська структура колективу прямо залежить від психологічної атмосфери, що панує між учасниками [28]. Такий підхід дозволяє оцінити не лише технічні, а й соціально-психологічні аспекти камерно-ансамблевого виконавства, що є особливо важливим для аналізу бандурних та змішаних ансамблів.

Питання *теоретичних засад камерно-ансамблевого виконавства* ґрунтовно розроблені в працях Ірини Польської — докторки мистецтвознавства, професорки Харківської державної академії культури. У монографії «*Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика*» (2001) Польська пропонує системну теоретико-культурологічну концепцію камерного ансамблю як окремого культурного феномену та окреслює його історію й еволюцію у структурному і жанровому вимірах, включаючи психологічно-комунікативні, соціокультурні та естетичні аспекти ансамблевої взаємодії [165].

Зокрема, у своїх роботах І. Польська розглядає ансамбль не лише як виконавський синтез, але й як складну міжрівневу систему жанрів і комунікативних моделей, що формуються під впливом історичних та культурних чинників. Її наукові публікації включають дослідження про феноменологію жанру камерного ансамблю, семантичну специфіку ансамблевості, жанрово-системну структуру ансамблевих форм і їхнє

функціонування у різні історичні доби — від бароко та романтизму до XX–XXI століть.

У контексті загальних музикознавчих розвідок І. Польська також підкреслює, що на початку XX століття камерність стає принциповим художнім напрямом, пов'язаним із змінами в естетиці та виконавській практиці, що зумовили зростання значення камерних ансамблів як самостійних суб'єктів музичної культури. Ці ідейно-теоретичні підходи є важливим джерелом для аналізу камерно-ансамблевого виконавства, зокрема тих форм, де бандура виступає як значущий ансамблевий інструмент, оскільки вони дозволяють репрезентувати загальні закономірності взаємодії голосів та структурної організації камерної музики [165].

Важливим напрямом сучасного музикознавчого дослідження є вивчення інструментально-ансамблевих аспектів камерної музики, зокрема роботи Богдана Кисляка. У авторефераті *«Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект»* він аналізує специфіку формування й функціонування баяна в камерно-ансамблевому середовищі, досліджуючи історичні, стильові та інструментальні особливості жанрів, пов'язаних із ансамблевим виконанням. У статті *«Поняттєве коло камерного інструментального ансамблю в музикознавстві»* [95], Б. Кисляк звертає увагу на розвиток музикознавчої термінології та понятійного апарату, що стосується камерного музикування, зокрема аналізує категорії «камерний» та «ансамбль» у різні історичні періоди. В окремих публікаціях він також досліджує інструментально-ансамблеву багатофункціональність баяна, його стильові особливості та параметри тембрової виразності, що формують загальні закономірності взаємодії виконавців у малих колективах. Узагальнення результатів цих праць дозволяє виділити ключові принципи ансамблевої координації, взаємної комунікації та інтерпретації, які, хоча і стосуються баяна, можуть бути застосовані для аналізу камерно-ансамблевого виконавства з

бандурою. Таким чином, дослідження Кисляка не лише доповнює теоретичний та методологічний базис українського камерного музичного мистецтва, а й забезпечує інструментарій для оцінки сучасних ансамблевих практик, у тому числі у сфері бандурного виконання.

Вагомим внеском у сучасне осмислення проблематики камерно-інструментального виконавства є дисертаційне дослідження Чжан Хань, присвячене українському камерно-інструментальному ансамблю ХХ – початку ХХІ століття [201]. У роботі запропоновано комплексне бачення камерно-інструментального мистецтва як важливого сегмента національного художнього дискурсу, у якому синтезуються стильові ознаки епохи, індивідуальна композиторська мова та специфіка виконавської інтерпретації. Такий підхід дозволяє розглядати камерно-ансамблеву творчість як простір виявлення національної культурної ідентичності у взаємодії з європейськими художніми тенденціями. Ключовим концептом дослідження визначено категорію художнього діалогу, яка інтерпретується як багаторівнева система взаємодій: між композитором і виконавцем, між автором і стильовими домінантами доби, а також між самими виконавцями у процесі ансамблевого музикування. Такий підхід розширює уявлення про камерно-інструментальне мистецтво як динамічну систему, у якій реалізується взаємодія авторського задуму та виконавської практики, що безпосередньо корелює з проблематикою виконавської інтерпретації у камерно-ансамблевій музиці за участі бандури.

Камерно-ансамблева музика традиційно розглядається як провідна сфера інструментального мистецтва, де особливо виразно проявляються принципи ансамблевої взаємодії, тембрової драматургії та індивідуальної інтерпретації. У контексті сучасного музикознавства значну увагу приділяють вивченню інтеграції бандури у різні жанрові та інструментальні середовища, що дозволяє оцінювати її роль у структурі камерного ансамблю, особливості тембрової взаємодії та фактурної організації творів. Такий підхід створює методологічне підґрунтя для аналізу камерно-

ансамблевих творів за участі бандури та визначення специфічної ролі інструмента в ансамблевому контексті.

Вагоме значення для дослідження камерно-ансамблевого бандурного виконавства має дисертаційне дослідження **Марини Березуцької** *«Репертуар як фактор ансамблевої творчості бандуристів (на матеріалі діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці»)»* [15]. У цій праці репертуар ансамблю розглядається не лише як перелік творів, а як активний чинник, що визначає *динаміку розвитку ансамблевого мистецтва*, формує ансамблеву ідентичність і впливає на художньо-виконавські підходи учасників колективу. Авторка аналізує діяльність ансамблю «Чарівниці» в період з 1956 по 2020 рр., виявляючи закономірності зміни складу, репертуарної політики та методів підготовки виконавців, а також соціокультурні чинники, що впливали на розвиток колективу.

У контексті даного дослідження праця М. Березуцької дозволяє *поглибити розуміння ролі репертуару та його взаємодії з виконавською практикою* в українських бандурних ансамблях. Висвітлені принципи ансамблевої координації, підбору творів і взаємодії виконавців можна застосувати як методологічну основу для аналізу камерно-ансамблевих творів за участю бандури, розкриваючи специфіку її функціонування в малих і великих колективах та підкреслюючи значення репертуару як чинника формування сучасного ансамблевого мистецтва.

Актуальність сучасних музикознавчих досліджень підтверджується формуванням різноманітних напрямів у вивченні бандурного мистецтва, серед яких особливе місце займають історико-культурні, інструментознавчі, виконавські та репертуарно-аналітичні аспекти. У межах цього дослідження, спрямованого на розкриття жанрово-стильових та виконавських особливостей камерно-ансамблевих творів за участі бандури, приділяється увага аналізу сучасного камерного репертуару для інструмента та визначенню ключових тенденцій розвитку композиційних і

виконавських підходів у творах українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Суттєвим в галузі дослідження сучасних тенденцій бандурної музики є кандидатська дисертація **Георгія Матвіїва** «Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід» (2021, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової) [134]. У роботі здійснено комплексний аналіз сучасної інструментальної творчості для бандури, зокрема її звукової семантики, авторського виконавського підходу та особливостей інтерпретації. Матвіїв акцентує увагу на ролі виконавця як творця музичного образу та показує, як нові технічні й композиційні засоби розширюють традиційні можливості інструмента. Особливу увагу приділено аналізу авторських прийомів, звуковидобування та інтеграції постмодерних, джазових та етно-джазових елементів у сучасну бандурну музику.

Робота Г. Матвіїва має вагоме значення для дослідження камерно-ансамблевого виконавства, оскільки демонструє, як сучасні композиторські та виконавські практики формують нову звукову культуру бандури. Принципи ансамблевої координації, взаємодії та інструментальної комунікації, описані в дисертації, можуть бути використані як методологічна основа для аналізу камерно-ансамблевих творів за участю бандури та оцінки її специфічної ролі в структурі ансамблю. Ця робота доповнює науковий контекст дослідження, поєднуючи історичні традиції інструмента з інноваційними підходами сучасної музичної практики.

Важливим для теоретичного осмислення сучасних процесів є також стаття “*Vocal and instrumental art of Ukraine: convergence of classics and modernity*” (V. Kniaziev, Y. Voloshchuk, O. Bobechko, **L. Mandziuk**, O. Kalustian, Y. Chornyi) [207], у якій розглядається феномен взаємодії традиційних і новітніх стильових моделей у сучасному українському музичному мистецтві. Автори акцентують на процесах конвергенції та синергії, що визначають художнє мислення доби, поєднуючи класичні

засади, постмодерні тенденції та фольклорні джерела зі складною сучасною композиторською мовою.

У проєкції на камерно-ансамблеву музику за участі бандури ці положення набувають особливої значущості, оскільки саме ця сфера демонструє показовий приклад поєднання традиційного й новітнього. Бандура, генетично пов'язана з народною культурою, у сучасній практиці функціонує як повноцінний інструмент академічного та експериментального музикування. Відтак камерно-ансамблеві твори за її участі постають як простір діалогу між традицією і сучасністю, у якому відбувається не лише збереження, а й активне переосмислення національної музичної спадщини в умовах сучасного культурного розвитку.

Важливим теоретико-методологічним підґрунтям дослідження є праці Лесі Павленко [150-153], у яких здійснено систематизацію наукових підходів до вивчення бандурного виконавства. Дослідниця окреслює етапи становлення наукової думки про бандуру — від фольклорно-етнографічного опису до сучасного музикознавчого аналізу, підкреслюючи процес її академізації та інтеграції у професійну музичну культуру. Особливу увагу приділено узагальненню основних напрямів досліджень, зокрема історичних, виконавських і теоретичних аспектів, що дозволяє розглядати бандурне мистецтво як багатовимірне явище.

Вагомий внесок у дослідження ансамблевих форм бандурного мистецтва здійснено у праці Ольги Кубік, присвяченій комплексному аналізу ансамблевого виконавства бандуристів України та діаспори [115]. У дослідженні запропоновано системний підхід до вивчення ансамблевого мистецтва, що охоплює історичний, теоретичний та виконавський аспекти, а також здійснено класифікацію ансамблевих форм за кількісним складом, типами інструментарію, жанровими характеристиками та виконавською стилістикою. Особливу цінність становить типологізація як однорідних (дуети, тріо, капели), так і мішаних ансамблів за участю бандури, що дозволяє розглядати ансамблеве музикування як багатовимірну систему.

У контексті даного дослідження праця О. Кубік є важливою з огляду на обґрунтування жанрово-структурних і виконавських параметрів ансамблевого бандурного мистецтва. Запропоновані дослідницею принципи класифікації та критерії оцінки ансамблевого виконання створюють теоретичне підґрунтя для аналізу камерно-ансамблевих творів за участі бандури, зокрема щодо специфіки інструментальних поєднань, функціонування бандури в різних ансамблевих складах та особливостей репертуарної політики. Узагальнення тенденцій розвитку дуетних, тріо та мішаних форм ансамблю сприяє глибшому розумінню сучасних процесів розширення камерно-ансамблевого репертуару та виконавських практик, що безпосередньо корелює з проблематикою даної дисертації.

У дослідженні В.-В. Задорожної «Композиторська творчість Людмили Федорової-Коханської у парадигмі українського академічного бандурного мистецтва XXI століття» [78], присвяченому композиторській творчості Людмили Федорової-Коханської, розкрито важливі тенденції розвитку сучасного академічного бандурного мистецтва, пов'язані з інтеграцією традиційних і новаторських підходів у композиторській та виконавській практиці. Особливу цінність у контексті даного дослідження становить висвітлення бандури як універсального інструмента з розширеним технічним і темброво-виражальним потенціалом, що забезпечує її активне функціонування у різних жанрових і ансамблевих формах. Аналіз творчості Л. Федорової-Коханської дозволяє простежити процеси індивідуалізації композиторського мислення у сфері бандурного мистецтва, зокрема через поєднання програмності, неокласичних і неоімпресіоністичних тенденцій, тембрового експериментування та виконавської інноваційності.

У межах проблематики камерно-ансамблевої музики за участі бандури важливим є те, що у роботі акцентовано на здатності інструмента до стильової адаптації та інтеграції в різні інструментальні поєднання, зокрема у творах для мішаних ансамблів (наприклад, бандура і баян), що

розширює уявлення про його функціональні можливості у камерному середовищі. Дослідження також підкреслює роль виконавця-композитора у формуванні сучасного репертуару, що є суттєвим для розуміння специфіки ансамблевого музикування за участі бандури, де виконавський досвід безпосередньо впливає на композиційні рішення. Таким чином, праця В.-В. Задорожної є важливим джерелом для осмислення сучасних жанрово-стильових і виконавських тенденцій у бандурному мистецтві та поглиблює уявлення про функціонування бандури у камерно-ансамблевому контексті.

Отже, здійснений огляд наукових джерел дозволяє констатувати, що сучасне музикознавство сформувало достатньо розгалужену теоретичну базу для вивчення бандурного мистецтва. Вона охоплює дослідження історії та еволюції бандури, процесу її академізації, становлення виконавських шкіл і професійного бандурного виконавства як важливої складової української музичної культури.

Водночас значний пласт наукових праць присвячено проблематиці камерно-інструментальної музики, зокрема її жанрово-стильовим характеристикам, композиційним принципам, темброво-фактурним особливостям та специфіці ансамблевої взаємодії. У цьому контексті камерно-ансамблеве музикування розглядається як багатомірне явище, що поєднує різні підходи — музикознавчий, виконавський, культурологічний.

Окремий напрям становлять дослідження сучасного бандурного репертуару, зокрема ансамблевих форм, у яких аналізуються звукообразні чинники, інноваційні техніки, темброві ресурси інструмента та особливості його функціонування в різних інструментальних складах. Такі праці актуалізують питання розширення художньо-виражальних можливостей бандури та її інтеграції у сучасні композиторські практики.

Разом із тим, попри наявність ґрунтовних досліджень із означених проблем, камерно-ансамблева музика за участі бандури як цілісне явище ще не отримала достатнього комплексного осмислення. Це зумовлює

необхідність її системного аналізу в єдності жанрово-стильових, композиційних і виконавських аспектів, а також уточнення місця бандури в сучасному музикознавстві.

## **1.2. Становлення камерно-ансамблевого виконавства в Україні**

Камерно-ансамблева музика є однією з найбільш широких сфер музичного мистецтва. О. Колісник стверджує: «Камерний ансамбль в музиці посідає проміжне місце між сольними і колективними жанрами та у ідейно-образному аспекті поєднує у собі риси обох – самовираження окремої особистості і разом з тим – узагальнення спільного буття». На відміну від великих форм музичного виконавства, камерна музика має водночас певну «інтимність», але й втілює певну об'ємність музичного тематизму [105].

Упродовж останніх десятиліть у вітчизняному музикознавстві активізуються дослідження камерно-ансамблевого виконавства, зокрема в контексті його історичного становлення та функціонування в українській музичній культурі. Як зазначає І. Польська, ця проблематика тривалий час «не перебувала на авансцені музично-теоретичної думки і належала до акцидентальних, периферійних її галузей» [165, 29], що зумовило певну диспропорцію між накопиченим фактичним матеріалом і рівнем його наукового осмислення.

З огляду на це, дослідження процесу становлення камерно-ансамблевого виконавства в Україні потребує систематизації наявних наукових підходів і узагальнення історико-культурних передумов його розвитку. Особливої уваги набуває виявлення закономірностей формування національної камерної традиції, ролі європейських впливів, а також поступового залучення народних інструментів, зокрема бандури, до академічного ансамблевого музикування. Такий підхід дозволяє розглядати камерно-ансамблеве виконавство як цілісне явище, що сформувалося

внаслідок взаємодії різних музично-стильових і виконавських практик та продовжує активно розвиватися в сучасному культурному просторі.

Еволюція камерно-інструментального мистецтва в різні історичні періоди перебувала у безпосередній залежності від провідних стильових ідей відповідних епох, кожна з яких по-своєму визначає характер взаємодії з камерною музикою. Упродовж усього історичного розвитку вона зберігала статус однієї з провідних галузей музичного мистецтва, демонструючи здатність до гнучкої адаптації та внутрішнього оновлення відповідно до змін художньо-естетичних орієнтирів.

На ранніх етапах становлення європейської музичної культури — у добу Середньовіччя, Відродження, а згодом і Бароко — ансамблеве виконавство функціонувало як універсальна форма виконавської практики, у якій органічно поєднувалися колективні та індивідуалізовані форми, а також вокальні й інструментальні компоненти. У цей період визначення жанрової належності музики ґрунтувалося як на естетичних засадах (зокрема, співвідношенні камерної інтимності, спрямованої на відтворення внутрішнього світу людини, і масштабних узагальнень, пов'язаних із осмисленням універсальних категорій буття [105, 182]), так і на структурно-функціональних параметрах, серед яких важливу роль відігравали кількість виконавців, принципи розподілу партій, наявність або відсутність дублювання, а також інструментальний склад.

В українському культурному просторі розвиток камерної музики відбувався шляхом органічного поєднання європейських моделей із локальними виконавськими традиціями. Як підкреслюється у працях О. Зав'ялової, камерно-ансамблеві жанри доцільно розглядати в контексті еволюції загальноєвропейських стильових тенденцій, що дає змогу простежити поступове укорінення відповідних форм і принципів музикування в українській культурі. Водночас цей процес не зводився до простого засвоєння: імпортовані жанрові моделі зазнавали трансформації

під впливом національної інтонаційної системи, що сприяло формуванню своєрідного типу камерно-ансамблевого мислення.

Поступова диференціація музичних жанрів у барокову епоху спричинила уточнення змісту поняття «камерність». Варто наголосити, що спочатку цим терміном позначали будь-яке музикування, призначене для виконання у відносно обмеженому просторі (салонах чи залах). Згодом це поняття закріпилось за ансамблевими формами, орієнтованими на камерні умови звучання, в той час, як великі оркестрові жанри набули самостійного статусу та функціонували у просторі публічного концертного виконання.

Витоки камерної музики в Україні зумовлені поширенням європейської традиції домашнього та салонного музикування, яка інтенсивно розвивалася у XVII–XVIII століттях. Як засвідчують історико-музикознавчі дослідження, камерна музика формувалась як особливий тип виконавської практики, орієнтований на обмежене коло слухачів і безпосередню комунікацію між учасниками ансамблю, що принципово відрізняло її від публічних жанрів великої форми.

Зростання популярності домашнього музикування у XVII столітті стало важливим стимулом для підвищення професійного рівня виконавців і сприяло формуванню нових моделей ансамблевої взаємодії. Водночас суттєві трансформації у сфері духовної музики другої половини XVII століття зумовили посилення ролі сольного виконавства, що виявилось як у вокальних, так і в інструментальних композиціях. Зокрема, у творчості Г. Шютца простежується тенденція до емансипації інструментальної партії, її функціональної самостійності та активного тембрового моделювання, що особливо виразно виявляється у «Духовних симфоніях».

Подальшого розвитку ці процеси набули у творчості Йоганна Себастьяна Баха, де синтез вокального та інструментального начал досягає високого ступеня художньої узагальненості. Його пасіони та меси репрезентують кульмінацію барокової традиції, у якій інструментальний компонент не лише супроводжує вокальну лінію, а й виступає повноцінним

носієм образно-драматургічного змісту. Можна зауважити, що саме в цей період формуються базові принципи ансамблевого мислення — взаємодія голосів, темброва диференціація та функціональна автономія партій, — які згодом стануть визначальними для розвитку камерно-інструментальної музики в її класичних і пізніших формах.

На відміну від західноєвропейських країн, де камерна музика формувалася переважно в аристократичному середовищі, в Україні інструментально-ансамблеве музикування тривалий час розвивалося в межах народно-побутової та аматорської практики. Початковий етап становлення української інструментально-ансамблевої культури (XVII–XVIII століття) пов'язаний із формуванням різних форм колективного музикування, у межах яких поступово вироблялися засади майбутнього камерно-ансамблевого виконавства.

В цьому контексті важливою є думка О. Колісник, що формування камерно-ансамблевого виконавства в Україні доцільно розглядати крізь призму поступового ускладнення інструментальної партії яка виразно окреслюється вже з другої половини XVII століття. У цей період, на тлі входження європейського інструментарію та утвердження світських форм музикування, ансамблеве виконання набуває більш організованого характеру, виходячи за межі ситуативного побутового музикування. Відбувається формування елементарних принципів ансамблевої взаємодії, що передбачають узгодження темпу, динаміки, артикуляції та розподіл виконавських функцій між учасниками ансамблю [115].

Західні регіони України демонструють активніший розвиток камерно-інструментального музикування завдяки запровадженню інструментального супроводу уніатською церквою. У збірниках Кипріяна Жоховського (1680 р.) окрім нот церковної служби фіксуються світські танцювальні номери, а в деяких табулатурах записані популярні побутові мелодії, що вимагали певних професійних навичок виконання. Крім того, на професійних засадах розвивався жанр української думи; прикладом є

«Finitur Duma» (1583 р.), рукопис для чотирьох струнних інструментів, де поєднані українські та польські музичні традиції [73].

У середовищі аристократичної культури формуються інструментальні капели, розширюється використання клавішних інструментів (клавесин, клавікорд), активізується практика камерного та напівпублічного ансамблевого музикування. Поєднання народно-інструментальних традицій із академічними моделями створює передумови для подальшої інтеграції національних інструментів, зокрема бандури, у сферу професійного камерно-ансамблевого виконавства [115].

Більш професійного розвитку камерно-ансамблева музика набуває у братських школах та освітніх осередках (Львівська, Луцька, Київська братські школи, Києво-Могилянська академія, Харківський колегіум). Хоча початково музична підготовка була орієнтована на церковний спів, поступове введення інструментального виконавства сприяло розширенню музично-практичного досвіду та формуванню основ колективного музикування. Це мало важливе значення для подальшого розвитку камерно-ансамблевих форм, зокрема в аспекті поєднання вокально-хорової та інструментальної традицій.

Подальший розвиток цієї тенденції виявляється у поступовому структуруванні репертуару та виконавських практик. У музичному обігу утверджуються різні типи камерно-інструментальних композицій — від варіаційних і пісенно-танцювальних обробок до більш складних циклічних форм. Водночас відбувається освоєння нових принципів фактурної організації, зокрема поліфонізації музичної тканини, тембрової диференціації та функціонального розмежування партій, що засвідчує перехід від колективного відтворення до усвідомленої ансамблевої взаємодії. Такі процеси мають принципове значення, оскільки саме вони закладають підґрунтя для подальшого включення до камерно-ансамблевого простору інструментів національної традиції.

Вагомим чинником становлення ансамблевого виконавства в Україні XVII – першої половини XVIII століття стала діяльність музичних цехів, у яких функціонували різні за складом інструментальні колективи. Використання струнних, духових, щипкових та ударних інструментів створювало умови для формування варіативних ансамблевих конфігурацій і практичних навичок взаємодії між виконавцями. У межах цих колективів поступово вироблялися основи тембрового мислення, фактурної організації та розподілу функцій між інструментами — параметрів, що надалі визначали характер камерно-ансамблевої музики [37].

Докторка мистецтвознавства, професорка О. Зав'ялова пише, що розвиткові інструменталізму камерних жанрів цього історичного періоду значною мірою сприяло поширення кантового співу. Розподіл голосів у кантах слугував своєрідним зразком для створення інструментальної фактури, а навички ансамблевої гри закріплювалися під час виконання інструментального супроводу, зокрема в театральних та святкових жанрах [О. Зав'ялова]. Також варто додати, що цей процес демонструє ранні форми системного ансамблевого мислення, коли інструменти починають виконувати взаємопов'язані ролі, а музика перестає бути лише індивідуальною або ситуативною.

Українська камерна музика набуває професійного статусу приблизно з другої половини XVIII століття (Л. Корній, М. Степаненко, М. Боровик). Водночас саме в середовищі домашнього музикування сформувалися базові принципи ансамблевої взаємодії, різноманітні інструментальні склади та первинні жанрові моделі, що стали основою подальшого розвитку камерно-ансамблевої культури.

Важливу роль у розвитку інструментально-ансамблевої культури відіграло побутове та маєткове музикування, де ансамблеві форми набували більш системного характеру. У таких умовах поєднувалися народний репертуар (танцювальні жанри, обрядова музика) з елементами європейської музичної традиції, що сприяло поступовому ускладненню

виконавських форм і розширенню жанрового спектра. Саме в цей час музикування було переважно камерно-ансамблевим, що сприяло активному розвитку ансамблевого виконавства та популяризації відповідної музичної освіти. Спочатку навчання музики було приватним або переважно в пансіонах, а згодом воно значно розширилось. Зокрема, у Львівському музичному цеху були сформовані капели різного рівня, які обслуговували як народне, так і аристократичне середовище, а Київський музичний цех заснував музичну школу для підготовки кадрів до магістратського оркестру (1768 р.) [37].

В даному контексті є слушною думка О. Зав'ялової, що «Побутово-аматорська культура стала тим тлом, на якому з'явилися перші зразки професійної музики». Адже саме в межах домашнього, маєткового та обрядово-побутового музикування формувалися базові навички ансамблевої взаємодії, розподіл функцій між інструментами та темброве поєднання, які згодом стали визначальними для професійного інструментального виконавства. Побутові ансамблі не лише закріплювали традиційні мелодико-ритмічні моделі, але й слугували експериментальним майданчиком для освоєння нових інструментальних конфігурацій та жанрових форм, що забезпечувало плавний перехід від аматорського до академічного музичного середовища. З наукової точки зору, можна стверджувати, що цей «пласт культурної основи» визначав характер ансамблевого мислення та підготував ґрунт для включення в українську камерну практику національних інструментів, зокрема бандури.

Аранжування та варіації народних мелодій або побутового романсу були одними з найулюбленіших жанрів домашнього музикування впродовж XVIII – першої половини XIX століття. Такі твори, хоч і мали побутовий характер, відзначалися вишуканим музичним смаком та щирістю вираження. Вони не мали жорсткої прив'язки до конкретних інструментів: кожна партія могла виконуватися навіть голосом, що свідчить про гнучкість і універсальність виконавської майстерності того часу. Одночасно цей

період характеризувався активним освоєнням класичних композиційних форм, зокрема сонатних варіацій, а також формуванням основ ансамблевої фактури та різних типів взаємодії інструментів [37].

В західноєвропейській музичній традиції класичні жанри й структуровані ансамблеві форми остаточно скристалізувалися до кінця XVIII століття. Основу цієї системи заклали творчість Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. вана Бетховена, де точність фактури, взаємодія голосів і темброве планування були поставлені на професійний рівень. Для українських музикантів це був важливий орієнтир: вони могли порівнювати своє локальне інструментальне виконавство з усталеними європейськими стандартами, що сприяло поступовому поєднанню народних мелодій з академічними формами.

Подальший розвиток камерно-ансамблевого виконавства в Україні у XVIII–XIX століттях пов'язаний із формуванням професійної композиторської традиції, у межах якої поступово окреслюються жанрові та стильові параметри камерної музики. У цей період поряд із великими інструментальними формами з'являються перші зразки творів, орієнтованих на камерне виконання, що відображають процес адаптації європейських моделей до національного ґрунту.

До ранніх проявів цього процесу належать твори Максима Березовського та Дмитра Бортнянського. Зокрема, Соната C-dur для скрипки і клавесина М. Березовського репрезентує становлення камерного мислення у руслі раннього класицизму, тоді як інструментальні композиції Д. Бортнянського (зокрема концертні зразки) засвідчують орієнтацію на європейські формотворчі принципи та гомофонно-гармонічну фактуру. Хоча частина їхнього доробку належить до концертної сфери, ці твори важливі як свідчення формування професійної інструментальної традиції, в межах якої камерна музика починає виокремлюватися як самостійна галузь.

У XIX столітті розвиток камерно-інструментальних жанрів пов'язаний із розширенням композиторської діяльності як у

Надніпрянській, так і в західноукраїнській традиції. Зокрема, у творчості Михайла Вербицького представлені різні ансамблеві форми (дуети, ансамблі змішаного складу), що поєднують риси побутового музикування та професійного письма. Камерні жанри розвиваються також у працях О. Нижанківського, Д. Січинського та інших митців, для яких характерною є орієнтація на домашнє музикування і водночас поступове ускладнення ансамблевої фактури.

Важливим чинником становлення камерної культури в західноукраїнському регіоні стало поєднання національних традицій із впливами центральноевропейських композиторських шкіл. Це виявляється у творчості К. Ліпінського, К. Мікулі та інших митців, чиї камерні твори (сонати, тріо, квартети, ансамблеві мініатюри) сприяли закріпленню жанрових моделей і форм ансамблевого музикування. Загальною рисою цього етапу є поєднання ранньоромантичної стилістики з інтонаційними елементами народної музики. Тож можна зауважити, що упродовж ХІХ століття спостерігається активне засвоєння жанрово-стильових моделей камерного музикування, які вже у ХХ столітті зазнають національного переосмислення, індивідуалізації та адаптації до специфіки українського музичного мислення.

Функціонування професійних і напівпрофесійних музичних осередків, а також поступове формування інституцій концертного життя стало важливою передумовою становлення камерно-ансамблевого виконавства в Україні. У ХХ столітті створення спеціалізованих концертних майданчиків, філармонійних центрів і навчальних закладів сприяло утвердженню камерної музики як самостійної сфери виконавської практики та її інтеграції у загальноєвропейський культурний контекст. Таким чином, камерно-ансамблеве виконавство набуває ознак формалізованого явища, що функціонує в системі професійної музичної культури.

У цьому контексті важливо підкреслити, що сформована в Україні модель камерно-ансамблевого музикування відзначається поєднанням

академічно орієнтованих форм із традиціями народного інструменталізму. Саме така синтетична природа згодом створює передумови для інтеграції до камерно-ансамблевої сфери народних інструментів, зокрема бандури, яка у ХХ–ХХІ століттях набуває статусу повноцінного учасника академічного ансамблевого виконавства. У цьому аспекті історичний процес становлення камерної традиції можна розглядати як підґрунтя для сучасного розвитку камерно-ансамблевої музики за участі бандури, що поєднує національні витоки з європейськими принципами ансамблевого мислення.

Якісно новий етап розвитку камерно-ансамблевого виконавства пов'язаний із творчістю Миколи Лисенка, у якій камерні жанри набувають виразної національної визначеності. Його ансамблеві твори (фортепіанне тріо, струнний квартет, композиції для скрипки й фортепіано, віолончелі й фортепіано) демонструють органічне поєднання європейських форм із українською інтонаційною основою, що стає визначальним для подальшого розвитку камерної музики.

На зламі ХІХ–ХХ століть камерно-інструментальний жанр набуває більшої стилістичної диференціації у творчості Станіслава Людкевича та Василя Барвінського, де простежується синтез національних джерел із досягненнями європейського романтизму та постромантизму [115, 230]. Камерні твори цих композиторів (тріо, квартети, ансамблеві мініатюри) відзначаються розвиненим тематизмом, варіантно-варіаційним розвитком і увагою до тембрової палітри, що засвідчує поступове ускладнення ансамблевого мислення.

Як зазначає А. Кравченко, регулярне звернення українських композиторів до камерно-інструментальної музики зафіксоване лише з кінця ХІХ століття, тоді як у Західній Європі камерний ансамбль уже набув завершених соціокультурних і художніх форм. Водночас українська музика активно надолужувала європейську школу, творчо переосмислюючи її здобутки та адаптуючи їх до національних традицій. Зокрема, процес поєднання народних мотивів із класичною фактурою, варіаційні прийоми, а

також інтеграція національних інструментів у камерні ансамблі створили підґрунтя для формування самобутніх українських жанрово-стильових моделей [110, 31]. Цей історичний процес демонструє, що українська камерно-ансамблева музика розвивалася у діалозі з європейською традицією, але водночас зберігала специфіку національної інтонаційної та тембрової культури. Такий підхід дозволяє усвідомити не лише історичну динаміку жанротворення, а й особливості ансамблевого виконавства, що згодом визначили роль бандури та інших народних інструментів у професійній камерній музиці.

Починаючи з 1920-х років, камерно-інструментальна музика поступово утверджується як одна з ключових сфер композиторської діяльності в Україні. Звернення до ансамблевих жанрів набуває системного характеру і стає важливим засобом художнього самовираження митців, що прагнули осмислити нові стильові тенденції та водночас сформувати власну національну модель музичного мислення.

У цьому контексті камерно-ансамблева творчість перестає бути периферійною галуззю і дедалі виразніше входить до кола провідних жанрових пріоритетів, відкриваючи широкі можливості для експерименту з формою, фактурою та інструментальним складом. Саме в цей період особливої ваги набуває діяльність композиторів, чия творчість заклала підвалини розвитку української камерно-інструментальної традиції та визначила її подальші стильові орієнтири.

У першій третині ХХ століття тенденції розвитку камерної музики продовжуються у творчості Левка Ревуцького та Бориса Лятошинського, де камерні жанри стають сферою глибокого осмислення національної інтонаційності та водночас інтеграції сучасних композиторських технік. У їхніх творах посилюється індивідуалізація ансамблевих партій, ускладнюється фактура та розширюється коло виражальних засобів. [115]

У цей же період камерно-ансамблева музика в Україні набуває ознак стилістично зрілої та структурно-ускладненої сфери, у якій відбувається

активне переосмислення європейських композиційних моделей у поєднанні з національними інтонаційними джерелами. Важливу роль у цьому процесі відіграє творчість Бориса Лятошинського, у камерних творах якого відображено еволюцію стильових орієнтирів — від впливів пізнього романтизму та модернізму до індивідуалізованого синтезу різних художніх систем. Його ансамблеві композиції (струнні квартети, фортепіанні тріо, камерні ансамблі змішаного складу) демонструють ускладнення гармонічної мови, розвиток поліфонічного мислення та поглиблення темброво-фактурної організації, що суттєво розширює виражальні можливості камерного ансамблю.

Паралельно розвиток камерно-ансамблевих жанрів відбувається у творчості Віктора Косенка та Михайла Вериківського, де зберігається орієнтація на романтичну традицію, поєднану з національною мелодикою. Їхні ансамблеві твори (сонати, тріо, квартети) вирізняються ліричною спрямованістю, виразним мелодизмом і водночас поступовим ускладненням гармонічної та фактурної організації. Важливою рисою цього етапу є трансформація народнопісенного матеріалу в умовах професійного композиторського письма, що сприяє формуванню індивідуалізованих стильових моделей камерної музики.

Постать В. Косенка постає як композитора, якому властиве глибоке, внутрішньо-вмотивоване розуміння виконавської природи камерно-інструментальних жанрів. Подібно до М. Лисенка, він виступив ініціатором створення камерно-ансамблевого колективу та здійснював його художнє керівництво (м. Житомир, 1918). Основу ансамблю становило фортепіанне тріо у складі скрипки (В. Скороход), віолончелі (В. Коломойцев) та фортепіано (В. Косенко), однак склад міг варіюватися залежно від виконавських завдань за рахунок залучення інших музикантів. Однак ансамбль, принагідно, мав змогу кількісно варіювати свій склад у бік розширення за рахунок запрошених музикантів. Таким чином, репертуар ансамблю був доволі обширним за кількісно-якісними параметрами та

охоплював різні історико-стильові епохи, включаючи і новостворені композиції самого автора та його найближчих колег.

Загалом у цей період камерно-ансамблева музика в Україні утверджується як самостійна галузь академічного інструментального мистецтва, для якої характерні розширення жанрового спектра, поглиблення інтонаційно-стильових процесів і зростання ролі ансамблевої взаємодії як основи музичного мислення. Саме ці тенденції створюють підґрунтя для подальшого розвитку камерно-ансамблевих форм, у тому числі за участі бандури, яка в другій половині ХХ століття поступово інтегрується у цю сферу як інструмент із широким темброво-виражальним потенціалом [115].

У міжвоєнну добу розвиток камерно-інструментальної творчості демонструє ширше коло творчості українських композиторів, які систематично зверталися до різних ансамблевих жанрів. Серед них вирізняються М. Скорульський (зокрема, Фортепіанний квінтет на українські теми, 1920; Фортепіанне тріо *Cis-dur*, 1924), П. Козицький (Варіації на тему народної купальської пісні для струнного квартету, 1925), В. Борисов (Квартет №1 «Юнацький», 1926), Н. Нижанківський (Фортепіанне тріо *e-moll*, 1928), М. Вілінський (Соната для скрипки і фортепіано, 1929), К. Данькевич (Струнне тріо, 1930), М. Коляда (Фортепіанний квінтет, 1930), Д. Клебанов (Квартет №3 «Романтичний», 1932), В. Костенко (Струнний квартет №5, 1939) та інші. Їхня творчість засвідчує кількісне розширення репертуару та поступове жанрово-стильове урізноманітнення камерно-ансамблевої музики, у межах якої відбувається активне поєднання національно-інтонаційних джерел із професійними композиційними моделями. Це, в свою чергу, свідчить про формування цілісного художнього простору, в якому камерна музика посідає вагоме місце як сфера творчого експерименту та стилістичного пошуку.

Характерною рисою розвитку камерно-інструментального мистецтва ХХ століття стала тісна взаємодія композиторської та виконавської

творчості, що зумовлювала орієнтацію багатьох творів на конкретні ансамблеві склади та їхні технічні можливості. Унаслідок такого взаємозв'язку, особливо від 1920-х років, активізується процес формування нових камерних колективів, які не лише інтерпретували вже наявний репертуар, але й сприяли його цілеспрямованому розширенню, включаючи як зарубіжні, так і національні зразки.

Поступово серед ансамблів виокремлюються колективи, що набувають професійного й інституційного статусу. Зокрема, вагому роль у цьому процесі відіграли створені у Харкові, Український державний квартет імені Ж. Вільома, Квартет імені М. Леонтовича та Українське державне тріо (1920–1940-ві роки), діяльність яких була спрямована на системне утвердження камерно-ансамблевого мистецтва.

Їхній репертуар відзначався стильовою багатоплановістю: поряд із творами західноєвропейської музики активно виконувалися композиції українських авторів, зокрема К. Данькевича, П. Козицького, В. Косенка, В. Костенка, Б. Лятошинського, П. Сениці, А. Філіпенка, А. Штогаренка, Б. Яновського, а також представників харківської композиторської школи — В. Борисова, Д. Клебанова, М. Тица. Така виконавська практика сприяла популяризації національного репертуару та утвердженню його в концертному репертуарі.

Високий рівень професіоналізму цих колективів підтверджується насиченою концертною діяльністю: значна кількість виступів, гастрольних турне та тематичних програм, зокрема циклів української музики, засвідчує їхню роль як активних діячів у формуванні камерно-ансамблевої традиції.

Історичний розвиток української камерно-інструментальної музики характеризується тісним переплетінням композиторської, виконавської та педагогічної діяльності, що забезпечило поступовий перехід від аматорських форм до професійного академічного рівня. Цей процес відбувався на стику східно та західноєвропейських музичних традицій і відзначався взаємодією класичних, авангардних тенденцій, а також впливом

регіональних етнокультурних традицій. Особливості мовно-інтонаційного малюнка української камерної музики формували її унікальну семіотичну структуру, що залишається ключовим фактором для розуміння її сучасного стану [110].

Попри складні історичні обставини, камерно-ансамблеве виконавство в Україні не припинило свого існування навіть у період Другої світової війни. Зокрема, як засвідчують дослідження Т. Фішер, у Львові впродовж 1941–1944 років було проведено близько 700 музичних заходів, переважна більшість яких мала камерний характер — як інструментальний, так і вокальний. Вагомим чинником стала обмеженість концертних просторів, що сприяло домінуванню саме камерних форм музикування. Водночас, поряд із репертуаром європейської традиції, у концертних програмах, наскільки це було можливим, звучали твори українських композиторів — В. Барвінського, В. Витвицького, В. Косенка, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Р. Сімовича та ін., у виконанні як професійними колективами, так і аматорськими ансамблями.

Руйнівні наслідки війни суттєво вплинули на українське культурне середовище, загостривши кризові явища в музичному житті, зокрема через втрати творчих кадрів, обмеження мистецької діяльності та порушення інституційної структури. Проте вже у повоєнний період спостерігається поступове відновлення академічної музичної сфери, що проявилось, зокрема, у поживленні ансамблевого виконавства та появі нових колективів.

Серед них особливе місце посідає Квартет імені М. Лисенка, заснований 1951 року, який став одним із провідних інтерпретаторів камерного репертуару. Його діяльність відзначається високим професійним рівнем і значною кількістю прем'єр, у тому числі творів українських композиторів — В. Губаренка, О. Зноско-Боровського, І. Карабиця, Є. Станковича, В. Сильвестрова, А. Філіпенка та ін. За даними Ю. Чемериса, репертуар ансамблю охоплював понад 250 композицій різних епох і стилів,

що засвідчує його вагомий внесок у розвиток української камерної музики та її міжнародну репрезентацію [110].

Для повоєнного етапу характерним є посилення героїко-патетичної образності, звернення до програмності та прагнення до більш конкретного художнього висловлення. Водночас зберігає актуальність і фольклорна тенденція: використання інтонаційно-стильових елементів народної музики стає важливим засобом утвердження національної ідентичності та художнього узагальнення соціокультурних ідей.

Новий етап у розвитку української музичної культури, що припадає на 1960–1970-ті роки, позначений суттєвими змінами у сфері художнього мислення та становленням нової естетичної парадигми. У цей період відбувається активне оновлення композиційних принципів, зумовлене зверненням до авангардних стилів, які відкрили перспективу темброво-звукової багатовимірності та значно розширили ресурси музичного висловлювання.

У контексті загальнокультурних процесів «шістдесятництва» особливого значення набуває формування національної моделі музичного авангарду, що поєднує новітні техніки з глибинними рисами українського музичного мислення. Серед провідних представників цього напрямку — Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Святослав Крутиков, Володимир Загорцев, чия творчість репрезентує синтез технологічності авангардної мови з традиційними інтонаційно-образними засадами національної культури. Така взаємодія виявляє своєрідну «солідаризацію» новітніх композиційних засобів із історично сформованими принципами українського музичного мислення [110].

Паралельно з авангардними пошуками формується неофольклорна тенденція, що відкриває нові підходи до осмислення народно-музичної спадщини. Використання фольклорного матеріалу набуває якісно іншого характеру: поряд із цитуванням або стилізацією відбувається його інтеграція в сучасні композиційні структури, що дозволяє поєднувати

традиційні інтонаційні моделі з новітніми техніками музичного письма. У цьому контексті показовою є творчість Мирослава Скорик та Євгена Станкович, у якій простежується органічне поєднання фольклорних джерел із сучасними засобами музичної виразності.

У 1960–1970-х роках українська камерно-інструментальна музика продовжувала активно розвивати фольклорний матеріал, інтегруючи його у гомофонно-гармонічні та поліфонічні структури ансамблевих творів. Такий підхід сприяв оновленню музично-стильових принципів і посиленню національної ідентичності в композиційній структурі.

Цей період також характеризується поглибленим розвитком поліфонії та переосмисленням історичних жанрових форм, включно з бароковими традиціями, що відобразилося у творчості композиторів: Валентина Сильвестрова, Віталія Годзяцького, Олександра Рудянського та Сергія Мамонова. Актуалізація старовинних стилістик поєднувалася з освоєнням авангардних принципів музичної мови, що дозволяло формувати нові способи вираження ансамблевого матеріалу.

Поряд із цим у 1960–1970-х роках зберігалася роль неокласичних та неоромантичних тенденцій, які забезпечували спадкоємність музичної традиції. Серед представників цих напрямів слід відзначити Андрія Штогаренка, Олександра Красотова та Юрія Іщенка, які використовували діалогічність партій, програмність і синестетичні концепції у своїй камерно-інструментальній творчості.

У 1980-х роках тенденції до полістилістики, індивідуалізації стилю та пошуку нових жанрово-стильових моделей набули більшої виразності. Цей процес супроводжувався активною композиторсько-виконавською співпрацею та появою нових ансамблів у філармоніях і консерваторіях, що сприяло підвищенню стандартів виконавської майстерності. Важливу роль відігравали також українські композитори діаспори, такі як Левко Грабовський, Володимир Витвицький та Микола Грудин, які зберігли національні традиції та інтегрували їх у світовий музичний простір. Тож

розвиток камерно-інструментальної музики цього періоду визначався поєднанням інновацій і традицій, стилістичною різноманітністю та активною взаємодією композиторів і виконавців, що створило підґрунтя для подальшого розвитку української камерної музики та її інтеграції у глобальне мистецьке середовище.

Історичний розвиток української камерної музики демонструє тісний зв'язок із загальноєвропейськими традиціями, поєднанням впливів західної та східної музичних культур, а також активним залученням національних етнокультурних особливостей. Витоки камерної музики в Україні, починаючи від аматорських салонних форм і завершуючи професійним ансамблевим виконавством, формувалися під впливом європейської стилістики, одночасно інтегруючи мовно-інтонаційні характеристики національної музики та адаптуючи їх до різних жанрово-інструментальних моделей.

Особливе значення у становленні української камерної традиції належало народним інструментам, які ставали не лише джерелом тематичного та тембрового матеріалу, а й ключовим елементом у визначенні національної музичної ідентичності. Упродовж ХХ століття ця тенденція отримала розвиток і в діаспорній творчості, де композитори органічно поєднували українську музичну мову з міжнародними авангардними та академічними напрямками, шукаючи універсальні способи передачі національної інтонаційної культури у світовому музичному контексті [110].

Систематизація музикознавчих досліджень свідчить, що українське камерно-інструментальне мистецтво історично вирізнялося динамічною еволюцією жанрово-стильових форм: від класичних та романтичних моделей до авангардних і неофольклорних течій. Виконавці та композитори експериментували з інструментальними комбінаціями, поліфонічними та гармонічними структурами, водночас продукуючи власні національні жанрово-стильові зразки. Ці досягнення стали прямим відображенням

традиційного українського музичного мислення, що розвивалося у контексті ширшого культурного обміну.

На кінець XX століття українське камерно-ансамблеве мистецтво накопичило значний репертуар вагомих ансамблевих творів, які не лише збагачують національну та європейську музичну культуру, а й створюють підґрунтя для подальшого розвитку у постмодерному просторі. Зокрема, вони відкривають нові перспективи для семіологічної та естетико-герменевтичної інтерпретації музики, забезпечуючи універсалізацію композиторської та виконавської мови на межі XX–XXI століть.

У сучасному музикознавстві розвиток української камерно-ансамблевої музики розглядається як процес, що відбувається у постійній взаємодії із загальноєвропейськими стильовими тенденціями. Зокрема, у дослідженнях О. Зав'ялової підкреслюється, що еволюція вітчизняного ансамблевого мистецтва зумовлена не лише внутрішніми художніми чинниками, а й широким соціокультурним контекстом, у межах якого формуються специфічні національні риси камерного музикування. Водночас дослідниця наголошує на поетапності становлення камерно-ансамблевої культури, кожен із яких характеризується трансформацією функцій музичних інструментів і принципів їх ансамблевої взаємодії. У цьому контексті важливою є також позиція І. Польської, яка розглядає камерний ансамбль як самостійний жанрово-естетичний феномен, що має власні закономірності історичного розвитку та структурної організації.

З огляду на це, формування української камерно-ансамблевої традиції доцільно трактувати як багатовекторний процес, у якому поєднуються європейські жанрові моделі, національні інтонаційні засади та специфіка виконавської традиції. У подальшому саме ця синтетична природа ансамблевого мислення створює передумови для інтеграції музичних інструментів народного походження, зокрема бандури, у сферу академічного камерного музикування.

### 1.3 Феномен бандури в українському академічному інструментальному мистецтві

Інтеграція бандури до системи академічного інструментального мистецтва є складним і багаторівневим процесом, що відображає загальні тенденції професіоналізації національної музичної культури. У цьому контексті бандура постає не тільки як традиційний народний інструмент, а як повноцінний суб'єкт академічного музичного дискурсу, здатний реалізовувати різноманітні художньо-виражальні функції у сольному та ансамблевому виконавстві.

Еволюція бандурного мистецтва відображає поступовий перехід інструмента від традиційної форми побутування до академічної сфери функціонування, що супроводжується ускладненням його конструктивних та виконавських параметрів. Упродовж історичного розвитку бандура зазнала суттєвих органологічних змін, пов'язаних із розширенням звукового діапазону, удосконаленням строю та стандартизацією конструкції. Ці трансформації зумовили формування сучасної виконавської техніки та створили передумови для вдосконалення інструмента як повноцінного академічного засобу музичного вираження, що остаточно окреслилося в середині ХХ століття.

З огляду на окреслені тенденції, доцільним є звернення до історичної динаміки становлення бандури як академічного інструмента. Такий підхід передбачає послідовний розгляд ключових етапів її еволюції — від ранніх іконографічних свідчень існування кобзи та бандури, через традицію кобзарства як первинної форми виконавської практики, до формування бандурництва та подальших процесів його академізації.

Витоки формування бандури як академічного інструмента нерозривно пов'язані з традицією кобзарства, що становить одну з найдавніших форм музичного виконавства в Україні. Саме в межах кобзарського мистецтва сформувалися основні засади інструментального мислення, виконавської техніки та інтонаційно-образної системи, які згодом стали підґрунтям для

розвитку бандурного мистецтва. Водночас кобзарство репрезентує не лише фольклорну традицію, а й своєрідний тип музично-виконавської діяльності, що поєднує індивідуальне музикування, імпровізаційність і елементи професійної організації. У процесі історичної еволюції саме ця традиція зазнає трансформації, поступово інтегруючись у сферу академічної культури та зумовлюючи перехід від усної форми побутування музики до нотованої та інституціоналізованої системи.

На території України кобзарське мистецтво набуло особливого поширення в регіонах Лівобережжя, зокрема на Слобожанщині, а також у межах Чернігівщини, Полтавщини та Харківщини. У подальшому, на теренах Сумщини, сформованої як адміністративна одиниця у ХХ столітті, відбувався активний розвиток і трансформація кобзарських традицій. Саме тут простежується поступове поєднання традиційного кобзарського музикування з елементами професійної музичної освіти та виконавства. Важливу роль у цьому процесі відіграла діяльність Глухівської музичної школи, де поряд із вокально-хоровою підготовкою учні опановували музичну грамоту та інструментальне виконавство, зокрема гру на бандурі за нотним записом [25, с. 74].

У ХХ столітті розвиток кобзарського та бандурного мистецтва в означеному регіоні підтверджується діяльністю низки виконавців (зокрема М. Олексієнка, С. Пасюги, Г. Кожушка, Є. Адамцевича, І. Петренка, Ф. Терещенка, Д. Цигенка, В. Житченка, І. Іванченка та Є. Мовчана), чия творчість сприяла збереженню та популяризації національної музичної традиції [89, с. 2].

До нашого часу дійшли поодинокі візуальні свідчення існування давньої кобзи, зокрема її зображення на картині невідомого автора XVIII століття «Козак Мамай». Як засвідчують дослідники, найдавніший тип кобзи характеризувався подовженим корпусом, наявністю трьох струн, розташованих на довгому грифі з ладками (так звана ладкова кобза). У процесі подальшої еволюції форма інструмента зазнала змін: корпус набув

більш округлих обрисів, гриф було скорочено й розширено, а кількість струн збільшено до семи, що дає підстави визначати цей тип як автентичну кобзу.

Подальший розвиток інструмента пов'язаний із формуванням бандури, яка поступово витіснила автентичну кобзу. Вона являла собою багатострунний інструмент, що відрізнявся відсутністю ладів, коротшим грифом, асиметричною формою корпусу та наявністю приструнків — коротких струн, закріплених безпосередньо на корпусі. Зазначені конструктивні зміни, що супроводжували трансформацію кобзи у бандуру, розглядаються дослідниками як такі, що сформувалися в межах української музичної традиції.

Водночас упродовж певного історичного періоду кобза і бандура співіснували в музичній практиці та нерідко сприймалися як синонімічні поняття. Таке ототожнення було зумовлене їх паралельним функціонуванням у різних соціокультурних середовищах українського суспільства XVIII століття і зберігалось аж до XX століття [176, 11–12].

Тривалий час кобза і бандура функціонували паралельно, що зумовило їх часткове ототожнення у суспільній свідомості. Як зазначає К. Черемський, у народному середовищі ці інструменти нерідко сприймалися як близькі або навіть тотожні за своєю природою [195, с. 159]. Лише з початком розвитку створення інструментів та удосконаленням виконавських практик відбулося чіткіше розмежування між ними, що дозволило визначити кобзу і бандуру як самостійні інструменти з відмінними конструктивними та виконавськими характеристиками [196].

Наприкінці XVIII – на початку XIX століття кобзарське мистецтво зазнало певного занепаду внаслідок активного поширення європейських музичних традицій. У цей період воно зберігалось переважно в середовищі народних співців, які підтримували і передавали «з уст в уста» давні виконавські традиції. [57, 4].

Хоча ці два інструменти мають багато споріднених рис, сучасні дослідники наголошують на доцільності розмежування понять «кобзарство» та «бандурництво». Зокрема, К. Черемський визначає кобзарство як комплексне явище традиційної культури, що охоплює мистецькі, духовні та світоглядні аспекти діяльності народних співців [195, 221]. Натомість бандурництво розглядається як окрема форма музичної практики, пов'язана зі специфікою виконавства на бандурі та її функціонуванням у ширшому культурному контексті [195].

Таким чином, кобзарство і бандурництво постають як взаємопов'язані, проте самостійні феномени української музичної культури, кожен із яких має власні історичні витoki, виконавські традиції та художньо-естетичні особливості. Їхній розвиток відображає еволюцію національного музичного мислення та зміну культурних пріоритетів у різні історичні періоди.

Починаючи з ХХ століття, географія функціонування бандури значно розширюється, охоплюючи не лише всі регіони України, але й середовище української діаспори за її межами. Це сприяло активізації виконавської практики, урізноманітненню форм музикування та закріпленню інструмента у різних культурних осередках.

Початок ХХ століття став визначальним етапом у розвитку бандурного виконавства, оскільки саме в цей період розпочинається процес становлення бандури як концертного інструмента. Вагомою подією для популяризації та переосмислення бандурного мистецтва став ХІІ Археологічний з'їзд, що відбувся у Харкові у 1902 році. Активну участь у його організації брав Гнат Хоткевич, діяльність якого була спрямована на привернення уваги до кобзарської традиції та підвищення її культурного статусу.

У межах з'їзду порушувалися питання походження кобзи, а також соціального становища кобзарів. Водночас сам Г. Хоткевич продемонстрував високий рівень виконавської майстерності, що засвідчило

можливість виходу бандурного виконавства за межі усталених уявлень про нього як виключно народного. Важливим здобутком його діяльності стало започаткування нових форм колективного музикування за участю бандури, зокрема у складі оркестру українських народних інструментів. Під час з'їзду було представлено українську інструментальну музику у виконанні етнографічного оркестру, до якого входили бандури, ліри та інші традиційні інструменти.

Окрім цього, Г. Хоткевич виступив ініціатором формування малих ансамблевих складів бандуристів (дуети, тріо, квартети), що стало важливим кроком у розвитку ансамблевого виконавства. Подальшим етапом інституціоналізації бандурного мистецтва стало створення у 1919 році в Києві першого кобзарського гуртка, який у 1935 році трансформувався у зразкову капелу бандуристів. Таким чином, активна культурно-просвітницька діяльність Гната Хоткевича сприяла піднесенню бандурного мистецтва на якісно новий, професійний рівень [138].

Важливим етапом професіоналізації бандурного виконавства стало формування академічних виконавських шкіл, що відображає поглиблення процесів інституціоналізації цього виду мистецтва. Виникнення осередків системного навчання сприяло не лише передачі виконавського досвіду, але й його теоретичному осмисленню, уніфікації технічних прийомів та виробленню сталих інтерпретаційних підходів.

У межах становлення бандурних шкіл відбувається поступове закріплення нормативних засад виконавської майстерності, що охоплюють питання звуковидобування, артикуляції, аплікатури та ансамблевої взаємодії. Це, своєю чергою, забезпечило формування професійного середовища бандуристів, здатних функціонувати в різних формах академічного музикування — як сольного, так і ансамблевого.

Наприкінці XIX — на початку XX століття у працях низки дослідників, зокрема П. Житецького, М. Лисенка, Ф. Колесси, О. Сперанського, Д. Ревуцького, Г. Хоткевича та ін., засвідчується існування

сформованої системи професійної кобзарської освіти, що функціонувала в межах трьох основних осередків — Чернігівської, Полтавської та Харківської (Зіньківської) шкіл. Кожен із цих центрів характеризувався власними виконавськими традиціями, зокрема специфікою тримання інструмента, особливостями звуковидобування, конструктивними відмінностями інструментарію, а також наявністю усталеного репертуару та інституту наставництва. Сукупність зазначених ознак зумовлювала формування виразних регіональних відмінностей у межах кобзарської традиції [57, 5].

Попри значущість проблематики, кількість наукових праць, присвячених дослідженню бандурних шкіл, залишається обмеженою. Серед найбільш вагомих слід відзначити розвідки О. Дубас [57], праці Л. Мандзюк [128-131], монографію В. Мішалова [57], а також статтю І. Панасюка [154], у яких окреслюються основні підходи до вивчення цього явища.

Зокрема, В. Мішалов також підкреслює, що у ХІХ столітті кобзарство було територіально зосереджене переважно в межах Чернігівської, Полтавської та Харківської областей. У своїй дисертації дослідник пропонує узагальнену класифікацію, яка систематизує відомості про регіональні відмінності інструментів та виконавських манер, що дозволяє більш цілісно осмислити процеси формування кобзарсько-бандурної традиції [147].

У сучасному музикознавстві та виконавській практиці існують різні підходи до класифікації бандури, що зумовлено варіативністю її конструктивних і виконавських характеристик. Узагальнену класифікацію інструмента подано у монографії В. Мішалова [40], де одним із ключових критеріїв виступає тип конструкції, зокрема з урахуванням місця виготовлення інструмента.

Відповідно до цього підходу, виокремлюються такі різновиди бандури:

- А) «Чернігівка» — інструмент, що виготовлявся на Чернігівській музичній фабриці імені П. Постишева за конструкцією І. М. Скляра;
- Б) «Львів'янка» — інструмент виробництва Львівської музичної фабрики «Трембіта», створений за конструкцією В. Я. Герасименка.
- В) «Харківка» — бандура, що виготовлялася у майстернях харківських майстрів Г. І. Снегір'ова, І. Ф. Кругового, О. С. Малюкова та О. С. Горгуля в період 1926–1938 років, а також у полтавського майстра Г. І. Паліївця. До цього типу також відносять інструменти, створені за конструкцією Г. Хоткевича та Л. Гайдамаки у 1930-х роках у Харкові, зокрема в майстерні при клубі «Металіст»;
- Г) «Полтавка» — хроматизований варіант діатонічних харківських бандур, що виготовлявся різними майстрами української діаспори;
- Д) «Старосвітська», «народна» або «автентична» бандура — інструмент кустарного типу, що характеризується 20–23 струнами та дерев'яними кілками.

Додатково, за способом (стилем або манерою) виконавства виокремлюються такі традиції гри: київська, чернігівська, харківська, полтавська, зінківська, а також «старосвітська» та «хоткевичівська».

За критерієм виконавських шкіл, сформованих на базі провідних навчальних закладів України, виділяють київську, львівську, донецьку, харківську, одеську академічну та слобідську традиції, а також напрями, що пов'язані із «старосвітською», автентичною та народною виконавською традицією.

Переважання географічного принципу систематизації призвело до певної неузгодженості в інтерпретації різних шкіл, виконавських манер і технік гри на бандурі, що, своєю чергою, спричинило термінологічну неоднозначність у характеристиці виконавських можливостей інструмента та його конструктивних особливостей. Унаслідок цього в науковому дискурсі нерідко виникають розбіжності у трактуванні таких понять, як «чернігівський» і «київський» способи гри, а також спостерігається

змішування термінів «харківський», «слобідський», «полтавський» та «зінківський» виконавські стилі.

З метою часткового упорядкування цієї термінологічної ситуації доцільним є уточнення основних способів гри відповідно до регіональних традицій їх формування.

Харківський спосіб звуковидобування характеризується вертикальним розташуванням інструмента з притисканням його нижньою декою до грудей виконавця та залученням обох рук до гри на всіх струнах. Історично цей тип виконавської манери вважається одним із найдавніших і був притаманний, зокрема, незрячим кобзарям. У сучасній виконавській практиці він зберігся переважно за межами України, насамперед в українській діаспорі.

Чернігівський спосіб гри сформувався пізніше та пов'язується з практикою зрячих виконавців. Його поява корелює з процесами хроматизації та конструктивного вдосконалення бандури, що зумовило ускладнення техніки лівої руки, зокрема у роботі з приструнками.

Київський спосіб звуковидобування, ймовірно, сформувався на основі чернігівської виконавської традиції. У його межах функції рук розподіляються таким чином: ліва рука виконує басову партію, тоді як права — працює з приструнками. На сучасному етапі саме цей спосіб є найбільш поширеним у виконавській практиці України.

Окремі дослідники, зокрема Л. Мандзюк та В. Мішалов, виокремлюють також полтавський спосіб виконавської гри, який постає як синтетична модель, що поєднує риси харківської та чернігівської виконавських традицій. У межах цього підходу інструмент розташовується таким чином, що права рука виконує партію на приструнках, тоді як ліва рука одночасно залучається як до басової лінії, так і до гри на приструнках.

В. Мішалов звертає увагу на те, що низка термінів у бандурному мистецтві функціонувала багатозначно та могла одночасно позначати як конструктивні типи інструмента, так і способи виконавської гри, а подекуди

— й виконавські школи. Саме така багатофункціональність термінології значною мірою зумовила наявність поняттєвих розбіжностей у науковому дискурсі [57].

У свою чергу, Л. Мандзюк підкреслює, що найбільшого поширення в практиці набули чернігівські бандури київського типу, що зумовило домінування саме київського способу виконавської гри серед музикантів. Натомість харківський спосіб виявляється технічно доцільним переважно для інструментів харківської конструкції, тоді як особливості будови бандури київського типу істотно ускладнюють його застосування [128].

Починаючи з ХХ століття, ареал функціонування бандури суттєво розширюється, що пов'язано з активізацією діяльності бандуристів як на території України, так і в середовищі української діаспори за кордоном. У виконавській практиці остаточно закріпилися два основні способи гри на бандурі — київський та харківський. При цьому київський спосіб характеризується відносною простотою засвоєння та більш широким поширенням, тоді як харківський вирізняється значно вищим рівнем технічних можливостей і різноманітням темброво-звукових ефектів. У межах київської манери права рука виконує партію на приструнках, а ліва — на басових струнах; натомість у харківському способі права рука також працює з приструнками, тоді як ліва охоплює як басові струни, так і приструнки.

Окремі дослідники, аналізуючи ці два виконавські підходи, підкреслюють, що, попри меншу поширеність, харківський спосіб вирізняється вищою виразністю та багатством звучання. Водночас енциклопедичні джерела не містять детального пояснення причин його обмеженого розповсюдження.

Певне роз'яснення цього питання подає М. Полотай, який зазначає, що київська капела раніше почала публічні виступи з інструментами відповідного типу, а також що київський спосіб гри є технічно доступнішим у засвоєнні порівняно з харківським. Додатковим чинником стала й більша

кількість виготовлених інструментів саме київського зразка, що сприяло домінуванню цього виконавського напрямку.

Як зазначає Л. Мандзюк [128], наявність різних виконавських різновидів гри на бандурі зумовлена історичною відокремленістю регіональних шкіл, а також поступовою індивідуалізацією інструмента, що є характерною рисою народної музичної творчості з її значною мірою суб'єктивованою виконавською практикою. Саме ці чинники тривалий час ускладнювали процес стандартизації та уніфікації бандурного виконавства.

У працях М. Лисенка, Д. Ревуцького, а також у низці навчально-методичних посібників і самовчителів фіксується існування щонайменше чотирьох типів строю бандури: бандуристського, скрипошного, жалібного та косоного.

С. Людкевич у статті «Відродження бандури» звертає увагу на регіональні відмінності у способах гри, зазначаючи, що «спосіб орудування інструментом є в різних губерніях України різний. Найпримітивніший спосіб гри мають кобзарі з Чернігівщини, які ставлять бандуру до себе кантом резонатора та, держачи одною рукою ручку, грають двома пальцями другої руки. Найкраще розвинули спосіб гри на бандурі кобзарі з Харківщини, які ставлять бандуру на колінах рівнобіжно спідняком до себе, ручкою догори та грають обома руками з двох протилежних боків інструмента. Посереднє місце займають кобзарі полтавські, що ставлять бандуру боком, причім ліва рука лиш від часу до часу виручає другу» [176].

З метою розширення кола виконавців і слухацької аудиторії, Г. Хоткевич здійснював комплексну роботу, спрямовану на стандартизацію виконавських підходів до бандури, удосконалення її конструкції, впровадження елементів хроматизації, а також системне розширення репертуару й технічних можливостей інструмента. Саме ним було суттєво розвинено харківський спосіб гри, який С. Людкевич визначав як найбільш досконалий серед існуючих виконавських манер.

Паралельно дослідник активно працював над формуванням педагогічного та концертного репертуару, створюючи авторські композиції, етюди та вправи, спрямовані на розвиток різних виконавських технік. У процесі експериментів над удосконаленням конструкції та звучання інструмента за основу була взята діатонічна бандура з 8 басовими та 23 приструнковими струнами, при цьому особлива увага приділялася її подальшій хроматизації [176].

У 1909 році у Львові Г. Хоткевич видав перший «Підручник гри на бандурі», що стало важливим кроком у формуванні систематизованої методики навчання. З 1926 року він розпочав викладацьку діяльність у Харківському музично-драматичному інституті, де його педагогічна робота була пов'язана зі створенням першого у системі вищої музичної освіти України класу бандури та формуванням професійної школи кобзарського мистецтва письмової традиції. Таким чином було закладено підґрунтя для становлення харківської школи бандурного виконавства.

Зазначені процеси, пов'язані з діяльністю Гната Хоткевича, слід розглядати як етап формування професіоналізованої виконавсько-методичної бази бандурного мистецтва, що передував становленню академічної інституційної системи. Вони не мали характеру усталеної академічної школи у сучасному розумінні, однак створили необхідні передумови для її виникнення, зокрема через кодифікацію виконавських принципів, розвиток педагогічної практики та перехід від усної традиції до письмово зафіксованої методики навчання.

Значний внесок у формування львівської традиції бандурного виконавства був закладений ще до початку Другої світової війни, коли у Львові функціонували сталі осередки ансамблевого музикування. Напередодні воєнного періоду активну концертну діяльність здійснювали колективи Львівської духовної семінарії, Будинку вчителя та Львівського політехнічного інституту, які стали важливою основою подальшого

розвитку виконавського середовища у 1940-х роках (Ю. Сінгалевич, З. Штокалко, В. Юркевич, С. Ластович).

У розвитку львівського бандурного мистецтва цього періоду окреслюються дві взаємопов'язані тенденції: рецепція харківської виконавської традиції, активне поширення якої у західноукраїнському середовищі пов'язане з діяльністю Гната Хоткевича (Ю. Сінгалевич, З. Штокалко), та формування індивідуалізованого композиторсько-виконавського стилю, що синтезував елементи харківської й київської шкіл і яскраво виявився у творчості Зіновія Штокалка, який у 1940-х роках створив низку інноваційних композицій для бандури, зокрема етюдів та фантазій, що розширювали її гармонічні та інтонаційні можливості. Водночас характерною рисою львівського виконавського середовища стало поєднання ансамблевої гри з індивідуальною творчістю виконавців, що зумовило поступову інтеграцію регіональної традиції до загальноукраїнського контексту академічного бандурного мистецтва.

У 1930 році здійснювалися спроби налагодити серійне виробництво бандур конструкції Г. Хоткевича, які розглядалися як найбільш перспективні з погляду технічних та художньо-виконавських характеристик [128]. Однак зазначені інструменти не набули подальшого поширення у виконавській практиці та після смерті Г. Хоткевича фактично вийшли з ужитку.

У подальшому, в умовах політичних трансформацій та утвердження тоталітарного режиму в Радянській Україні, харківська школа, пов'язана з ім'ям Гната Хоткевича, була фактично витіснена з офіційного культурного простору. Частина її представників була змушена емігрувати, інші зазнали репресій або були фізично знищені, що значною мірою перервало безпосередню тяглість цієї виконавської традиції.

Натомість чернігівська (у деяких класифікаціях — київська) бандурна школа в цей період продовжувала активно розвиватися, що зумовило її поступове домінування у виконавській практиці. Це сприяло формуванню

широкого кола майстрів-виконавців, педагогів і композиторів, а бандура київського типу поступово утвердилася як інструмент, інтегрований у систему академічного музичного мистецтва.

У повоєнний період поширення набули також бандури київсько-чернігівського типу, сконструйовані майстром І. Скляром. У цей же час у Львові було створено новий різновид інструмента — «Львів'янку» конструкції В. Герасименка. Водночас зазначені модифікації мали низку конструктивних недоліків, зокрема значну громіздкість та акустичні обмеження, що ускладнювало їх практичне використання у виконавській діяльності.

Формування чернігівського способу гри пов'язується з процесами хроматизації бандури, експерименти з якою активно розгорталися впродовж ХІХ–ХХ століть. Введення хроматичних можливостей інструмента істотно змінило його виконавську специфіку, зокрема унеможливило традиційне використання лівої руки для гри на приструнках, що спричинило трансформацію техніки звуковидобування. У результаті бандура поступово набуває статусу суто концертного інструмента з ускладненими виконавськими функціями.

Осередки розвитку ансамблевого бандурного виконавства водночас виступали центрами поступової уніфікації інструментарію. Одним із ранніх кроків у напрямі стабілізації конструкції бандури стали напрацювання кубанських майстрів, зокрема А. Поплинського. Подальші спроби вдосконалення та узгодження системи хроматизації і струнного ув'язування київського типу здійснювалися О. Корнієвським, Г. Андрійчиком, К. Німченком та М. Тузиченком. Вагомий внесок у модернізацію конструкції інструмента зробив І. Скляр, який, спираючись на власний виконавський досвід як учасник Миргородської капели, запропонував низку технічних удосконалень, що й сьогодні використовуються у практиці бандурного майстрування [122].

Спроби організації серійного фабричного виробництва бандур у довоєнний період не набули системного характеру. Водночас створення у 1946 році експериментальної майстерні на базі київської бандури стало важливим етапом її технічного вдосконалення, зокрема завдяки впровадженню зручного механізму перемикування тональностей. З 1954 року розпочалося серійне виробництво інструментів на Чернігівській фабриці музичних інструментів імені П. Постишева, а вже у 1955 році було виготовлено перші концертні бандури київського типу. У подальшому обсяг виробництва становив близько десяти концертних інструментів на рік, які розподілялися через дозвільну систему Міністерства культури. До 1991 року загальний випуск перевищив 30 тисяч одиниць. Після проголошення незалежності України виробничі потужності різко скоротилися, що призвело до майже повного припинення діяльності фабрики до 2000 року. На сучасному етапі виготовлення концертних бандур здійснюється переважно поодинокими майстрами.

Спроби конструювання київсько-харківського типу бандури на базі відповідної фабрики не забезпечили належного рівня практичної зручності та необхідних акустико-виконавських характеристик. Водночас робота над удосконаленням цього різновиду інструмента триває й до сьогодні як вітчизняними, так і зарубіжними майстрами, серед яких В. Герасименко, Р. Гриньків, В. Вецал, А. Бірко та ін.

Започаткування систематичного навчання гри на бандурі в Києві датується 1938 роком, коли М. Опришко розпочав викладацьку діяльність у музичному училищі. Попри відносно нетривалий характер його педагогічної роботи, вона стала важливим підґрунтям для формування методичних засад початкового навчання, які згодом були узагальнені у «Школі гри на бандурі» (1940 р.), виданій у 1968 році за редакцією А. Омельченка.

У 1950 році клас бандури було офіційно відкрито в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського. Серед перших викладачів

цього напрямку були М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир, М. Геліс та Я. Пухальський. Наступного року при консерваторії було започатковано аспірантуру на кафедрі народних інструментів, що стало першим подібним кроком у системі радянської музичної освіти.

Першим викладачем класу бандури в КДК став М. Полотай — керівник «Першої української художньої капели кобзарів» та дослідник кобзарського мистецтва. Його педагогічна діяльність у консерваторії була нетривалою та зосереджувалася переважно на питаннях вокально-інструментального виконавства.

Подальший розвиток викладання класу бандури в Київській консерваторії пов'язаний із діяльністю М. Геліса та Я. Пухальського, які на той час були викладачами класу гітари та залучалися до навчального процесу через відсутність достатньої кількості професійно підготовлених бандуристів. Я. Пухальський, спираючись на педагогічний досвід провідних представників кафедри, зокрема С. Баштана — одного з фундаторів академічного напрямку бандурного виконавства, — здійснив узагальнення методичних підходів і створив працю «Методика гри на бандурі» (1978).

М. Геліс, володіючи виконавськими навичками гри на різних народних інструментах, активно залучався до викладання низки дисциплін. На основі аналізу різноманітних виконавських шкіл, методик і підходів до гри на класичних інструментах він послідовно вдосконалював навчальний процес у класі бандури та працював над формуванням авторської методики навчання гри на народних інструментах з урахуванням їх специфіки. Згодом ця методична система була доопрацьована, набула системного характеру та отримала визнання як основа київської школи гри на народних інструментах [155].

У контексті розгляду провідних виконавських шкіл доцільно також виокремити **львівську школу** академічного бандурного виконавства, засновником якої вважається В. Герасименко. Він став першим фаховим викладачем класу бандури у Львівській консерваторії, а також автором

понад 30 моделей концертних бандур, що виготовлялися на Львівській фабриці музичних інструментів. Окремим вагомим внеском В. Герасименка є винайдення капронових нігтів для звуковидобування, які й до сьогодні використовуються у виконавській практиці бандуристів.

Починаючи з 1980-х років, на Львівській фабриці музичних інструментів було налагоджено серійне виготовлення бандур за конструкцією Василя Герасименка, оснащених механізмом перемикання тональностей. Впровадження цієї технічної інновації суттєво розширило виконавські можливості інструмента та сприяло його активному функціонуванню у сфері академічного музичного мистецтва. Показовим є те, що більшість учнів зазначеного майстра використовують саме інструменти його конструкції, що засвідчує формування сталої виконавсько-методичної традиції.

Конструктивні особливості бандур львівського типу істотно відрізняються від чернігівських концертних інструментів, створених за моделлю Івана Скляра. Зокрема, корпус львівських бандур має клепкову (набірну) будову, що забезпечує зменшення ваги інструмента та покращення його ергономічних характеристик. Важливим технічним досягненням стало також створення компактної системи перемикання тональностей із пучковим розташуванням важелів у зоні грифа, що підвищило зручність виконавського процесу та оперативність зміни ладотональних параметрів.

На основі поєднання виконавської практики, педагогічної діяльності та інструментобудівних інновацій сформувалася *львівська школа бандурного виконавства*, становлення якої пов'язане передусім із діяльністю В. Герасименка. Її специфікою є органічний взаємозв'язок між модернізацією інструмента та формуванням відповідних техніко-виконавських підходів, що зумовило появу значної кількості модифікацій концертної бандури та розширення її темброво-акустичного потенціалу.

Сучасний етап розвитку львівської школи бандурного виконавства засвідчує її високу продуктивність та активну присутність у концертному й науково-освітньому просторі. Серед представників цієї традиції варто відзначити як сольних виконавців, композиторів і дослідників (Віолетта Дутчак, Оксана Герасименко, Олег Созанський, Тарас Лазуркевич, Тарас Столяр, Георгій Матвій, Дмитро Губ'як, Ольга Буга, Віта-Вікторія Задорожна), так і ансамблеві форми музикування, що продовжують розвивати камерно-інструментальний напрям (зокрема квартет «Гердан», ансамбль «Львів'янки» у складі Наталії Ференц, Лесі Нікітіної, Ірини Григорчук та Олени Кушнір). Вагому роль у популяризації бандурного мистецтва відіграють також капельні колективи, серед яких Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди керівник – народний артист України Ю. Курач, капела бандуристів «Карпати» (керівник — Олег Созанський) та Капела бандуристів Львівського музичного коледжу ім. С. П. Людкевича. Окремої уваги заслуговує дует «Бандурна розмова», створений у 1994 році Т. Лазуркевичем та О. Созанським, діяльність якого сприяла розвитку ансамблевого виконавства та розширенню сучасного репертуару для бандури.

На сучасному етапі київська школа бандурного виконавства посідає провідні позиції серед національних виконавських традицій, характеризуючись високим рівнем поширення та сформованою системою професійної підготовки виконавців. У виконавській практиці переважно використовуються бандури чернігівського типу, тоді як домінуючою є київська манера гри, що забезпечує технічну стабільність і універсальність виконавського процесу. Бандури чернігівського типу, виготовлені на Чернігівській фабриці музичних інструментів імені П. Постишева в середині ХХ століття, і сьогодні залишаються одними з найпоширеніших в Україні та активно застосовуються у складі ансамблів і оркестрів за участю бандури.

Репрезентація київської школи у сучасному музичному просторі пов'язана із діяльністю провідних солістів та активним функціонуванням ансамблевих форм. Серед яскравих представників варто відзначити Романа Гриньківа, Тараса Яницького, Людмилу Посікіру, Марину Круть, Ярослава Джуся, Володимира Войта та ін. Важливу роль у популяризації інструмента відіграють ансамблі та колективи, зокрема ЦимБанДо, В&В Project, Шпилясті кобзарі та інші, діяльність яких спрямована на актуалізацію бандури в сучасному культурному просторі.

Водночас у структурі сучасного бандурного виконавства функціонують і інші регіональні осередки, зокрема харківський та одеський, які, попри менший ступінь інституціоналізації, відіграють вагомий роль у збереженні та розвитку виконавських традицій. Харківська школа, історично пов'язана з діяльністю Гната Хоткевича, у сучасних умовах репрезентована переважно окремими виконавцями та науковцями, що продовжують розвивати її техніко-виконавські принципи, зокрема харківський спосіб гри. Одеський осередок бандурного мистецтва функціонує здебільшого у межах освітніх і концертних програм, формуючи локальне виконавське середовище та забезпечуючи підготовку фахівців.

Харківський напрям, генетично пов'язаний із творчою спадщиною Гната Хоткевича, репрезентує одну з ключових ліній розвитку сучасного бандурного виконавства, зокрема у площині формування альтернативних техніко-виконавських підходів.

Одеський осередок бандурного мистецтва також характеризується активною концертно-виконавською та педагогічною діяльністю, функціонуючи в системі мистецької освіти та забезпечуючи підготовку фахівців, відомі представники – Ніна Морозевич, та Георгій Матвійв.

Важливе місце у розвитку сучасного бандурного мистецтва посідає сумський осередок, сформований на базі Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка та Сумський фаховий коледж культури і мистецтв імені Д. С. Бортнянського. У межах діяльності Навчально-

наукового інституту культури і мистецтв СумДПУ функціонує система професійної підготовки музикантів, зокрема за спеціальністю «Музичне мистецтво», що забезпечує розвиток виконавських і педагогічних традицій у сфері бандурного мистецтва .

Формування цього осередку пов'язане з діяльністю провідних викладачів і виконавців, серед яких слід відзначити Р. І. Лелюшкіну, М. Г. Мошика, а також Н. О. Єрмоєнко, чия педагогічна та науково-виконавська діяльність сприяє підготовці нового покоління бандуристів і розвитку камерно-ансамблевого виконавства. Зокрема, у структурі університету функціонує кафедра музичного мистецтва, пов'язана з іменем Єрмоєнко, що відіграє важливу роль у формуванні сучасної виконавської школи .

Сумський осередок бандурного мистецтва характеризується поєднанням освітньої, виконавської та наукової діяльності, що проявляється у підготовці фахівців, участі у всеукраїнських науково-практичних конференціях та розвитку сучасного камерно-ансамблевого репертуару . Важливим аспектом є спадкоємність виконавських традицій, що реалізується через педагогічні школи та індивідуальні виконавські практики.

У цьому контексті показовим є також власний освітній і виконавський досвід автора дослідження, пов'язаний із навчанням у Сумському державному педагогічному університеті імені А. С. Макаренка в класі старшого викладача Н. О. Єрмоєнко, що дозволяє розглядати зазначений осередок не лише як об'єкт дослідження, але і як безпосереднє середовище формування професійних компетентностей сучасного бандуриста.

Загалом розвиток бандурного виконавства в Україні охоплює широкий спектр регіональних центрів, що забезпечують багатовекторність його сучасного функціонування. Водночас київська та львівська школи відіграють провідну роль у формуванні академічних стандартів, визначаючи основні напрями професійного розвитку та виконавської практики.

Отже, на сучасному етапі функціонування бандурного мистецтва можна виокремити кілька усталених типів інструмента, що відрізняються конструктивними, акустичними та виконавськими характеристиками. Зокрема, львівський тип бандури, виготовлений на фабриці музичних інструментів «Трембіта» за конструкцією Василя Герасименка, вирізняється специфічними тембровими властивостями та набув поширення переважно в західноукраїнському регіоні. Харківський тип бандури, що репрезентує окрему виконавську традицію, у сучасних умовах найбільш активно функціонує та виготовляється в середовищі української діаспори. Чернігівська бандура київського типу, створена за конструкцією Івана Скляра та вироблена на Чернігівській фабриці музичних інструментів, залишається одним із найпоширеніших різновидів інструмента в академічній виконавській практиці.

Узагальнюючи викладене, доцільно зазначити, що формування української професійно-академічної школи бандурного виконавства відбулося у другій половині ХХ століття. Цей процес був зумовлений не лише внутрішніми еволюційними змінами інструмента та виконавської традиції, але й ширшими культурно-мистецькими трансформаціями, що охоплювали музичне виконавство, літературу, образотворче мистецтво, розвиток філософської думки та загальні суспільні процеси.

Виконавські можливості бандури у певній мірі мають типологічні паралелі з клавішними інструментами, зокрема фортепіано, що зумовлено наявністю хроматичного звукоряду та здатністю до одночасного відтворення багатозвучних комплексів (акордів). Залежно від конструктивного типу інструмента, у виконавській практиці сформувалися специфічні техніки звуковидобування та способи гри.

Історична еволюція бандури супроводжувалася послідовним удосконаленням її конструкції, що було зумовлено розширенням виконавських потреб, збільшенням кількості струн та поступовою хроматизацією інструмента. У різні історичні періоди бандури істотно

відрізнялися за кількістю басових струн і приструнків: зокрема, інструмент Остап Вересай мав 6 басів і 6 приструнків, бандура Гнат Бондаренко — 5 басів і 5 приструнків, а інструмент Гнат Хоткевич — 4 басы та 19 приструнків. Сучасні зразки бандури характеризуються значно розширеним діапазоном (приблизно 10–14 басових і 40–50 пристрункових струн) та стабілізованою конструкцією, що стало результатом багаторічної діяльності майстрів-інструментотворців (зокрема Т. Нечипоренка, І. Скляра, О. Корнієвського, С. Снігірьова, С. Палійця, В. Герасименка та ін.).

Унаслідок процесу хроматизації бандура набула статусу концертного інструмента, що розширило її функціональні можливості в академічному виконавстві. Водночас сучасна конструкція інструмента в цілому є стабілізованою, хоча потребує регулярного технічного обслуговування, зокрема заміни струн, налаштування механіки перемикування тональностей та оновлення окремих конструктивних елементів. Ремонтно-відновлювальні роботи здійснюються переважно спеціалізованими майстрами-інструментальниками.

У сучасній виконавській практиці найбільшого поширення набули бандури чернігівського типу, що зумовлено їхніми тембровими характеристиками та зручністю ансамблевого поєднання з іншими інструментами. Виконавська практика ґрунтується на двох основних способах гри — київському та харківському, які залишаються базовими у системі професійної підготовки бандуристів на всіх рівнях музичної освіти.

Таким чином, процеси академізації бандури та становлення ансамблевого виконавства в українському музичному мистецтві мають взаємозумовлений характер. З одного боку, конструктивна уніфікація інструмента, розвиток виконавських технік і професіоналізація підготовки бандуристів створили необхідні передумови для формування академічного сольного та ансамблевого виконавства. З іншого боку, активне поширення камерно-ансамблевих форм музикування стимулювало подальше вдосконалення інструмента, розширення його технічних і тембрових

можливостей та еволюцію виконавських шкіл. У сукупності ці процеси зумовили становлення бандури як цілісного феномена українського академічного інструментального мистецтва.

#### **1.4. Жанр камерно-ансамблевої музики в бандурному мистецтві**

Камерне виконавство бандуристів органічно пов'язане з ансамблевим мистецтвом, у межах якої воно формується, розвивається та набуває своїх характерних ознак. Саме ансамблеве музикування виступає тим середовищем, де відбувається становлення основ виконавської взаємодії, формується чутливість до тембрового балансу, ритмічної узгодженості та інтерпретаційної цілісності. У цьому контексті камерне виконавство постає не як відокремлене явище, а як результат поступового виокремлення з ансамблевого виконавства, зберігаючи при цьому її внутрішні закономірності. Така взаємопов'язаність зумовлює логіку подальшого розгляду даного наукового дослідження: від уточнення сутності поняття ансамблю та специфіки ансамблевого виконавства — до висвітлення особливостей його функціонування в бандурному мистецтві. А також аналізу історичних етапів становлення камерно-ансамблевих форм, репрезентованих творчістю виконавців і композиторів.

Термін «камерна музика» історично та концептуально відображає специфіку цього жанру, визначаючи його як форму музичного виконання, що передбачає невелику кількість учасників, щільну комунікативну взаємодію та високий рівень емоційної та стилістичної узгодженості між виконавцями. У цьому контексті камерна музика виступає своєрідною лабораторією ансамблевого мислення, де кожен учасник одночасно виконує власну партію і водночас інтегрує її у спільну художню концепцію. Такий підхід забезпечує розвиток критично важливих для ансамблю навичок: здатності до чутливого слухового сприйняття, гнучкої адаптації динаміки та тембрової палітри, а також формування цілісного художнього образу [165, 50].

Камерна музика, як форма ансамблевого виконавства, не лише відображає історичні традиції та жанрову специфіку, а й служить потужним інструментом розвитку професійної майстерності, музичної чутливості та колективної творчої взаємодії. Вона формує основу для високо-професійного рівня ансамблевого виконання, де значення кожної партії та кожного виконавця інтегрується у спільний художній результат, забезпечуючи як індивідуальний, так і колективний розвиток музикантів.

Поняття «камерна музика» бере свій історичний початок у періодах Відродження та Бароко, коли формувалися основи європейської музичної традиції. Інтенсивний розвиток та поступове розповсюдження камерної музики, включно з камерно-ансамблевою музикою, у цей час пояснюється комплексом соціально-культурних і практичних чинників. Одним із ключових мотивів було прагнення до доступності та простоти виконання творів: «... велика простота способу виконання (адже довгий час під виразом «камерна музика» малось на увазі просто скромне домашнє музикування для власного задоволення)» [165, 17-18]. Такий підхід дозволяв музикантам, переважно приватним особам чи невеликим групам виконавців, організувати творчий процес у домашньому середовищі, водночас підтримуючи високий рівень художньої взаємодії.

Дослідження І. Польської підкреслює, що у першій половині ХХ століття поняття камерності в музиці зазнало значної трансформації: камерні принципи стали не лише характеристикою невеликих складів та домашніх умов виконання, а й набули принципового значення для художньої ідеї твору, визначаючи стильові та структурні орієнтири сучасного музичного мистецтва. Камерність у цей період почала виступати як метод організації музичного матеріалу, що передбачає концентровану взаємодію виконавців, прозорість звукової тканини, інтелектуальну та емоційну співпрацю учасників ансамблю, а також цілеспрямоване використання тембрової палітри для підкреслення художнього задуму. Таким чином, камерна музика ХХ століття не обмежується суто

інструментальною або жанровою характеристикою, а стає одним із ключових принципів організації музичного процесу, що визначає характерні риси інтерпретації та взаємодії між виконавцями [165].

Камерна музика вирізняється унікальними характеристиками, що властиві лише їй, і обумовлені специфікою її соціального, просторового, комунікативно-психологічного та темброво-акустичного функціонування. Одним із ключових чинників її ефективного існування є створення особливої емоційно-психологічної атмосфери, яка формується не лише завдяки взаємодії виконавців, а й через акустичні властивості камерного простору, його організацію, взаєморозташування учасників і вплив психофізіологічних чинників на сприйняття музики [165, 4].

У сучасному музикознавстві камерно-ансамблеве виконавство трактується як складна система художньої взаємодії, у якій кожен виконавець виконує не лише технічну, а й інтерпретаційну функцію. За визначенням Л. Кияновської, ансамблеве музикування передбачає «єдність індивідуальних виконавських волевиявлень у спільному художньому результаті» (Кияновська Л., праці з історії української музики).

Також у дослідженнях Н. Кашкадамової підкреслюється, що камерний ансамбль — це не просто форма виконання, а «особливий тип музичного співбуття», де важливою є здатність до слухового балансу, взаємного реагування та миттєвої адаптації (Кашкадамова Н., праці з історії виконавства).

Камерний ансамбль виступає концентраційним осередком реалізації принципів ансамблевої взаємодії, де найповніше виявляються закономірності колективного музичного виконання. У таких колективах формується особлива культура сприйняття партій один одного, синхронізація ритмічних, динамічних та тембрових елементів, а також високий рівень міжособистісної комунікації. Саме у камерному форматі найяскравіше проявляються закономірності ансамблевості: учасники ансамблю одночасно реалізують індивідуальні виконавські можливості та

узгоджують їх із загальною художньою концепцією твору, відтворюючи цілісність музичного образу та його емоційно-естетичний вплив на слухача.

У «Гарвардському музичному словнику» поняття «камерна музика» визначається як інструментальна форма ансамблевого виконання, у якій кожна партія належить одному виконавцю. Така організація протиставляється оркестровій практиці, де кількість музикантів перевищує число партій. Класифікація камерних творів здійснюється за кількістю виконавців або партій: тріо, квартет, квінтет, секстет, септет, октет, і т. д.. Якщо ансамбль складається виключно зі струнних інструментів, твір позначається як струнне тріо, струнний квартет тощо. У разі заміни одного зі струнних інструментів на інший, колектив отримує назву відповідно до застосованого інструмента, наприклад валторнове тріо або фортепіанний квінтет. Основна увага в камерній музиці зосереджується на колективному звучанні ансамблю в цілому, що забезпечує інтеграцію індивідуальних партій у спільний музичний образ [50].

У другому томі «Музичної енциклопедії» наведено деталізоване визначення камерного ансамблю, яке підкреслює його змістову специфіку та відмінність від поняття камерної музики. Камерний ансамбль розглядається як: 1) група виконавців, що функціонує як єдиний художній колектив у виконанні камерних творів; найпоширенішими є інструментальні ансамблі, проте трапляються також вокальні колективи змішаного складу; 2) музичний твір, призначений для невеликої кількості виконавців – інструменталістів, вокалістів або вокально-інструментального складу, що забезпечує тісну взаємодію партій, інтегрованість звучання та розвиток колективної виконавської майстерності [там же].

Таке тлумачення камерного ансамблю дозволяє виділити не лише структурні характеристики колективу, а й його функціональні особливості: забезпечення злагодженого ансамблевого звучання, колективної відповідальності за кінцевий результат та стимулювання розвитку міжособистісної і професійної взаємодії виконавців.

Камерний ансамбль становить специфічну сферу функціонування музичного мистецтва, де органічно поєднуються композиторська концепція та виконавська діяльність, незалежно від рівня професійної підготовки учасників. Він вирізняється високою художньою узгодженістю, структурною збалансованістю та цілісністю музичного вислову. Виконання камерної музики традиційно передбачає малочисельний склад виконавців і обмежену аудиторію, часто в умовах невеликих замкнутих приміщень, що створює особливу акустичну та психологічну атмосферу [165, 4].

В Енциклопедії сучасної України камерний ансамбль розглядається як багатовимірне явище, що охоплює процес спільного рівноправного виконавства невеликої кількості музикантів (від двох до десяти), переважно інструменталістів, мистецький склад виконавців як цілісний творчий організм, а також корпус музичних творів, призначених для такого виду музикування. У ширшому теоретичному вимірі камерний ансамбль постає як цілісна жанрова система, що інтегрує композиторську творчість і виконавську практику, ґрунтовану на принципах індивідуалізації партій, діалогічності та рівноправної взаємодії музикантів.

Структура камерного ансамблю включає кілька взаємопов'язаних компонентів: 1) безпосередній процес колективного музичного виконання, що охоплює від двох до десяти осіб, котрі перебувають у постійному міжособистісному контакті; 2) організаційно-інструментальний склад колективу, що визначає його ансамблевий потенціал та якісні характеристики звучання; 3) композиційний матеріал, спеціально створений або адаптований для камерного виконання, який відображає стилістичні, формальні та змістові особливості камерної музичної культури.

Камерний ансамбль, як культурне явище, постає феноменом замкнутого, інтенсивного міжособистісного спілкування, у рамках якого обмежена кількість виконавців досягає синтезу емоційного переживання та інтелектуального осмислення музичного твору. Спільне музичне творіння в таких умовах формує унікальні механізми кооперації, взаємопідтримки та

ансамблевої взаємодії, що є визначальними для художньої цілісності виконання і розвитку виконавської майстерності.

Сутність поняття «камерний ансамбль» полягає у поєднанні властивостей ансамблевого виконання – узгодженості, гармонії цілого і окремих елементів – із специфікою камерності, що проявляється у корпоративній цілісності колективу, орієнтації на невеликі замкнуті простори та обмежену кількість учасників, а також у поглибленому психологічному вимірі спілкування, що забезпечує емоційну глибину та збалансованість музичного процесу. Камерний ансамбль, таким чином, є структурним і концептуальним синтезом цих двох аспектів, де цілісність і деталізація взаємопов'язані, а кожна індивідуальна партія стає складовою художньої єдності.

У наукових розробках І. Польської камерний ансамбль аналізується у взаємозв'язку із суміжними явищами музичного мистецтва, зокрема різними видами та жанрами виконавства, а також творчості інших мистецьких сфер – театру, хореографії та сценічного мистецтва. Дослідницю цікавлять питання функціонального та смислового місця камерного ансамблю у загальній системі мистецтва та культури, його вплив на формування естетичних і соціокультурних механізмів музичного розвитку.

Камерна музика демонструє високу чуттєвість і адаптивність до художніх та соціальних запитів своєї епохи, виступаючи ефективним інструментом для аналізу і оцінки внутрішніх імпульсів, що визначають розвиток світового музичного процесу [165, 5]. Її виконання дозволяє виявити найтонші нюанси ансамблевої взаємодії, синтезу індивідуального та колективного вираження, а також забезпечує глибоке емоційне та інтелектуальне сприйняття музичного твору слухачами.

Отже, у сучасному музикознавчому дискурсі камерне музикування розглядається не лише як жанрова сфера інструментальної творчості, а й як специфічна форма колективної виконавської взаємодії, що ґрунтується на

принципах рівноправності партій, діалогічності та індивідуалізованого внеску кожного учасника. Саме поєднання жанрових ознак камерної музики з організаційними принципами ансамблевого виконавства зумовлює необхідність уточнення понятійного апарату, зокрема введення та конкретизації терміна «камерно-ансамблева музика за участі бандури».

У цьому контексті камерно-ансамблева музика визначається як сфера професійної музичної діяльності, що поєднує створення, виконання та інтерпретацію творів для малих інструментальних складів, у яких кожна партія має самостійне художнє значення та бере участь у формуванні цілісного музичного образу. Її сутнісними ознаками є рівноправність голосів, поліфонічність мислення, діалогічність виконавської взаємодії та підвищена відповідальність кожного учасника ансамблю за кінцевий художній результат.

У межах українського академічного інструментального мистецтва особливого значення набуває камерно-ансамблева музика за участі бандури, яка репрезентує синтез народно-інструментальної традиції та академічних виконавських практик. Її формування зумовлене процесами професіоналізації бандурного мистецтва, розвитком виконавських шкіл та розширенням темброво-акустичних можливостей інструмента, що дозволило інтегрувати бандуру в систему сучасного камерного музикування як повноправного учасника ансамблевого діалогу.

*Камерно-ансамблева музика за участі бандури* — це сфера інструментального виконавства, що формується на перетині камерної музики як жанрової системи та камерного ансамблю як форми колективного музикування. Вона передбачає рівноправну взаємодію двох або більше виконавців, у межах якої кожна партія має самостійну художню вагу та включена в єдиний інтерпретаційний процес. У цьому контексті камерно-ансамблева музика охоплює як композиторську практику створення творів для малих виконавських складів, так і виконавську діяльність, що базується

на принципах діалогічності, тембрової взаємодії та індивідуалізованого музикування.

У межах камерно-ансамблевої музики виокремлюється специфічний напрям, пов'язаний із використанням бандури як повноцінного учасника ансамблевого складу, що формує окремий сегмент камерно-інструментального виконавства.

У межах даного дослідження поняття «камерно-ансамблева музика за участі бандури» розглядається як уточнена форма камерно-інструментального музикування, в якій бандура виступає повноцінним або домінантним учасником ансамблевої взаємодії. Дане трактування ґрунтується на узагальненні існуючих підходів до камерної музики та камерного ансамблю і дозволяє акцентувати специфіку виконавської ролі бандури в сучасній музичній культурі.

З огляду на обмеженість історичних свідчень, можна лише гіпотетично припустити існування окремих форм колективного музикування за участі бандури у доакадемічний період. Ймовірно, такі випадки мали епізодичний характер і не набували системності, а самі ансамблі являли собою невеликі, переважно примітивні за складом об'єднання виконавців. Їх функціонування було можливим лише за умови відносної узгодженості строю інструментів, що, зважаючи на відсутність стандартизації, досягалось індивідуальним налаштуванням.

У цьому контексті принагідно згадати твердження, наведене у праці Мілади Мартинюк «Національні особливості музики клезмерів», де, з посиланням на А. Фідельмана, згадується клезмерська капела, до складу якої входили п'ять виконавців — скрипаль, кларнетист, цимбаліст, бандурист і барабанщик [133, 137]. Наведений приклад засвідчує можливість включення бандури до змішаних інструментальних складів, однак такі форми музикування не були типовими для української традиції та не свідчать про усталену практику ансамблевого виконавства.

Подальший розвиток ансамблевих форм у народно-інструментальному мистецтві України пов'язаний із процесом, який Л. Пасічняк визначає як «академізацію». За спостереженням дослідниці, активне впровадження цього процесу розпочинається на початку ХХ століття і пов'язане з виходом народних інструментів на професійну концертну сцену. Саме в цей період з'являються перші оркестри народних інструментів, інструментальні ансамблі бандуристів, а також інші форми колективного музикування, зокрема троїсті музики [155, 230]. Важливим етапом став 1902 рік, коли було організовано перші в Україні ансамблі народних інструментів, у тому числі бандурні, під керівництвом Г. Хоткевича. Їхні успішні виступи на концертній сцені мали значний резонанс і стали одним із визначальних чинників становлення ансамблевого народно-інструментального мистецтва.

Зазначені процеси зумовили нагальну потребу уніфікації інструмента, що передбачало вироблення єдиного типу бандури — як у конструктивному, так і у строевому та виконавському аспектах. Вирішення цього завдання значною мірою пов'язане з діяльністю Гната Хоткевича, який здійснив суттєвий внесок у модернізацію інструмента та виконавської техніки. Зокрема, ним було впроваджено новий спосіб гри лівою рукою шляхом її перекидання через обичайку, розширено технічні можливості обох рук, а також переосмислено їх функціональний розподіл — із наданням лівій руці активної мелодичної ролі. Водночас були запропоновані нові прийоми гри правою рукою, що істотно відрізнялися від традиційного виконання народних кобзарів [155]. Також до процесу вдосконалення бандури долучалися й інші майстри та винахідники, що сприяло розширенню її художньо-виражальних можливостей і підготовці підґрунтя для розвитку ансамблевого виконавства.

Початок ХХ століття позначився інтенсифікацією процесів колективного музикування у сфері бандурного мистецтва, що було зумовлено як загальнокультурними трансформаціями, так і поступовою

професіоналізацією народно-інструментального виконавства. У цей період відбувається становлення перших організованих колективів, діяльність яких заклала підґрунтя для подальшого розвитку камерно-ансамблевих форм за участі бандури.

Зокрема, за даними М. Євгенєвої, у 1918 році, в період Гетьманату, за підтримки Павла Скоропадського було створено «Кобзарський хор». Колектив проіснував відносно недовго, але став одним із перших професійних колективів такого типу в Україні [65]. Його поява засвідчила принципово новий етап у розвитку бандурного виконавства, оскільки саме в межах цього колективу було започатковано практику професійного ансамблевого співу у супроводі бандур. Таким чином, відбувся перехід від індивідуалізованої традиції до колективних форм сценічного музикування.

Подальша доля учасників «Кобзарського хору» відображає складні історичні обставини того часу: частина виконавців зазнала репресій у період революційних потрясінь, інші були змушені емігрувати. Водночас саме цей колектив став основою для формування у 1923 році Першої капели бандуристів (Київської капели бандуристів), організованої під керівництвом відомого бандуриста Василя Ємця [66]. Важливо, що до її складу увійшли учасники попереднього колективу, зокрема Федір Дорошко та Георгій Копан, чия подальша трагічна доля в умовах сталінських репресій є показовою для цілого покоління українських музикантів. Початковий склад капели налічував вісім виконавців, що свідчить про формування камерного типу ансамблю з чітко окресленою структурою.

Паралельно з цими процесами відбувалося подальше розгортання ансамблевого руху в різних регіонах України. Так, з 1925 року розпочала існування Полтавська капела бандуристів під керівництвом Г. Хоткевича та В. Кабачка, яка відіграла важливу роль у популяризації бандурного мистецтва та утвердженні його колективних форм. Активність перших професійних колективів стала імпульсом для створення нових ансамблів у таких містах, як Харків, Миргород, Умань, Одеса, Конотоп та інші.

Унаслідок цих процесів ансамблеве бандурне виконавство у зазначений період набуває різноманітних форм реалізації — від більших капел до малих камерних складів, зокрема дуетів, тріо та інших типів ансамблів [52, с. 83–84]. Бо за прикладом великих форм, з'являється інтерес до більш компактних камерних ансамблів. Це свідчить про поступове утвердження ансамблевої практики форми, як невід'ємної складової бандурного мистецтва та її інтеграцію у ширший контекст професійної музичної культури.

Поширення ансамблевого виконавства у бандурному мистецтві закономірно актуалізувало проблему уніфікації інструмента, оскільки різноманітність конструкції та строю суттєво ускладнювала процес колективного музикування. Адже бандури могли відрізнятися не лише окремими елементами будови, але й кількістю струн і приструнків, що впливало на головний елемент звучання ансамблю - стрій. У цьому контексті особливого значення набуває діяльність майстрів, спрямована на стандартизацію бандури. Зокрема, Полтавська капела бандуристів під керівництвом В. Кабачка використовувала інструменти, виготовлені Г. Палієвцем, який згодом очолив майстерню з виробництва бандур при Київській державній капелі бандуристів. Така практика сприяла поступовому формуванню більш уніфікованого типу інструмента, придатного для ансамблевого виконання.

Разом із тим, початок 1930-х років став переломним етапом у розвитку кобзарського мистецтва, позначеним глибокими соціокультурними трансформаціями. Посилення репресивної політики радянської влади, відоме як період «червоного терору», призвело до систематичного нищення традиційної кобзарської культури. Переслідування та фізичне знищення носіїв автентичної традиції суттєво підірвали безперервність її розвитку. У цих умовах робилися спроби трансформувати кобзу-бандуру у «сучасний» інструмент, адаптований до ідеологічних вимог часу.

Зокрема, нав'язувалася цілеспрямована заміна традиційного репертуару на ідеологічно заангажовані твори, присвячені радянській тематиці (образам політичних лідерів, партійній ідеології, колективізації тощо). Унаслідок цього з концертного репертуару поступово витіснялися зразки високохудожньої народної спадщини, натомість утверджувався репертуар пропагандистського характеру. Подібні процеси спричинили появу значної кількості аматорських колективів, водночас призвівши до занепаду й фактичного зникнення провідних професійних кобзарських осередків, серед яких Харківська, Київська, Перша і Друга Миргородські та Полтавська капели.

Наслідки подій 1930–1940-х років зумовили також зміщення центрів розвитку професійного кобзарства за межі України. В еміграції сформувалися більш сприятливі умови для збереження й подальшого розвитку національної традиції. Такі визначні діячі, як В. Ємець [19], З. Штокалко та Г. Китастих, продовжували активну виконавську, педагогічну та наукову діяльність за кордоном. Їхній внесок став вагомим чинником популяризації бандурного мистецтва у світовому культурному просторі, а також забезпечив спадкоємність традиції в умовах її утисків на батьківщині.

Відновлення діяльності капели бандуристів у повоєнний період стало важливим імпульсом для подальшої модернізації інструмента та вдосконалення виконавської майстерності. Зокрема, у 1946 році керівництво майстернею перейшло до конструктора-винахідника Івана Скляра, чия діяльність була спрямована на розширення технічного потенціалу бандури. У результаті тривалих експериментів ним було розроблено принципово нову систему перемикачів тональностей, яка дозволяла оперативно змінювати стрій інструмента в процесі виконання. Це стало важливим кроком на шляху до його адаптації в професійному ансамблевому та концертному виконавстві. Виготовлення бандур такої конструкції було налагоджено на Чернігівській фабриці музичних інструментів із 1954 року. Ця подія посприяла широкому впровадженню

нових бандур у виконавську практику та суттєво розширила технічно-виражальні можливості бандуристів.

Наступний етап розвитку цього феномену пов'язаний із діяльністю Василя Герасименка — заслуженого діяча мистецтв України, засновника Львівської академічної школи бандурного виконавства. Його внесок охоплює як виконавсько-педагогічну, так і інженерно-конструкторську сфери. Зокрема, ним було створено понад тридцять модифікацій бандури, що відрізнялися конструктивними та акустичними характеристиками. Важливим етапом стала організація у 1964 році серійного виробництва інструментів типу «Львів'янка» на Львівській фабриці музичних інструментів, які вирізнялися клепковою конструкцією корпусу та вдосконаленими резонансними властивостями.

Діяльність В. Герасименка засвідчила перехід бандурного мистецтва на якісно новий рівень розвитку, особливо в західноукраїнському регіоні, де сформувалася потужна виконавська школа (яка й досі існує та продовжує виховувати професійних музикантів). Водночас його науково-практичні пошуки були спрямовані не лише на вдосконалення інструмента, але й на розширення жанрово-стильового спектра бандурного репертуару. Зокрема, значна увага приділялася розвитку великої форми, передусім жанру концерту, що сприяло утвердженню бандури як повноцінного академічного інструмента та її інтеграції у сферу професійного ансамблевого і сольного виконавства.

Сучасний період удосконалення конструкції бандури пов'язаний із діяльністю народного артиста України Романа Гриньківа, який продовжив експериментальні пошуки своїх попередників у напрямі розширення техніко-акустичних можливостей інструмента. Важливу роль у реалізації цих інновацій відіграла його співпраця з музичними майстрами — зокрема, з представником Чернігівської фабрики Йосипом Ментеєм, а також із фахівцем української діаспори в Торонто В. Вецало (виготовляв харківські бандури). У процесі модернізації інструмента було здійснено низку

конструктивних змін, серед яких — зменшення товщини деки з метою покращення резонансних властивостей, а також удосконалення механіки, зокрема системи важелів перестроювання та демпферного механізму. Такі нововведення сприяли підвищенню виконавської мобільності та розширенню динаміко-тембрової палітри бандури.

Зазначені трансформації безпосередньо корелюють із ширшими процесами, які в науковій літературі окреслюються як академізація та професіоналізація бандурного мистецтва. Цей період характеризується суттєвими змінами у жанрово-стильовій структурі репертуару, що виявляється у зростанні кількості інструментальних обробок фольклорного матеріалу, адаптації популярних творів, а також створенні оригінальних композицій, орієнтованих, зокрема, на однорідні ансамблеві склади. Важливо, що розвиток ансамблевого виконавства відбувався паралельно з поступовою уніфікацією інструментарію, що забезпечувало узгодженість звучання у межах колективів та сприяло формуванню оркестрів народних інструментів із включенням бандур і кобз.

Окремим аспектом цього етапу є становлення та систематизація навчально-методичної бази бандурного виконавства. У цей період активно формуються принципи професійної підготовки бандуристів, що знаходить своє відображення у створенні самовчителів, шкіл гри та спеціалізованих дидактичних матеріалів. До навчального репертуару вводяться твори різного рівня складності, спрямовані на поетапне формування технічних навичок, розвиток художнього мислення та ансамблевого чуття виконавців. Важливо підкреслити, що в цей час відбувається уніфікація виконавських підходів, закріплення технічних стандартів та формування єдиних принципів інтерпретації. Усе це, своєю чергою, створює підґрунтя для розвитку камерно-ансамблевих форм музикування, оскільки забезпечує належний рівень підготовки виконавців до колективної взаємодії.

Дослідження О. Дубас щодо діяльності капел бандуристів дозволяють виділити низку суттєвих трансформацій у структурі та виконавських

практиках цих колективів [57]. По-перше, відбувається відхід від традиційного унісонного виконання, характерного для ранніх колективів, на користь співставлення хорових партій, що забезпечує багатший гармонійний ефект і розширює політекстурні можливості ансамблю. По-друге, капели почали розрізнятися за способом гри, що отримав подальший розвиток у формуванні харківської та київської виконавських шкіл. По-третє, спостерігається значне поповнення репертуару творами сучасних українських композиторів (В. Верховинець, К. Богуславський, Ф. Попадич, П. Козицький, Г. Верьовка та ін.), що сприяло інтеграції академічного підходу у виконання народно-інструментальної музики та підвищенню її художньої цінності.

Інженерно-технічний аспект розвитку бандурних капел відіграв велику роль в процесі їх академізації. Включення удосконалених інструментів із механізмом перемикування тональностей (проект Г. Хоткевича, майстер Г. Паліївець) забезпечило більшу свободу у виборі тональності та полегшило виконання складних ансамблевих творів. Професійна інструментовка творів, здійснена Г. Хоткевичем, М. Опришком, В. Кабачком та іншими, сприяла підвищенню виконавського рівня колективів і формуванню високих стандартів ансамблевої культури. Одночасно відбувалося впровадження камерно-ансамблевих форм виступів, таких як дуети, тріо та квартети, що дозволило розширити виконавські можливості та забезпечити диференційовану роботу з ансамблевим складом.

Віолетта Дутчак підкреслює, що ансамблеве виконавство в бандурному музикуванні, хоча й є порівняно новим явищем, проте протягом ХХ століття сформувало власні виконавські особливості під впливом традиційних українських вокальних ансамблів та хорового мистецтва [61]. Завдяки цьому закріпилися певні постійні форми ансамблевого виконання: жіночі тріо бандуристок, чоловічі квартети, однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі) та мішані капели. Варто відзначити, що перші професійні колективи

бандуристів, зокрема Київська та Полтавська капели, були саме вокально-інструментальними, і хорове мистецтво мало значний вплив на їхню структуру, організацію репертуару та манеру виконання, що визначило подальший розвиток ансамблевої традиції у бандурному мистецтві.

Вагомий внесок у вдосконалення конструкції інструмента здійснили майстри та дослідники, серед яких О. Корнієвський, Г. Хоткевич, С. Снігір'ов, Г. Паліївець, а згодом — К. Німченко, В. Тузіченко, І. Скляр та інші. Паралельно відбувалося формування методичної бази виконавства: створення перших підручників і шкіл гри на бандурі (Г. Хоткевич, М. Злобінцев, В. Шевченко, В. Овчинников; пізніше — М. Опришко, В. Кабачок, Є. Юцевич, С. Баштан, А. Омельченко) сприяло систематизації технічних прийомів і закріпленню виконавських стандартів. Важливим етапом стало також виникнення оригінального репертуару, зокрема творів Г. Хоткевича, що започаткували поступовий перехід бандурного музикування від суто традиційних форм до професійного академічного виконавства.

Сучасний етап розвитку народно-інструментального мистецтва характеризується утвердженням нового вектора — академічного виконавства на удосконалених народних інструментах, зокрема бандурі. Як підкреслює Л. Пасічняк, цей процес є однією з визначальних ознак еволюції ансамблевого народно-інструментального мистецтва, що супроводжується формуванням професійної виконавської школи. Активізація концертної діяльності таких колективів засвідчує їхній високий художній рівень і міжнародне визнання, що, у свою чергу, дає підстави розглядати їх у контексті камерно-інструментального ансамблевого мистецтва [45, с. 233].

На сучасному етапі розвитку бандурного мистецтва як сольні, так і ансамблеві форми виконавства активно функціонують далеко за межами України. Це свідчить про інтеграцію української бандури у світовий культурний простір. Поширення бандурної традиції в діаспорному середовищі зумовило формування стійких осередків виконавської

діяльності, зокрема у країнах Північної Америки. У багатьох містах США та Канади створено ансамблі бандуристів, функціонують студії та освітні осередки, де здійснюється підготовка нових поколінь виконавців і популяризація національного музичного інструмента.

Важливою складовою цього процесу є активна концертно-фестивальна діяльність, що включає проведення тематичних мистецьких заходів, гастрольні виступи, а також організацію спеціалізованих літніх кобзарських таборів. Такі форми культурної активності сприяють не лише збереженню традицій бандурного виконавства, але і їх адаптації до нових соціокультурних умов, розширенню аудиторії та зміцненню міжкультурних зв'язків.

Окрему роль у розвитку та популяризації кобзарського мистецтва за кордоном відіграють окремі постаті, серед яких вирізняється діяльність Віктора Мішалова як виконавця, педагога і науковця. Його творчий і дослідницький доробок спрямований на відродження та осмислення традицій бандурного виконавства, а також на їх інтеграцію у сучасний музичний простір [137].

За висновком Л. Пасічняк, формування нового напрямку академічного народно-інструментального виконавства на модернізованих інструментах слід розглядати як одну з ключових трансформацій у розвитку сучасного ансамблевого мистецтва [137]. Цей процес зумовив створення системи професійної ансамблевої школи, де колективи не лише опановують складні виконавські техніки, але й відпрацьовують високий рівень синхронності, стилістичної злагодженості та художньої єдності звучання. Активна концертна діяльність, участь у конкурсах і міжнародних фестивалях засвідчили високий професійний рівень колективів, підтвердили їхню здатність досягати гармонійного ансамблевого звучання та закріпили їхній статус, порівняний із камерно-інструментальними ансамблями класичного мистецтва.

Поряд із техніко-конструктивними удосконаленнями інструментів відбувалося і формування нових типів ансамблевих форм, що відповідали специфіці українського народно-академічного мистецтва. Серед них виділяються однорідні ансамблі, сформовані на базі одного виду інструментів (наприклад, ансамблі бандуристів), які дозволяють максимально розкривати темброву палітру конкретного інструмента та відпрацьовувати унікальні ансамблеві прийоми. Одночасно зростає значення темброво-неоднорідних ансамблів, де поєднуються різні народні інструменти (бандури, кобзи, цимбали, домри, сопілки, баяни, акордеони) або їх взаємодія з класичними інструментами (флейти, гобої, кларнети, віолончель), що створює ширший спектр гармонійного й поліхорного звучання. Такі колективи забезпечують інтеграцію різних музичних культур, сприяють розвитку жанрової гнучкості виконавців і стимулюють нові підходи до музичної інтерпретації та ансамблевого балансування. Водночас участь у таких формах колективного виконання формує професійні навички комунікації, розширює виконавський досвід і поглиблює розуміння структурних та стилістичних особливостей твору, що є необхідною умовою високого художнього рівня ансамблевого мистецтва.

У ХХ столітті вихід народних інструментів на рівень академічного виконавства сприяв формуванню нових ансамблевих форм, серед яких особливе місце посідають камерні темброво-неоднорідні колективи за участі усталених народних інструментів. Включення фортепіано до складу таких ансамблів стало однією з ключових інновацій, що визначила початок розвитку камерно-ансамблевого виконавства у народно-інструментальному мистецтві. Цей процес відобразив новий етап становлення академічного народно-інструментального виконавства, коли інструментальні можливості кожного учасника колективу могли реалізовуватися у контексті складної міжінструментальної взаємодії.

В ансамблях темброво-неоднорідного типу поєднання фортепіано з народними інструментами, такими як бандура, гітара або домра, створює

умови для експериментування з новими засобами музичної виразності. Взаємодія артикуляційних і тембрових особливостей різних інструментів формує синергетичний ефект, коли властивості одного інструмента органічно інтегруються у звучання інших. Як зазначає кандидатка мистецтвознавства Л. Повзун, «знайдений піаністичний прийом, синтезований з штрихів, властивих іншим інструментам, стає тембрально-артикуляційною тону-ідеєю ансамблевого виконання... За цих умов не протиставляються, а художньо поєднуються артикуляційно-тембральні ефекти інструментів ударної (фортепіано) та щипкової специфіки (домра, гітара, бандура)» [161, 9].

Крім цього, подібні ансамблі стимулюють розвиток ансамблевих навичок виконавців, зокрема координації, чуття балансу та динаміки, а також поглиблюють розуміння взаємозв'язку музичної форми та інтерпретації твору. Водночас такі колективи розширюють репертуарні можливості народно-інструментального жанру, інтегруючи класичні та сучасні композиції з автентичними фольклорними елементами. Таким чином, камерні темброво-неоднорідні ансамблі виступають як важливий фактор модернізації та академізації народно-інструментального виконавства, поєднуючи традиційні інструментальні техніки з інноваційними підходами до ансамблевої взаємодії [161].

Інтеграція народного інструментарію в академічну сферу камерно-інструментального виконання, коли піаністи, скрипалі та народники об'єднуються в спільний колектив, стала можливою завдяки комплексному впливу кількох взаємопов'язаних чинників. Серед них ключове значення мала хроматизація народних інструментів, яка розширила їх музичні можливості, та технічне удосконалення конструкцій, що забезпечило більш точну інтонацію, розширення динамічного діапазону і підвищення тембрової гнучкості. Важливу роль відіграла системна професіоналізація освіти виконавців на народних інструментах, що створила базу для високого

рівня інструментальної підготовки та формування специфічної виконавської культури.

Паралельно з цим, інтенсивний розвиток камерно-інструментальної творчості в останній третині ХХ – на початку ХХІ століття стимулював написання різностильових, високохудожніх творів, що враховували специфіку народного інструментарію. Значним чинником стало цілеспрямоване співробітництво композиторів різних шкіл – Львівської, Київської, Харківської, Донецької та Одеської – з виконавськими колективами. Такий підхід дозволяв спрямовувати авторський задум на особливості ансамблевого складу, технічні можливості інструментів, виконавський стиль і темброво-колеристичну палітру, що у підсумку стимулювало розвиток власної художньої ідентичності ансамблів.

Академічно-народний ансамбль України на рубежі ХХ – ХХІ століть демонструє інтенсивний розвиток, спрямований на формування власного мистецького контексту та вироблення цілісної художньо-естетичної системи. Такий процес є ключовим для визначення нової жанрової сфери – камерно-інструментальних ансамблів, що поєднують народні та класичні інструменти, зокрема скрипку, віолончель, фортепіано, орган, флейту, ударні та інші інструменти. Функціонування цих колективів відбувається в межах авангардно-елітарного музичного простору, що передбачає високу інтенсивність творчого пошуку, синтез традиційних і сучасних виконавських практик та створення оригінальної ансамблевої манери, яка забезпечує взаємозв'язок між інструментами та розвиток індивідуальної й колективної виразності.

Важливим аспектом такої діяльності є інтеграція академічних принципів інструментальної техніки з багатством темброво-гармонійних можливостей народних інструментів, що сприяє формуванню високого рівня ансамблевого звучання та відкриває нові перспективи для композиційного і виконавського експерименту. Крім того, зазначена практика дозволяє дослідити соціально-естетичні аспекти взаємодії

музикантів, які стають здатними до колективного співпереживання та розвитку спільного художнього мислення, що є невід'ємною умовою професійної майстерності у камерно-інструментальному мистецтві.

Термін «камерна музика» історично та концептуально відображає специфіку цього жанру, визначаючи його як форму музичного виконання, що передбачає невелику кількість учасників, щільну комунікативну взаємодію та високий рівень емоційної та стилістичної узгодженості між виконавцями. У цьому контексті камерна музика виступає своєрідною лабораторією ансамблевого мислення, де кожен учасник одночасно виконує власну партію і водночас інтегрує її у спільну художню концепцію. Такий підхід забезпечує розвиток критично важливих для ансамблю навичок: здатності до чутливого слухового сприйняття, гнучкої адаптації динаміки та тембрової палітри, а також формування цілісного художнього образу [165, 50].

Камерна музика, як форма ансамблевого виконавства, не лише відображає історичні традиції та жанрову специфіку, а й служить потужним інструментом розвитку професійної майстерності, музичної чутливості та колективної творчої взаємодії. Вона формує основу для високого рівня ансамблевого виконання, де значення кожної партії та кожного виконавця інтегрується у спільний художній результат, забезпечуючи як індивідуальний, так і колективний розвиток музикантів.

Особливо показовим у контексті розвитку камерно-ансамблевого виконавства є поєднання бандури з академічними інструментами, що відкриває нові темброві та художні перспективи. Зокрема, привертає увагу виконання органної музики за участі бандури, де відбувається своєрідний діалог різних історико-культурних традицій. Поєднання глибокого, монументального звучання органа з дзвінкою, прозорою тембровістю бандури формує унікальний акустичний простір, у якому по-новому розкриваються виразні можливості обох інструментів.

Символічним є і культурно-історичний вимір такого ансамблю: орган, що упродовж століть функціонував у сакральному та концертному просторі Європи, співвідноситься з бандурою як носієм національної традиції, виразником духовного досвіду українського народу. Незважаючи на різні історичні траєкторії розвитку, у сучасному музичному контексті ці інструменти вступають у рівноправну творчу взаємодію. У ХХ столітті органна музика переживає новий етап актуалізації, що супроводжується зверненням композиторів до стилістики Бароко. Такі тенденції зумовили формування неокласичного напрямку, в межах якого відбувається переосмислення традицій минулого крізь призму сучасного художнього мислення. У результаті виникає особливий тип музичного висловлювання, де історична дистанція долається завдяки синтезу стилів, а ідеї гармонії, краси та філософської глибини отримують нове звучання у сучасному виконавському просторі.

Показовим прикладом синтезу темброво контрастних інструментів у сучасному камерно-ансамблевому виконавстві є концертна практика, що репрезентує новітні тенденції поєднання бандури з академічними інструментами. Зокрема, подібний виконавський формат було реалізовано під час органного концерту в Запоріжжі, де французький органіст-віртуоз Жан-Марі Леруа у співпраці з українською бандуристкою Ольгою Беженарь представили програму, що включала зразки світової класики в оригінальному тембровому прочитанні. У межах цього виступу прозвучали перекладення таких творів, як Г. Ф. Гендель «Концерт для арфи з оркестром» (В-dur, II–III частини), А. Вівальді цикл «Пори року» (концерт «Весна», I частина), а також А. Шнітке «Сюїта в старовинному стилі» (три частини). Подібні інтерпретації засвідчують адаптаційний потенціал бандури, та її здатність органічно інтегруватися у складні поліфонічні та фактурні структури європейської академічної музики.

У ширшому контексті розвиток академічного напрямку народно-інструментального виконавства зумовив формування нових різновидів

камерних ансамблів, у яких народні інструменти функціонують у поєднанні з класичними. Така практика сприяла виникненню численних виконавських формацій, серед яких: дует баяна та скрипки «Каданс» (Іван та Олена Єргієви, Одеса), ансамбль баяна і органа (А. Дубій та І. Харечко, Київ), дует баяна і бандури (Юрій та Людмила Федорови, Київ), поєднання акордеона з віолончеллю (Є. Черказова та Г. Нужа, Київ), ансамбль бандури та флейти (О. Герасименко та К. Немеш, Львів), а також дует бандури і органа (Ольга Беженарь та Ілона Турчанінова, Запоріжжя) та інші. Різноманітність подібних складів свідчить про активний пошук нових тембрових рішень і прагнення до розширення художньо-виражальних можливостей камерного музикування.

Серед зазначених форм особливої популярності набуло поєднання бандури з баяном, яке нині посідає провідне місце у сфері камерно-ансамблевого виконавства за участю цього інструмента. Подібні ансамблі вирізняються широким динамічним діапазоном, гнучкістю фактури та здатністю до відтворення фольклорного та академічного репертуару. Яскравим прикладом є творчість дуету Людмили та Юрія Федорових, які на високому професійному рівні репрезентують українське музичне мистецтво на міжнародній сцені, зокрема у Франції, де їхні виступи отримали значний резонанс.

У цьому контексті слушною є думка Г. Голяки, який зазначає: «хоча французька акордеонна школа має свої стійкі традиції, гастролі українського баяніста супроводжує тут незмінний успіх. Особливу зацікавленість закордонна публіка виявляє й до українських народних інструментів, зокрема, бандури. З одного боку, цей інструмент сприймається як екзотичний, а з іншого – як своєрідний клавесин, з яким бандура має певну спорідненість у засобах звуковидобування» [9, с.14]. Наведене спостереження акцентує увагу на подвійній природі сприйняття бандури в європейському культурному просторі: з одного боку, як носія

національної традиції, а з іншого — як інструмента, здатного до інтеграції у загальноєвропейський музичний простір.

Сучасна концертна діяльність відомих сучасних бандуристів та камерних ансамблів переконливо засвідчує, що бандура, попри свою історичну приналежність до народного інструментарію, утверджується на міжнародній академічній сцені. Важливим чинником цього процесу є її поєднання з усталеними в європейській традиції інструментами — фортепіано, скрипкою, флейтою, баяном, органом тощо, що сприяє розширенню аудиторії та підвищенню зацікавленості слухачів різних культурних середовищ. Подібні ансамблеві моделі не лише актуалізують темброві ресурси бандури, але й відкривають нові перспективи для її подальшого розвитку в системі сучасного камерно-інструментального мистецтва.

Для ансамблів малої форми визначальним є принцип паритетності виконавських ролей, що передбачає відсутність жорсткої ієрархії та домінування однієї партії над іншими. Учасники такого колективу об'єднані не лише спільною художньою метою, але й усвідомленням колективної відповідальності за кінцевий результат інтерпретації. Комунікативний аспект набуває особливого значення: поряд із взаємодією зі слухацькою аудиторією, вирішальним стає внутрішньоансамблевий діалог, що реалізується через постійний обмін інтонаційними, динамічними та артикуляційними імпульсами. Важливою професійною якістю ансамбліста є здатність до переконливого музичного висловлювання та чутливого слухового реагування, тобто вміння виступати повноцінним партнером у художній комунікації. Саме взаєморозуміння, узгодженість і баланс індивідуального та колективного становлять підґрунтя цілісного художнього результату.

Позиція дослідників Н. Кожбахтаєвої та М. Мкртчян акцентує увагу на тому, що функціонування камерного ансамблю ґрунтується на складному процесі координації індивідуальностей, кожна з яких має власний

виконавський досвід, естетичні орієнтири та інтерпретаційні підходи. Узгодження цих відмінностей у межах спільного художнього задуму висуває підвищені вимоги до професійної підготовки музикантів, їхньої гнучкості мислення та здатності до колективної творчості [26, с.42]. У цьому контексті ансамбль постає як форма музикування особливої моделі творчої взаємодії, що передбачає синтез індивідуального та колективного виконавства [102].

Питання координації виконавських дій у камерному колективі має свою специфіку порівняно з оркестровою практикою. Незважаючи на відсутність диригента як постійного керівного центру, потреба в організації спільного звучання зберігається. Координаційна функція реалізується через внутрішні механізми ансамблю, що можуть варіюватися залежно від складу та виконавської традиції. У багатьох випадках ініціативу бере на себе один із учасників, який завдяки професійному досвіду, авторитету чи виконавській активності виконує роль неформального лідера — «першого серед рівних». Водночас не менш поширеною є практика ротації цієї функції, що сприяє більш гнучкій організації ансамблевого процесу та активізації творчого потенціалу кожного музиканта [37].

З позицій органології та виконавської практики значний інтерес становить класифікація ансамблів за участю бандури, запропонована В. Дутчак у дослідженні «Трансформація ансамблевого виконавства бандуристів України та діаспори». Дослідниця виокремлює однорідні, споріднені та контрастні склади, що дозволяє систематизувати різноманіття ансамблевих форм у сучасному бандурному мистецтві [62].

До однорідних колективів належать ансамблі, сформовані з інструментів одного типу, зокрема бандур різних регіональних модифікацій (київського або харківського типу), а також оркестрових різновидів (прима, альт, бас, контрабас). Окрему групу становлять мішані склади, у яких домінує однорідна основа, доповнена поодинокими тембровими

включеннями — скрипки, флейти, сопілки, баяна, цимбалів, ударних інструментів тощо, що особливо характерно для великих ансамблів.

Водночас суттєвого поширення набули поєднання бандури з іншими інструментами, які можуть бути як темброво спорідненими, так і контрастними. Серед них — ансамблі типу «бандура і скрипка», «бандура і флейта», «бандура і баян», «бандура і гітара», «бандура і клавесин», «бандура і фортепіано», «бандура і орган», а також більш складні комбінації: бандура з камерним квартетом, тріо у складі бандури, скрипки та баяна, чи ансамблі за участю кількох народних і академічних інструментів. Окремий напрям становлять естрадні формації, де бандура поєднується з електрогітарою, ударними інструментами та вокалом, що засвідчує її адаптивність до різних стильових форм [62].

Розвиток сучасного ансамблевого мистецтва демонструє подальше розширення тембрового спектра за рахунок залучення інструментів різних культурних традицій. Зокрема, у новітніх камерних проєктах фіксується поєднання бандури з такими інструментами, як дудук, дрімба, най або саксофон, що формує нові акустичні та образно-сміслові конфігурації. Подібні експерименти свідчать про відкритість бандурного мистецтва до міжкультурного діалогу та його інтеграцію у глобальний музичний простір, де традиційний інструмент набуває нових функціональних і художніх значень.

Залучення музикантів до ансамблевого виконавства суттєво розширює їхні інтерпретаційні можливості, сприяючи глибшому осягненню художнього змісту музичних творів та формуванню цілісного естетичного досвіду. У цьому процесі відбувається безпосередній контакт із зразками високого мистецтва, що, своєю чергою, забезпечує не лише професійне зростання виконавців, але й їх духовно-естетичний розвиток. Як підкреслює Л. Мандзюк, «всі шедеври музичного мистецтва, не дивлячись на їхні жанрові та стильові відмінності, володіють актуальністю, найвищим рівнем художності, неповторним втіленням ідей. Образний діапазон таких творів

може передати найрізноманітніші відтінки світосприйняття людини: радість і трагедію, реальність і фантастику, гумор і героїзм... Таке багатство тематизму надає можливість молодим виконавцям розвинути свою духовність та естетичні почуття» [36]. Зазначене положення акцентує значущість ансамблевого музикування як одного з ефективних засобів художнього виховання та формування музичного мислення.

Сучасний етап розвитку бандурного виконавства характеризується його активним поширенням у різних формах музичної культури. Інструмент функціонує як у сольному амплуа, так і в ансамблевих формах, виконуючи як провідні, так і супровідні функції. Зокрема, бандура виявляє значний потенціал у сфері акомпанементу, що зумовлено її здатністю поєднувати гармонічне, ритмічне та мелодичне наповнення. Водночас вона може виконувати і самостійну тематичну роль, забезпечуючи як проведення основної мелодії, так і формування підголоскової фактури, що розширює спектр її використання у різних виконавських контекстах.

Істотний імпульс до популяризації академічного бандурного мистецтва наприкінці ХХ століття був пов'язаний із активним пошуком нових ансамблевих поєднань, нерідко нетрадиційних за своїм складом. У цьому аспекті показовою є позиція В. Дутчак, яка зазначає, що розвиток сучасної бандурної творчості «стимулюють також ансамблеві форми виконавства: поєднання бандури з фортепіано, флейтою, органом, струнними й ударними інструментами, а також із симфонічним чи народним оркестром, естрадними та джазовими колективами» [62]. Такі процеси засвідчують формування новаторських тенденцій у межах ансамблевого музикування за участю бандури, що сприяють інтеграції інструмента у ширший художній простір академічної та поза академічної музики.

Згідно з концептуальними положеннями І. Лісняк, акустична природа бандури створює широкі можливості для композиторського експерименту. Зокрема, такі властивості інструмента, як наявність своєрідного звукового «шлейфу», регістрова неоднорідність та насичена обертонова структура,

формують специфічне темброве середовище, придатне для реалізації різноманітних художніх задумів [122]. У зв'язку з цим у сучасній композиторській практиці простежуються дві взаємопов'язані тенденції: з одного боку — поглиблення та ускладнення образно-змістового наповнення бандурного репертуару, з іншого — активне освоєння та розкриття темброво-виражальних можливостей інструмента в різних ансамблевих конфігураціях.

Яскравою ілюстрацією зазначених процесів є камерна симфонія «Серія гуцульських медитаційних ескізів» для камерного оркестру, баяна і бандури В. Павліковського (1996), створена для Івано-Франківського філармонійного ансамблю «Класик-модерн». Уже сама назва композиції відображає її драматургічну концепцію, що ґрунтується на зіставленні двох контрастних образно-інтонаційних сфер — медитативної та танцювальної, інтровертної (індивідуалізованої) та екстравертної (колективної). У цьому творі композитор одним із перших у практиці ансамблів за участю бандури реалізує принцип міжмистецького синтезу, поєднуючи музичне висловлювання з елементами театралізованої дії [122].

Звернення композиторів до подібних форм засвідчує поступове утвердження бандури як повноцінного учасника складних камерно-інструментальних жанрів, здатного не лише інтегруватися у вже сформовані жанрові моделі, але й ініціювати появу нових художніх форматів. Активне розширення ансамблевих практик, збагачення репертуару та залучення інструмента до міжжанрових експериментів сприяють подальшому зміцненню його позицій у системі сучасного музичного мистецтва.

Модернізація конструкції бандури суттєво розширила межі її функціонування у сучасному музичному мистецтві, відкривши нові перспективи для композиторської творчості та виконавської інтерпретації. Удосконалені технічні й акустичні характеристики інструмента сприяли активізації експериментальних пошуків, у результаті чого солісти, ансамблі та оркестрові колективи отримали можливість звертатися не лише до

обробок і перекладень, але й до виконання зразків класичної інструментальної музики, які раніше не входили до бандурного репертуару. Водночас спостерігається інтенсивне збагачення авторського доробку, представленого як перекладеннями (зокрема Р. Гриньківа, В. Зубицького, Л. Федорової), так і оригінальними творами сучасних композиторів — А. Бойка, О. Герасименко, О. Горобченко, Д. Губ'яка, Р. Лісової, В. Павліковського та інших.

Аналізуючи тенденції розвитку бандурної творчості, І. Лісняк зазначає: «Починаючи з 1990-х років, композиторська творчість для бандури поповнилася низкою оригінальних дуетів для названого інструменту й фортепіано, баяна, гітари, флейти. Ці твори не тільки збагатили стилістичну панораму бандурного мистецтва, але й сприяли усвідомленню ще не розкритих тембрових і технічних можливостей бандури, а в чомусь і загалом народних інструментів. На відміну від ансамблевої вокально-інструментальної музики, ця складова бандурної творчості вирізняється вищим ступенем новаторства, хоч продовжують існувати й більш традиційні явища» [122]. Наведене положення засвідчує активне формування нового репертуарного пласту, орієнтованого на камерно-ансамблеве музикування з участю бандури, що поєднує інноваційні пошуки з опорою на усталені традиції.

Сучасний етап розвитку композиторської творчості характеризується підвищеним інтересом до камерних жанрів, які з кінця ХХ століття демонструють особливо інтенсивну динаміку розвитку. Порівняно з масштабними формами — симфонічними, вокально-симфонічними чи оперними — камерні ансамблі вирізняються мобільністю та гнучкістю виконавського складу, що створює сприятливі умови для експериментування з різноманітними засобами музичної виразності. У цьому контексті особливого значення набувають темброві комбінації, динамічні співвідношення, фактурні рішення та індивідуалізовані прийоми

звуквидобування, які дозволяють композиторам формувати нові моделі ансамблевого звучання.

Важливо підкреслити, що в сучасній бандурній музиці значне місце посідають твори, написані для мішаних, часто нетрадиційних за своїм складом ансамблів. На відміну від усталених класичних моделей камерно-інструментального музикування, сучасні жанрові форми тяжіють до варіативності інструментальних поєднань, що зумовлює появу нових тембрових конфігурацій та розширення виражальних можливостей ансамблю. У таких умовах бандура постає як універсальний інструмент, здатний інтегруватися у різноманітні ансамблеві структури, виконуючи як провідні, так і супровідні функції, а також виступаючи активним носієм темброво-колеристичних характеристик.

Розвиток зазначених тенденцій сприяє поступовому переосмисленню ролі бандури в системі сучасного камерно-інструментального мистецтва, де вона дедалі частіше виступає не лише як носій національної традиції, але й як повноцінний учасник інноваційних художніх процесів, пов'язаних із формуванням нових жанрових і стильових моделей ансамблевого виконавства.

У сучасній практиці камерно-ансамблевого музикування в межах народно-академічного мистецтва доцільно виокремлювати різні типи колективів залежно від специфіки звукоутворення та тембрових характеристик інструментарію. Передусім ідеться про темброво-неоднорідні склади, у яких поєднуються інструменти з відмінною природою звуквидобування та різними акустичними параметрами. До таких належать ансамблі, що інтегрують бандуру з фортепіано, баян зі скрипкою, або більш складні конфігурації — наприклад, поєднання віолончелі, акордеона, домр і кобзи, чи ансамблі з участю бандури, струнного квартету, органа й ударних інструментів. Подібні комбінації забезпечують багатовимірність тембрової палітри та розширюють можливості художньої інтерпретації, дозволяючи поєднувати різні виконавські традиції в єдиному акустичному просторі. До

цієї ж групи належать дуети й малі ансамблі на кшталт бандури з флейтою, саксофоном або органом, а також баянно-флейтові формації.

Водночас у практиці ансамблевого виконавства функціонують і темброво-однорідні колективи, сформовані на основі близькості способів звуковидобування та акустичної спорідненості інструментів. До них можна віднести, зокрема, ансамблі баяна з органом чи флейтою, а також дуети бандури й гітари, де спільна щипкова природа звуку сприяє досягненню високого рівня тембрової інтеграції та злитності звучання.

Формування новітніх ансамблевих моделей у народно-інструментальному мистецтві зумовлене комплексом взаємопов'язаних чинників. Насамперед вагому роль відіграє поява оригінального репертуару, орієнтованого на камерні склади за участю народних інструментів. Йдеться про твори різних жанрових модифікацій — від сонатної форми (А. Коломієць «Українська соната» для бандури і фортепіано) до інструментальних концертів (І. Шамо — концерт для баяна і струнних), концертних п'єс (К. Мясков), партит (С. Губайдуліна «Сім слів» для баяна, віолончелі та камерного оркестру), концертино (А. Гайденко «Quasi buffo» для домри (кобзи) і фортепіано), а також різноманітних експериментальних форм — концертних фантазій, імпровізаційних композицій і вокально-інструментальних циклів. Зокрема, прикладом синтетичного мислення є твір І. Тараненка «A prima vista» для квартету саксофонів із залученням бандури та перкусії, або «Вокальний триптих» В. Ольшевського для сопрано, бандури, скрипки та гітари.

Істотним фактором розвитку ансамблевих форм виступає також спорідненість звукоутворювальних принципів різних інструментів, що створює передумови для їх органічного поєднання. Так, поліфонічна природа та багатофактурність баяна (акордеона) відкриває можливості його інтеграції з інструментами різних груп — флейтою, органом, струнними або фортепіано. У подібних ансамблях кожен інструмент може виконувати не лише функціональну, але й образно-семантичну роль, як це простежується

у творі С. Губайдуліної «7 слів Ісуса Христа», де тембри інструментів набувають значення своєрідних «персонажів». Водночас щипкова природа звуковидобування бандури й гітари сприяє їх ефективному поєднанню зі струнними, клавесином, органом чи фортепіано, що забезпечує гнучкість артикуляційних і тембрових взаємодій.

Закріплення народних інструментів у сфері камерного музикування наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття стало однією з визначальних тенденцій сучасного музичного процесу. Якщо раніше композитори обмежувалися стилізацією або імітацією народного звучання в межах академічних жанрів, то нині спостерігається активне включення автентичного інструментарію до камерно-ансамблевих форм. У зв'язку з цим дослідники підкреслюють, що «...нетрадиційне трактування усталеного в музичній практиці народного інструмента [бандури – І.Л.] – одна з поширених рис сучасного композиторського мислення» [122, 71].

Розвиток зазначених процесів засвідчує не лише розширення виконавських можливостей народних інструментів, але й глибоку трансформацію їх функціонального статусу в системі сучасної музичної культури. Камерно-ансамблеве середовище стає своєрідною лабораторією художніх експериментів, де відбувається переосмислення тембрових ресурсів, формування нових принципів ансамблевої взаємодії та утвердження бандури як повноцінного учасника академічного музичного дискурсу.

У сучасному науковому дискурсі проблематика функціонування народно-інструментального мистецтва нерідко пов'язується з оцінкою його соціокультурного статусу. Зокрема, у «Методичних рекомендаціях для організації самостійної роботи студентів вищих музичних закладів III–IV рівня акредитації» дослідниця М. Шевченко акцентує увагу на тенденціях до зниження інтересу до народно-інструментальної сфери, пояснюючи це впливом комплексних трансформацій у соціально-економічному та політичному житті суспільства. За таких умов, на її думку, народна музика

частково втрачає широку аудиторію, що актуалізує необхідність цілеспрямованих заходів, спрямованих на її збереження, популяризацію та активне включення у сучасний культурний простір.

Водночас емпіричні спостереження за сучасним станом виконавської практики дозволяють певною мірою скоригувати наведені висновки. Значна кількість функціонуючих колективів — ансамблів баяністів і бандуристів, оркестрів народних інструментів, камерних дуетів і тріо — свідчить про сталість інтересу до цієї сфери та її активну присутність у концертному житті. У цьому контексті показовою є позиція дослідниці бандурного мистецтва Т. Слюсаренко, яка підкреслює: «Ансамблеве виконавство є однією з найпопулярніших форм сучасного бандурного мистецтва. Це представлено в Україні та поза її межами, численними ансамблями бандуристів малих і великих форм як на професійному, так і самодіяльному рівнях, презентуючи свою творчість на академічній та естрадній сценах» [52]. Наведене твердження відображає не лише кількісне зростання ансамблевих формацій, але й якісне розширення сфер їх функціонування.

Сучасні мистецькі напрями демонструють, що процес популяризації народних інструментів значною мірою пов'язаний із їх інтеграцією у сучасні музичні стилі та формати. Виконання модерної музики, новітні інтерпретації етнічного матеріалу, поєднання темброво контрастних інструментів, а також експерименти зі способами звуковидобування сприяють формуванню нових художніх моделей, орієнтованих на актуальні запити слухацької аудиторії. У такий спосіб народно-інструментальне мистецтво не лише зберігає традиційні риси, але й активно трансформується, набуваючи ознак відкритої, динамічної системи.

Показовим прикладом сучасного підходу до репрезентації автентичного інструментарію є діяльність ансамблю Kyiv Ethno Trio, який функціонує у форматі малої камерної формації. Виконавська практика колективу ґрунтується на поєднанні широкого спектра традиційних інструментів — української волинки (кози), ліри, сопілки, окарини, пан-

флейти, дрибми, а також струнних і ударних — із сучасними підходами до аранжування та сценічної інтерпретації. Важливо, що учасники ансамблю виступають як мультиінструменталісти, поєднуючи інструментальне музикування зі співом, що розширює виконавські можливості та сприяє створенню цілісного художнього образу. Заявлена ними концепція — «це не буде фольклором, це враження сучасної людини в глобалізованому світі» — засвідчує переорієнтацію від реконструкції традиції до її креативного переосмислення.

Додатковим чинником актуалізації народно-інструментального мистецтва виступає фестивальний рух, який створює платформу для міжкультурної комунікації та популяризації різних виконавських практик. Зокрема, участь подібних колективів у Bach Fest забезпечує інтеграцію автентичних інструментів у ширший контекст академічної та світової музичної культури. Такі заходи не лише розширюють слухацьку аудиторію, але й сприяють формуванню нових моделей сприйняття народної музики як складової сучасного мистецького процесу.

Таким чином, сучасний стан народно-інструментального виконавства, зокрема ансамблевого, характеризується не стільки занепадом, скільки активною трансформацією форм і способів його функціонування, що зумовлює розширення художніх можливостей і зміцнення позицій у глобальному культурному просторі.

Сучасні соціокультурні трансформації безпосередньо впливають на еволюцію музичних уподобань аудиторії, що зумовлює переорієнтацію виконавської практики на пошук нових художніх форм і засобів виразності. У зв'язку з цим спостерігається зростання інтересу до актуальних, стилістично оновлених форматів музикування, серед яких провідні позиції посідає естрадна музика. Така тенденція стимулює виконавців до активного експериментування, спрямованого на адаптацію традиційного інструментарію до вимог сучасного культурного середовища.

У зазначеному контексті бандура дедалі частіше інтегрується у різножанрові музичні проекти, що поєднують елементи як традиційної, так і новітньої музики. Зокрема, її тембровий потенціал активно використовується у межах таких стилевих напрямів, як *new age*, *folk*, *heavy-folk*, джаз, блюз, *world music*, хіп-хоп, рок і поп-музика. Подібна стилістична полівекторність сприяє формуванню нових моделей виконавства, у яких бандура постає не лише як носій етнокультурної традиції, але й як універсальний інструмент сучасної музичної комунікації. У результаті виникають інноваційні форми бандурного музикування, що поєднують елементи академічної, народної та масової культури.

Показовими у цьому аспекті є творчі здобутки окремих виконавців, які репрезентують різні вектори розвитку сучасного бандурного мистецтва. Зокрема, концертно-перформативна діяльність Юліана Китастого вирізняється інтеграцією традиційного кобзарського спадку з театральними та експериментальними формами сценічного мистецтва. Оригінальні шоу-програми та участь у медійних проєктах, зокрема телевізійних, характеризують виконавську стратегію Валентин Лисенко, спрямовану на популяризацію інструмента у широкому культурному просторі. Інноваційні авторські концепції «Bandura style» та «Ukrainian Party» реалізує Ярослав Джусь, який поєднує виконавську, композиторську та аранжувальну діяльність. Водночас участь Дмитро Губ'як у барокових музичних проєктах у Польщі демонструє можливість інтеграції бандури у контекст історично орієнтованого виконавства. Особливу увагу привертає також діяльність Георгій Матвіїв, який реалізує синтез бандурного звучання з джазовими практиками, зокрема в межах участі в міжнародних проєктах.

Значну роль у популяризації інструмента відіграє участь бандуристів у сучасних музичних гуртах та крос-жанрових формаціях. Серед них варто відзначити такі колективи, як Шпилясті кобзарі, Bandurband, Троє зілля, Onuka, Mosaic, Cherryband, KRUT, B&B Project, Crossed Parallels. Їхня діяльність засвідчує розширення функціональних меж бандури, яка

органічно інтегрується у сучасні музичні формати, включаючи електронну, експериментальну та популярну музику.

Темброві можливості інструмента знаходять застосування і в творчості відомих українських гуртів, зокрема Океан Ельзи (пісня «Веселі, брате, часи настали»), Тінь сонця («Їхали козаки»), ТНМК («Гупало Василь»), що свідчить про поступову інтеграцію бандури у масову музичну культуру.

Важливим чинником поширення бандурного виконавства в сучасних умовах виступає медіапростір. Аудіо- та відеофіксація концертних виступів, трансляція через радіо й телебачення, а також активна присутність у цифровому середовищі — на музичних платформах, у соціальних мережах і спеціалізованих професійних спільнотах — забезпечують широку доступність цього виду мистецтва для різних категорій слухачів. Таким чином, сучасне бандурне виконавство функціонує в умовах інтенсивної медіатизації, що суттєво розширює його аудиторію та сприяє інтеграції у глобальний культурний простір.

Сучасне українське бандурне виконавство демонструє яскраві приклади ансамблевої творчості, що поєднує традиційні та експериментальні форми. Серед найвідоміших колективів виділяється Шпилясті кобзарі, заснований Ярославом Джусьом. Колектив чоловічого складу виконує сучасні інструментальні та вокальні твори, органічно інтегруючи сопілку, клавішні та ударні інструменти у свої аранжування, що створює унікальну синтетичну звукову палітру.

Ще одним яскравим прикладом інноваційного поєднання бандури з іншими інструментами є дует В&В Project, заснований студентами Національної музичної академії України – Тетяною Мазур та Сергієм Шамраєм. Виконавці презентують національні інструменти на міжнародній арені, виконуючи кавер-версії відомих світових хітів та кінострічкових саундтреків у авторських аранжуваннях. Репертуар дуету включає класичні композиції, зокрема «*Пори року*» А. Вівальді та «*Libertango*» А. П'яццолі,

які набувають нових тембрових барв завдяки поєднанню бандури та баяна [90, 3].

Особливу увагу привертають експериментальні поєднання бандури з духовими інструментами, зокрема саксофоном, флейтою та дудуком. Синтез дерев'яного, м'якого тембру дудука з дзвінким струнно-щипковим звучанням бандури створює багатогранну звукову палітру, яка приваблює як слухачів, так і виконавців. У прикладі сучасного тріо, сформованого Романом Гриньків, Олексій Корчагін та Єгор Славінський, музиканти виконують джазові композиції та сучасні обробки творів, демонструючи гармонійне поєднання різних інструментальних кольорів.

Поєднання бандури та дудука також стало джерелом натхнення для створення сучасних кавер-версій відомих світових хітів. Наприклад, композиція «1944» Джамали отримала нову інструментальну інтерпретацію на бандурі, дудуці, дрімбі, сопілці та джембе завдяки спільній роботі Максим Бережнюк, Ярослав Джусь та Валентин Богданов. Аналогічно, хіт «Hello» британської співачки Adele зазвучав у супроводі фортепіано та етнічних інструментів, включаючи бандуру, дудук, пан-флейту, сопілку та джембе, створюючи нові темброві та ритмічні контексти для популярної музики.

Подібні практики підтверджують, що бандура сьогодні не обмежується традиційними форматами і активно інтегрується в сучасні музичні проекти різних жанрів. Така динаміка розвитку інструмента стимулює виникнення нових форм ансамблевого виконавства, розширює його культурний вплив і сприяє активному залученню бандуристів до міжнародної музичної сцени.

Серед сучасних експериментальних поєднань особливу увагу привертає дует бандури та саксофону, який яскраво презентує львівський гурт Crossed Parallels. До складу колективу входять бандура, саксофон та ударні інструменти. Поєднання цих двох принципово різних за звучанням інструментів створює унікальну аудіопалітру: бандура, асоційована з

народною музичною традицією, формує дерев'яний, щипковий тембр, тоді як саксофон, відомий насамперед як джазовий і естрадний інструмент, додає м'якість та металічність звуку. Контрастність їх звучання, підкріплена ритмічною підтримкою ударних, створює синтез протилежностей, який можна охарактеризувати як «сплав металу і дерева зі струнами». Такі поєднання дозволяють музикантам експериментувати з жанрами, об'єднуючи джаз, рок, етно та поп-музику. Яскравим прикладом є виконання джазового стандарту «*Take Five*», де музиканти вносять елементи гуцульського ладу, формуючи своєрідний фолк-джазовий стиль.

Важливо зазначити, що сучасні тенденції інтеграції бандури у різні музичні формати не оминають і заклади музичної освіти. Важливо згадати Сумщину в даному ракурсі. В місті Суми бандурне виконавство зосереджене в музичних школах, спеціалізованій школі №29, Фаховому коледжі імені Д.С. Бортнянського та СумДПУ імені А.С. Макаренка. Так, при Інститут культури і мистецтв СумДПУ імені А. С. Макаренка функціонують студентський оркестр народних інструментів під керівництвом Г. П. Голяки та ансамбль бандуристок «Мальви», яким керує старша викладчака Н. О. Єрмоєнко. Ці колективи активно інтегрують сучасні музичні тенденції, поєднуючи традиційні інструменти з новими жанровими підходами, що свідчить про динамічний розвиток камерного та ансамблевого виконавства серед студентської молоді.

Музиканти таких ансамблів демонструють, що народні інструменти, зокрема бандура, здатні гнучко адаптуватися до сучасної музичної мови, зберігаючи автентичність звучання та водночас відкриваючи нові можливості для експериментів із тембром, ритмом і стилістикою.

Ансамбль Мальви, під керівництвом Наталії Єрмоєнко, активно популяризує сучасне бандурне мистецтво, беручи участь у різноманітних заходах на рівні університету, міста Суми, Сумської області та Всеукраїнських конкурсів. Участь студентів в ансамблях забезпечує комплексний розвиток навичок: від сольного виконавства до ансамблевої

гри, методики викладання та диригування. Це формує багатовекторну професійну підготовку бандуриста як виконавця, педагога та диригента, що особливо важливо для сучасного музиканта, здатного поєднувати традиційне та новаторське у виконанні.

У дослідженні поєднання бандури з академічними інструментами визначено інструменти, які забезпечують найбільш вдалі ансамблеві звучання: баян, фортепіано, скрипка, струнний квартет (три скрипки та віолончель), флейта та орган. Такі комбінації дозволяють збагачувати класичні твори різноманітним колоритом, при цьому зберігаючи їх академічні риси. Прикладами є сольні партії бандури зі скрипичним оркестром, зокрема виконання «Зими» А. Вівальді у супроводі Симфонічного оркестру Національної музичної школи імені М. Чурльоніса під керівництвом Дмитра Губ'яка, відомого сучасного бандуриста, який активно представляє українську бандуру як в Україні, так і за її межами.

Особливу увагу привертає поєднання бандури зі струнно-смичковим квартетом, що дозволяє виконувати навіть барокову музику. Так, «Пасакалія» Г. Ф. Генделя звучить особливо виразно у виконанні Ганни Ніжегородової з супроводом струнного квартету Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, демонструючи гнучкість бандури у різних стилях і жанрах камерної музики.

Ці приклади свідчать про те, що сучасне ансамблеве виконавство з бандурою успішно поєднує академічні та етнічні інструменти, відкриваючи нові горизонти для експериментів з тембром, динамікою та жанровими поєднаннями.

Для бандури з оркестром створено значну кількість авторських творів, що розкривають широкий спектр її виконавських можливостей. Серед них можна виділити: *Интермеццо для бандури з оркестром* В. Мартинюка, *Концерт для бандури з оркестром* Я. Лапинського, *Концерт для бандури з оркестром* М. Дремлюги, *Камерну кантату № 2 для бандури і струнних* М. Чемберджі (з музики до кінофільму «Богдан Хмельницький»), *Концерт-*

*фантазію для бандури з оркестром* Д. Пшеничного (1953 р.), *Українську симфонію для оркестру народних інструментів* (1957 р.), *Концерт для бандури з оркестром* А. Маціяка та інші.

Особливе місце у цьому напрямі займає М. Дремлюга, який створив перший концерт для бандури і симфонічного оркестру, що згодом став обов'язковим репертуаром для конкурсантів на вітчизняних та міжнародних змаганнях бандуристів. Він одним із перших запровадив новаторські підходи у бандурному виконавстві, виводячи інструмент на рівень європейської академічної музики. М. Дремлюга прагнув підняти жанр думи до рівня рондо або пассакалії та створив для бандури оригінальний академічний репертуар, включно з фугами, сюїтами, сонатами, баркаролами та іншими формами, що значно розширило темброві та жанрові можливості інструменту.

Таким чином, твори для бандури з оркестром значно збагачують українську музичну культуру та демонструють універсальність інструменту, здатного гармонійно поєднуватися з академічними формами та виконувати складні концертні твори.

## **Висновки до розділу 1**

Проведений аналіз історіографії та теоретичних засад дослідження камерно-ансамблевої музики за участі бандури дозволяє окреслити її як складне багаторівневе явище, що формується на перетині народно-інструментальної традиції, академічного музичного мистецтва та сучасних музикознавчих підходів. Сформовано уявлення про наукову базу дослідження, яка охоплює історичні, органологічні, виконавські та культурологічні аспекти бандурного мистецтва .

Виявлено, що становлення наукового осмислення бандурного мистецтва відбувалося у контексті розвитку українського музикознавства, починаючи з другої половини XIX століття, і пов'язане з формуванням фольклористичних, історико-культурологічних та органологічних підходів.

Праці Г. Хоткевича, К. Квітки, М. Хая, І. Мацієвського заклали методологічні засади вивчення інструмента як феномена традиційної культури, що згодом трансформувалася в академічному напрямі.

З'ясовано, що процес академізації бандури є ключовим чинником її інтеграції у сферу професійного інструментального мистецтва. Він супроводжується модернізацією конструкції інструмента, розвитком виконавської техніки, формуванням професійної школи та розширенням репертуару, що забезпечило входження бандури до системи камерно-ансамблевого музикування.

Аналіз сучасних наукових праць засвідчує наявність різних підходів до вивчення бандурного мистецтва, серед яких провідними є історико-генетичний, органологічний, виконавський, культурологічний та міждисциплінарний. Це дозволяє розглядати бандуру як поліфункціональний інструмент, що поєднує традиційні та інноваційні риси й функціонує у різних музично-стильових середовищах.

Визначено, що камерно-ансамблеве виконавство за участі бандури формується у контексті загальних закономірностей розвитку ансамблевого мистецтва, де ключового значення набувають принципи художнього діалогу, ансамблевої комунікації та функціональної взаємодії інструментів. Теоретичні положення, розроблені у працях І. Польської, А. Кравченко, О. Зав'ялової, Л. Повзун та інших дослідників, створюють методологічне підґрунтя для аналізу специфіки ансамблевого мислення та інтерпретації.

Виявлено, що сучасне бандурне мистецтво характеризується активною інтеграцією у світовий культурний простір, що проявляється у розвитку композиторської творчості, розширенні жанрово-стильових моделей та залученні інструмента до різних форм ансамблевого музикування. У цьому процесі бандура поступово набуває статусу рівноправного учасника камерного ансамблю, здатного виконувати як акомпануючі, так і провідні функції.

Аналіз наукових джерел дозволяє констатувати, що камерно-ансамблева музика за участі бандури є перспективним напрямом сучасного музикознавства, який потребує подальшого дослідження у контексті жанрово-стильових та виконавських трансформацій. Отримані результати створюють теоретичне підґрунтя для подальшого розгляду жанрово-стильових особливостей та виконавських аспектів камерно-ансамблевої музики у наступних розділах дисертації.

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ ЗА УЧАСТІ БАНДУРИ

#### 2.1. Жанрова система камерних ансамблів за участі бандури

Класифікація камерних ансамблів за кількістю виконавців належить до базових у музикознавстві та відображає формальний склад колективу, тип художньої взаємодії, фактурну організацію та комунікативну модель ансамблю. У працях Ірини Польської камерний ансамбль розглядається як цілісна система, в якій кількісний склад безпосередньо впливає на характер музичного мислення та спосіб виконавської взаємодії [165].

*Дует* як базова форма камерно-ансамблевого музикування характеризується максимальною інтенсивністю художньо-комунікативної взаємодії виконавців. У наукових працях з проблематики камерного виконавства підкреслюється, що саме дуетна модель найбільш повно презентує принцип музичного діалогу, в якому кожен із партнерів одночасно виступає як суб'єкт ініціації та сприйняття художнього висловлювання. Ансамблева взаємодія в цьому форматі передбачає безперервний обмін інтонаційно-смісловою інформацією, що забезпечує цілісність інтерпретаційного процесу. У площині бандурного мистецтва дуетні склади (зокрема бандура – фортепіано, бандура – баян, бандура – флейта, бандура – скрипка та ін.) поєднують різні типи функціонального співвідношення партій: від паритетної взаємодії до чіткого розподілу ролей за принципом «солюючий інструмент – акомпанемент». Водночас темброво-функціональна універсальність бандури, що поєднує мелодичні, гармонічні та ритмічні можливості, зумовлює її здатність до варіативної ролі в ансамблі відповідно до художньо-образного задуму твору.

Згідно з дослідженнями О. Кубік, у першій третині ХХ століття дуетне бандурне виконавство було представлене переважно однорідними за інструментальним складом формами, що відповідало загальним закономірностям становлення професійної бандурної традиції [О. Кубік, с. 48]. До ранніх зразків належить кобзарський дует Костя Місевича та Дмитра Гонти (1925 р.), діяльність якого сприяла популяризації інструмента й утвердженню основ ансамблевого музикування [Dutchak, V. H. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia*, с.101]. Вагомий внесок у розвиток цієї сфери здійснили також брати Олександр і Петро Гончаренки, поєднуючи виконавську практику з удосконаленням інструментів, що позитивно вплинуло на художній і на технічний рівень бандурного мистецтва [там же, с.169].

Подальша еволюція ансамблевого виконавства зумовила появу змішаних дуетних форм. Зокрема, як зазначає О. Ніколенко, співпраця Володимира Кабачка з сопілкарем Євгеном Бобровниковим засвідчила розширення тембрових можливостей та орієнтацію на синтез різних виконавських традицій [145, 164]. Паралельно відбувалася трансформація складу виконавців, пов'язана з процесом «ожіночування» бандурного мистецтва, що сприяло формуванню змішаних ансамблів і розширенню їх соціокультурних функцій [115, 56].

У другій половині ХХ століття важливим чинником розвитку дуетної форми стали історико-політичні обставини, які активізували бандурне виконавство в українській діаспорі. Це сприяло поглибленню взаємодії між зарубіжними та вітчизняними музикантами. Показовим є гастрольний тур 1999 року за участю Віктора Мішалова разом із дуетом «Бандурна розмова» (Тарас Лазуркевич, Олег Созанський), що відображає інтеграційні процеси сучасного бандурного мистецтва [115].

У сучасному бандурному виконавстві чітко окреслюється тенденція до розширення темброво-інструментальних поєднань, зокрема через активне впровадження змішаних дуетних форм за участю як народних, так

і академічних інструментів — баяна, гітари, домри, флейти, скрипки, сопілки, ная, дудука, фортепіано тощо. Така практика засвідчує прагнення виконавців до оновлення звукової палітри та інтеграції бандури у ширший контекст сучасного камерного музикування [115].

Серед показових прикладів подібних ансамблів варто відзначити творчі колаборації Оксани Герасименко: у дуеті з Карлосом Пуї (бандура, флейта) виконуються авторські композиції «Мелодія блакитного неба», «Таїна», «Зустріч з ніжністю», тоді як у співпраці з Ічіро Сузукі (бандура, гітара) репрезентовано такі твори, як «Каталонське рондо», «Самотність» та інші. Ці ансамблі демонструють високий рівень синтезу національних і міжкультурних виконавських традицій.

Особливої уваги заслуговує сімейний дует Надії та Ігоря Євенків (бандура, баян) «Діалоги» (м. Івано-Франківськ, 2008–2014), який відзначився активною конкурсною та фестивальною діяльністю. Колектив здобув другу премію на Міжнародному конкурсі «Премія Ланчіано» (Італія, 2010) за виконання сучасної музики, представивши, зокрема, авангардні композиції «Рефлексії» («Оглядини старих світлин» у 7 частинах) та «Карпатський триптих» В. Павліковського. Дует також став лауреатом міжнародних конкурсів «Perpetuum mobile» (Дрогобич, 2010–2012), «KrimАссо – 2013» (Сімферополь), дипломантом конкурсу «Poprad 2012» (Словаччина), а також учасником низки престижних мистецьких подій, серед яких фестивалі ім. Остапа Вересая (Кременець, 2009), «Jazz Bez» (Київ, 2010), «Коляда на Майзлях» (Івано-Франківськ, 2013–2014), «Spotkannja Kultur» (Польща, 2013) та ін. Важливим аспектом їхньої діяльності є участь у міждисциплінарних проєктах («Porto Franko», «Схід-Захід»), а також формування репертуару, що поєднує інструментальні й вокально-інструментальні композиції — «Утоптала стежечку», «Чи ми ще зійдемося знову» (сл. Т. Шевченка, муз. В. Власова), «Ранок у Карпатах» В. Павліковського, «Інтродукція і пасакалія» d-moll (перекл. І. Євенка), «Вічний рух» Х. Аветісяна (перекл. І. Євенка) тощо.

До кола відомих мішаних дуетів належать також ансамбль «Гармонія» (Ігор та Наталія Мазури, бандура і сопілка, м. Херсон), дует Юрія та Людмили Федорових (баян, бандура), сімейний дует Петрик, «Double Blast» (баян, бандура), ансамбль Ірини Серотюк і Тетяни Гордійчук (баян, бандура), а також популярний проєкт V&V Project (баян, бандура), який активно репрезентує українське інструментальне мистецтво на міжнародній сцені [7]. Сукупність зазначених прикладів свідчить про динамічний розвиток мішаних ансамблевих форм і утвердження бандури як універсального інструмента сучасного камерного виконавства.

О. Кубік стверджує [115], що серед відомих зразків однотембрових бандурних дуетів ХХ – початку ХХІ століття особливе місце посідають колективи жіночого складу, які демонструють високий рівень виконавської культури та жанрово-стильову різноманітність репертуару. Зокрема, дует бандуристок «Елегія струн» (Юліана Хаварівська, Ірина Кріль; м. Тернопіль) у своїй творчості звертається до обробок народних пісень і авторських композицій, серед яких «Пісня про Тернопіль», «Зелене жито, зелене»; дует «Злата» (Катерина Коврик, Євгенія Згуровська; м. Київ) репрезентує як українську, так і світову музичну класику («Місяць на небі», «Баркарола»). Помітним явищем є також дует «СтоДвадцятьЧотири» (Олена Карацюпа, Ярослава Дзерев'яго; 2013 р., м. Харків), чий репертуар включає популярні обробки сучасних та народних творів («Заплету калину в коси», «Намалюю тобі зорі»). Високих конкурсних результатів досяг дует «Insertion» (Вікторія Гамар, Юлія Когут; керівник О. Ніколенко), здобувши Гран-прі на Міжнародному конкурсі «Зіркова хвиля хітів 2018» за виконання твору В. Івасюка «Балада про дві скрипки». До цього ряду належать також дуети у складі Любові Вальчак і Наталії Кончаківського («Туман яром, туман долиною»), Анни та Тетяни Кожурових, Марії Шпінталь і Оксани Вальнюк (м. Івано-Франківськ), «Ладо» (Уляна Яців, Юлія Пасічник), «Камелія», Наталії та Ірини Євтушків, «Аритмія», «Лісова пісня» (США), а також дует сестер Дерев'яно (Бельгія), що засвідчує

широку географію та активний розвиток цього виконавського напрямку [4, с.282].

Окрему групу становлять сімейні дуети, зокрема Петро і Марія Марцинюки (Івано-Франківськ), Петро та Ніла Деряжні (Австралія), які, зберігаючи однорідність інструментального складу, водночас демонструють темброву й інтерпретаційну варіативність завдяки індивідуальним виконавським характеристикам учасників [4, с.5].

Серед однорідних дуєтів чоловічого складу варто виокремити дует «Бандурна розмова» (м. Львів), репертуар якого охоплює широкий жанровий спектр — від народнопісенних зразків («Зірвалася хуртовина», «Бандуристе, орле сизий», «Горить моє серце») до академічної музики («Соната C-dur», I ч.) [4, с.130]. Окремого значення набувають імпровізаційні дуєтні практики, зокрема творчі колаборації Ярослава Джуся з Чарлі Сакумою, Романом Гриньківим та іншими виконавцями, що засвідчують відкритість бандурного мистецтва до міжкультурного діалогу та сучасних форм музикування.

Важливим свідченням розширення виконавських можливостей бандури у сфері камерно-ансамблевого музикування є міжнародні творчі колаборації за участю провідних інструменталістів. Зокрема, бандурист-віртуоз Роман Гриньків (Україна) у співпраці з відомим американським гітаристом Ел ді Меолою (США) реалізували низку спільних мистецьких проєктів, серед яких особливе місце посідають аудіопрограми «Зимові ночі» (1999), а також концертно-просвітницький проєкт «Наше Різдво», презентований у Києві у 2008 році.

Одним із найбільш відомих зразків сучасного камерно-ансамблевого музикування за участю бандури є інструментальний дует **B&B Project** (м. Київ), сформований у 2015 році випускниками Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського — Тетяною Мазур (бандура, сопілка) та Сергієм Шамраєм (баян). Творча діяльність колективу вирізняється активним експериментуванням із розширенням тембрового

складу (залучення контрабаса, ударних інструментів, оркестрового супроводу), а також поєднанням авторського репертуару з інтерпретаціями відомих зразків світової музичної класики та популярної культури.

До найбільш впізнаваних композицій дуету належать обробки «Libertango» А. П'яццолли, «Гроза» з циклу «Пори року» А. Вівальді, «Щедрик» М. Леонтовича, а також авторські твори, зокрема «Веснянка». Важливою складовою популяризації їхньої творчості є візуалізація музичного матеріалу у форматі відеокліпів, а також активна присутність у цифровому медіапросторі (зокрема, власний YouTube-канал). Концертна діяльність ансамблю охоплює не лише Україну, але й країни Європи, Азії та Америки; зокрема, колектив представляв Україну на міжнародному економічному форумі в Давосі (Швейцарія).

Характерною рисою виконавської стратегії дуету є переосмислення традиційних уявлень про камерний ансамбль як виключно акустичну форму музикування. Використання підсилювальної апаратури, виступи на великих сценічних майданчиках (у тому числі стадіонах), а також співпраця з представниками естрадної музики засвідчують трансформацію камерно-ансамблевої парадигми у напрямі її інтеграції з масовою культурою та сучасними сценічними практиками.

У дослідженнях, присвячених бандурному мистецтву, підкреслюється, що участь бандури у різних ансамблевих формах зумовлює варіативність її функцій — від провідної до акомпануючої, що зумовлено її багатофункціональною природою [122].

У контексті сучасної української камерно-ансамблевої культури **тріо бандуристок** постає як одна з найбільш усталених і водночас функціонально самодостатніх форм жіночого вокально-інструментального виконавства. Цей жанровий різновид камерного ансамблю характеризується поєднанням інструментального (бандурного) та вокального начал, що забезпечує синтез сольної виразності та колективної ансамблевої взаємодії,

а також сприяє поширенню національної музичної традиції у міжнародному культурному просторі.

У музикознавчому дискурсі тріо бандуристок розглядається як національно-мистецький феномен камерного виконавства (Л. Мандзюк), при цьому окремі дослідники акцентують увагу на репертуарній специфіці (Н. Морозевич) та виконавських особливостях окремих колективів (Т. Слюсаренко). Попри наявні наукові напрацювання, жанрова модель тріо бандуристок і далі потребує системного осмислення як цілісне явище сучасної камерно-ансамблевої практики.

*Тріо як форма камерно-ансамблевого виконавства за участі бандури* є важливим етапом еволюції бандурного ансамблевого мистецтва, що забезпечує розширення темброво-фактурних можливостей, ускладнення поліфонічного мислення та підвищення рівня взаємодії виконавців у межах малого складу. У професійній практиці бандуристів тріо виступає як одна з базових форм камерного музикування, що поєднує індивідуальну виконавську майстерність із колективною злагожденістю.

Перші прояви тріо як форми бандурного ансамблю на Львівщині пов'язані з діяльністю Юрія Сінгалевича та Олега Гасюка у 1940-х роках. У Львові в цей час формуються перші учнівські бандурні колективи, на основі яких у 1944 році було створено одну з перших капел бандуристів Західної України при Львівському обласному будинку народної творчості. Подальший розвиток ансамблевої практики засвідчує участь Олега Гасюка у формуванні професійного тріо бандуристів разом з Михайлом Табінським та Борисом Жеплинським. Саме ця виконавська практика стала одним із ранніх прикладів утвердження тріо як малої камерної форми у львівській бандурній традиції.

У контексті розгляду появи та існування жанру тріо в бандурному виконавстві показовою є діяльність Михайла Барана, який поряд із організацією численних аматорських бандурних колективів різних назв і складів, ініціював створення сімейного тріо «Жайвори» у співпраці зі своїми

синами Тарасом та Орестом. Даний ансамбль функціонував як концертний виконавський склад, здійснюючи активну гастрольну діяльність в Україні та за її межами, що засвідчує популярність даного жанру як однієї з ефективних моделей камерного бандурного музикування.

У Львівській консерваторії ім. М. Лисенка під керівництвом Василя Герасименка сформувалося одне з ранніх професійно зорієнтованих тріо бандуристок у складі сестер Даниїли, Марії та Ніни Байко (1954 р.). Діяльність цього колективу стала важливим чинником утвердження бандури в академічному освітньому середовищі та започаткування системного викладання інструмента у львівській виконавській школі.

У структурі Львівської державної філармонії тріо бандуристок у складі Романи Василевич, Надії Хоми та Марії Серняк розпочало активну концертну діяльність (1971–1997 рр.), згодом отримавши звання заслужених артисток України (1987 р.). Репертуар колективу базувався на творах львівських композиторів, зокрема А. Кос-Анатольського, Є. Козака, М. Колесси, В. Івасюка, В. Камінського та ін., а гастрольна діяльність охоплювала Україну, країни Європи, Азії та Північної Америки, що засвідчує високий рівень професіоналізації тріо як камерної форми.

У середовищі Львівського музичного училища та консерваторії сформувалася виконавська школа, у межах якої виникло тріо бандуристок під керівництвом Ольги Герасименко у складі Христини Залуцької та Ольги Войтович (з подальшими змінами складу, зокрема участю Світлани Оліщук). Колектив активно функціонував у 1970–1980-х роках, здійснював концертну, телевізійну та радіозаписову діяльність, виступав в Україні та за її межами, а у 1988 р. здобув звання лауреата Республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах в Івано-Франківську.

Із 1981 року розпочав творчу діяльність жіночий тріо-ансамбль бандуристок «Червона калина», сформований Марією Сорокою, Іриною Содоморою та Іриною Шуст. Протягом приблизно двадцяти років колектив підтримував інтенсивну концертно-гастрольну активність, послідовно

популяризуючи українське кобзарське мистецтво в Україні та на сценічних майданчиках Польщі, Німеччини, Бельгії, Нідерландів, Великої Британії та інших країн Європи.

До ключових зразків становлення тріо як форми камерно-ансамблевого бандурного виконавства належить **Тріо бандуристок Українського радіо**, засноване у 1973 р. (Алла Шутько, Світлана Петрова, Антоніна Мамченко), діяльність якого була спрямована на популяризацію бандурного мистецтва у радіоефірі та концертній практиці. Колектив функціонував у структурі Українського радіо, здійснюючи студійні записи в Будинку звукозапису. У 2004 р. відбулося оновлення складу (Тетяна Маломуж, Ольга Черній/Нищота, Ірина Бурхан), а згодом сформувався сучасний склад (Т. Маломуж, О. Нищота, К. Коврик). Тріо активно гастролює (США, Європа, Азія), є лауреатом міжнародних конкурсів та співпрацює із сучасними українськими композиторами, що підкреслює його роль у професіоналізації жанру.

Паралельно важливу роль у формуванні тріо-бандурного виконавства відіграла педагогічна школа Луцького інституту (нині ВНУ імені Лесі Українки), де у 1984 р. створено капелу «Дивоструни» (кер. М. Сточанська), а у 1988 р. відкрито клас бандури. У межах капели сформувалася система малих ансамблів, зокрема студентських тріо (С. Гайсенюк, О. Максимчук, Н. Бойцова та ін.), що ставали лауреатами конкурсів кобзарського мистецтва. Як самостійний колектив тріо «Дивоструни» (А. Трач, О. Нагірна, Н. Никитюк) офіційно сформувалося у 1999 р.

Надалі ансамбль закріпився як стабільна творча одиниця, у складі якої працювали випускниці класу М. Сточанської; з 2017 р. він функціонує як творча лабораторія ВНУ. Репертуарний доробок перевищує 70 авторських партитур, що увійшли до навчально-методичних видань (2005–2014). Концертна діяльність охоплює понад 2000 виступів в Україні та за кордоном, що підтверджує високий професійний статус колективу.

**Тріо бандуристок «Вишиванка»** сформувалося у 2006 році на базі Полтавської обласної філармонії як самостійний камерно-ансамблевий колектив. Ініціаторкою створення та художнім керівником колективу є Юлія Хниченко, яка поєднує педагогічну діяльність із активною концертною практикою. Завдяки її творчому керівництву ансамбль швидко здобув визнання та посів помітне місце серед концертних колективів. Сучасний склад тріо представлений виконавицями Вікторією Бовтік, Тетяною Чугуєвець та Тетяною Карась. Репертуарна й сценічна діяльність ансамблю орієнтована на популяризацію української музичної традиції, зокрема народнопісенного та романсового пластів, що реалізується через концертні програми та участь у численних мистецьких проєктах.

Виконавська активність колективу охоплює як конкурсно-фестивальну, так і гастрольну практику в Україні та за її межами. Тріо є лауреатом II Міжнародного конкурсу кобзарського мистецтва імені Г. Китастого (2007, II премія) та володарем Гран-прі V Міжнародного конкурсу-фестивалю народної музики «Самородки – 2011». Значну роль у творчій біографії ансамблю відіграють виступи у філармоніях різних регіонів України, а також міжнародні гастролі (зокрема у Польщі, Італії, Республіці Татарстан), спрямовані на репрезентацію української культури у світовому просторі. Колектив неодноразово відзначався державними та регіональними нагородами, зокрема став лауреатом Полтавської обласної премії імені Івана Котляревського (2014). Важливим аспектом діяльності ансамблю є також активна громадянська позиція: участь у культурній підтримці українських військових та благодійних ініціативах, а в умовах сучасних викликів — продовження міжнародної концертної діяльності з метою популяризації національної культурної спадщини.

**Тріо бандуристок «ZoreDana»** (м. Харків) репрезентує один із показових типів сучасних камерно-ансамблевих формацій за участі бандури, що функціонують поза межами усталених академічних інституцій. Колектив діє у форматі професійного виконавського об'єднання, до складу

якого входять три музикантки, що поєднують інструментальну гру на бандурі з вокальним виконанням. Відомі учасниці ансамблю — Людмила Авдимирець, Наталія Чередниченко та Надія Архипенко. Репертуар тріо охоплює широкий спектр жанрово-стильових напрямів — від українських народних пісень у сучасних обробках до популярної світової музики та інструментальних композицій, що свідчить про орієнтацію на універсалізацію виконавського продукту та розширення аудиторії.

Водночас відсутність у відкритих джерелах чітко зафіксованих відомостей щодо року заснування колективу, його організаційної структури чи інституційної бази (філармонії, закладу вищої освіти тощо) дає підстави розглядати «ZoreDana» як незалежний творчий проєкт, сформований у контексті актуальних тенденцій розвитку бандурного виконавства. Такий тип ансамблю відображає характерну для початку ХХІ століття трансформацію камерно-ансамблевої практики, пов'язану з виходом бандури за межі суто академічного середовища, активним включенням у сферу концертно-івентної діяльності та інтеграцією традиційного інструмента у сучасні культурно-комунікативні формати.

**Інструментальний колектив «ЦимБанДо»** є творчим проєктом викладачів кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури. Заснований у 2006 році як квартет «ЦимБанДо і К<sup>о</sup>», він формувався на основі інструментально-абревіатурного принципу, що відображає поєднання тембрових груп цимбал, бандури, домри та кобзи-контрабаса. З 2015 року колектив функціонує у форматі тріо, у межах якого відбулася трансформація складу та перерозподіл виконавських функцій.

Репертуар ансамблю охоплює український фольклор, романсову лірику та інструментальні колажі, що базуються на принципі стилістичного поєднання різночасових і різножанрових музичних джерел. Виконавська модель «ЦимБанДо» вирізняється синтетичним характером, поєднуючи інструментальне музикування з елементами театралізації, вокалізації та сценічної інтерпретації. Такий підхід розширює межі традиційного

ансамблевого виконавства, наближаючи його до форм музичного перформансу. Характерною ознакою творчого методу колективу є принцип музичного колажу, який передбачає інтеграцію фрагментів академічної музики, фольклору, популярної та кіномузики в межах одного твору. Подібна практика сприяє формуванню полістилістичного виконавського простору, у якому поєднуються різні культурні пласти та інтерпретаційні моделі. Концертна діяльність «ЦимБанДо» охоплює фестивальні виступи, медіапроекти та міжнародні гастролі, що сприяє популяризації українського народно-інструментального мистецтва в Україні та за її межами [лісняк].

**Квартет** традиційно розглядається як одна з найбільш досконалих і збалансованих форм камерного музикування. У науковій літературі підкреслюється, що квартетна модель забезпечує оптимальне поєднання самостійності партій і їхньої функціональної єдності, формуючи складну, але врівноважену систему ансамблевої взаємодії [50]. Інтеграція бандури до квартетного складу (зокрема струнного) спричиняє трансформацію традиційного тембрового балансу, оскільки її щипковий характер звуковидобування створює нові акустичні співвідношення та потребує переосмислення динамічної рівноваги.

Формування квартетного виконавства бандуристів відбувалося в руслі становлення професійної музичної освіти в Україні у першій третині ХХ століття та було безпосередньо пов'язане з педагогічною практикою провідних діячів того часу. Осередками зародження цієї форми ансамблевого музикування стали класи Гнат Хоткевич та Володимир Кабачок, де було започатковано перші зразки квартетів бандуристів із чоловічим складом. У межах школи Г. Хоткевича функціонував ансамбль за участі І. Олешка, Я. Гаєвського, Л. Гайдамаки та О. Геращенка, тоді як у виконавській практиці В. Кабачка сформувався квартет у складі С. Баштана, А. Омельченка, В. Кухти та В. Лапшина. Вагомим імпульсом для подальшого розвитку камерних форм стало створення В. Кабачком у 1948 році першого тріо бандуристок, що спричинило переорієнтацію ансамблевої

культури та активізувало появу жіночих колективів. Унаслідок цього зростає кількість ансамблів різного типу, однак квартет як форма залишався менш поширеним порівняно з тріо.

Подальший розвиток жанру у другій половині ХХ — на початку ХХІ століття засвідчує зростання ролі жіночих ансамблів у сфері камерного бандурного виконавства. Зокрема, вагомий внесок у популяризацію цього напрямку здійснив харківський ансамбль «Купава» (Ю. Курочка, Т. Таран, О. Слюсаренко, Т. Слюсаренко), який здобув широку аудиторну прихильність завдяки активній концертній діяльності. Помітним явищем є також квартет «Львів'янки» у складі О. Коломієць, Л. Стефанко, І. Плахтій та О. Ніколенко, що репрезентує регіональні особливості львівської виконавської традиції. Водночас ансамбль «Gratis» Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (А. Жирова, О. Зогаль, М. Митко, Т. Григор'єва; художній керівник — Л. Мандзюк) поєднує концертну практику з освітньо-методичною діяльністю, сприяючи підготовці нового покоління виконавців.

Сучасний етап розвитку квартетного виконавства бандуристів характеризується прагненням до розширення художньо-виражальних можливостей ансамблю, оновлення репертуару та переосмислення традиційних форм музикування. Квартети дедалі частіше функціонують як мобільні творчі лабораторії, у яких поєднуються академічні принципи ансамблевої гри з елементами сценічної театралізації, вокально-інструментального синтезу та експериментальних аранжувань. Попри відносно обмежену кількість таких колективів у порівнянні з тріо, саме квартетна форма відкриває ширші можливості для поліфонічного мислення, тембрової диференціації та складніших типів ансамблевої взаємодії, що зумовлює її перспективність у сучасному виконавському просторі.

У 2000 р. на базі Львівської музичної академії ім. М. Лисенка Оксаною Герасименко було ініційовано створення **квартету «Львів'янки»**, який став логічним продовженням тріо-традиції. Колектив неодноразово

змінював склад, проте зберіг стабільну концертну діяльність і високий виконавський рівень. Квартет є лауреатом міжнародних конкурсів (зокрема ім. Г. Хоткевича, ім. Г. Китастого), активно гастролює в Україні та країнах Європи, здійснює аудіозаписи та бере участь у культурно-мистецьких проєктах. У 2019 р. учасникам колективу присвоєно звання «Заслужений артист України», що засвідчує його професійне визнання.

У 2004 році квартет «Львів'янки» у складі Тетяни Ковальчук, Лесі Нікітіної, Ірини Григорчук та Олени Кушнір здобув звання лауреата III Міжнародного конкурсу імені Г. Хоткевича (Харків), що засвідчило високий рівень виконавської майстерності колективу. У цьому ж році учасниці розпочали діяльність як солістки Львівської обласної філармонії, поєднуючи ансамблеву та сольну виконавську практику. Репертуар квартету вирізняється жанровою різноманітністю та охоплює як зразки європейської класичної традиції (Й. С. Бах, В. А. Моцарт, А. Вівальді, Й. Пахельбель, С. Франк), так і українську музичну спадщину (Д. Бортнянський, М. Березовський, М. Лисенко, В. Івасюк, І. Білозір). Важливу складову концертної програми становлять авторські композиції та аранжування Оксани Герасименко, які суттєво розширюють темброво-виражальні можливості ансамблю та формують його індивідуальний виконавський стиль.

Показовим прикладом сучасного чотириголосного ансамблевого музикування є прикарпатський квартет бандуристок «Гердан» (Івано-Франківськ), який репрезентує поєднання традиційних засад і новітніх художніх підходів. Колектив було засновано у 2010 році з ініціативи Віолетта Дутчак на базі Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Його виникнення стало результатом цілеспрямованого творчого пошуку та прагнення до професійного зростання. Символіка назви ансамблю пов'язана з традиційною українською прикрасою — герданом, що уособлює ідею гармонійного поєднання елементів та водночас акцентує на національній ідентичності колективу.

Сценічна діяльність ансамблю вирізняється синтезом музичного та візуального компонентів: використання герданів як елементу сценічного образу, а також залучення автентичних вишиванок сприяє підсиленню художньої виразності та підкреслює етнокультурну самоідентифікацію виконавиць. Від часу заснування колектив здобув визнання у регіональному мистецькому середовищі та утвердився як важливий осередок музичної культури Прикарпаття. Початковий склад ансамблю включав Н. Вівчарук, Н. Федорняк, В. Хом'як, І. Шаламай та І. Куриляк; у процесі подальшого розвитку відбулися кадрові зміни, внаслідок яких колектив трансформувався у квартет (зокрема за участі С. Матішин). У 2015 році до складу ансамблю як виконавиця (меццо-сопрано) приєдналася його засновниця В. Дутчак, чия багатовекторна діяльність — виконавська, педагогічна й науково-методична — становить вагомий внесок у розвиток сучасного бандурного мистецтва та його інтеграцію в загальнонаціональний культурний процес (Бобечко, 2017).

Поряд із усталеними базовими формами камерного музикування сучасна виконавська практика бандуристів демонструє активне функціонування ансамблів розширеного складу — квінтетів, секстетів, септетів та інших варіантів, що формуються залежно від художніх завдань і виконавських ресурсів. Водночас дует, тріо та квартет зберігають статус структурного осердя камерно-ансамблевої системи, що підтверджується як історичною еволюцією жанру, так і положеннями сучасних наукових досліджень [50]. Збільшення кількості учасників ансамблю зумовлює ускладнення фактурної організації, активізацію поліфонічного мислення та збагачення тембрової палітри фактурної організації, поглибленню поліфонічних принципів мислення та розширенню тембрового спектра, що відкриває нові можливості для інтерпретації як традиційного, так і сучасного репертуару.

Збільшення складу ансамблю супроводжується варіативністю інструментального наповнення: поряд із бандурами залучаються інші

народні інструменти (цимбали, сопілка, домра, контрабас), а також вокальні партії, що формує синтетичні виконавські моделі. Такі ансамблі нерідко функціонують на перетині академічної та фольклорної традицій, поєднуючи ознаки камерного музикування з елементами оркестрового мислення. У цьому контексті розширені склади виступають не лише як кількісна модифікація, а як якісно новий рівень ансамблевої взаємодії, що передбачає складнішу координацію партій, розподіл функцій та багатовимірність художньої комунікації між виконавцями.

У продовження розвитку камерно-ансамблевого виконавства бандуристів, яке історично базується на усталених формах дуету, тріо та квартету, у сучасній музичній практиці виокремлюється новий напрям — **кросжанрові ансамблі** [стаття Єрмоєнко А. та Н.]. Їх поява зумовлена загальними тенденціями розвитку камерно-інструментальної музики ХХ–ХХІ століть, що відбувається в умовах полістилізму, мультикультурності та активної взаємодії різних художніх практик [14, р. 209]. У цьому контексті традиційні жанрові моделі не зникають, але зазнають трансформації через інтеграцію елементів джазу, електронної музики, фольклору та перформативних форм.

**Кросжанрові ансамблі** постають як логічне розширення камерної системи музикування, проте відрізняються від неї відкритістю до жанрового синтезу та полістильового мислення. Якщо академічні камерні склади орієнтовані передусім на збереження усталених принципів ансамблевої взаємодії та репертуарної традиції, то кросжанрові колективи функціонують у полі взаємодії різних музичних стилів — академічного, народного, джазового та популярного мистецтва. Унаслідок цього камерний ансамбль набуває рис динамічної, відкритої системи, здатної до міжжанрового діалогу та експерименту.

Характерною ознакою таких ансамблів є поєднання стилістично різнорідних елементів у межах єдиного виконавського задуму, що супроводжується збагаченням тембрових ресурсів і залученням

нетрадиційних сценічних рішень. У цьому контексті бандура набуває універсального статусу, інтегруючись у різні жанрові середовища та виступаючи як рівноправний компонент сучасного музичного простору. Подібні ансамблі, зокрема «Crossed Parallels», «ЛіРа» та інші подібні проєкти, репрезентують новий етап еволюції бандурного мистецтва, у якому камерна традиція трансформується у відкриту кросжанрову систему виконавства, зорієнтовану на сучасну аудиторію та міжжанровий діалог.

**Львівський проєкт «Crossed Parallels»** є одним із показових зразків сучасного кросжанрового дуетно-ансамблевого виконавства, що сформувався на межі академічної, джазової та етнотрадиції. Ініціатором створення колективу виступив альт-саксофоніст Любомир Радомський, який у 2012 році запропонував концепцію поєднання саксофона та бандури як рівноправних тембрових носіїв у камерному форматі. Реалізація цієї ідеї стала можливою після приєднання бандуристки та вокалістки Анастасія Войтюк, у результаті чого сформувався стабільний творчий дует, що згодом розширився до ансамблевої моделі з ударними інструментами.

Темброва структура колективу базується на поєднанні бандури, саксофона та ударної установки, що створює контрастне, але взаємодоповнювальне звучання. У межах такого складу формується багат шаровий стилістичний простір, у якому інтегруються елементи джазу, року, етнічної та популярної музики. Виконавська стратегія ансамблю ґрунтується на принципі стилістичного синтезу та інтерпретаційного переосмислення відомих творів, зокрема джазового стандарту «Take Five», у якому поєднуються риси західної джазової традиції та інтонаційно-ладові елементи українського фольклору.

Подальший етап розвитку проєкту пов'язаний із розширенням сценічної діяльності та фіксацією репертуарних напрацювань у медійному форматі. Зокрема, створення відеOVERSII «Take Five» засвідчило сформованість авторського виконавського стилю колективу та його орієнтацію на синтез академічного й популярного музичного мислення.

Таким чином, «Crossed Parallels» репрезентує сучасну модель камерного музикування, у якій дуетна основа трансформується у відкриту кросжанрову систему.

**Камерний ансамбль бандуристів «ЛіРа»** є сучасним виконавським проєктом, що функціонує в освітньо-концертному середовищі Національної музичної академії України. Колектив був створений у 2023 році з ініціативи та під художнім керівництвом доцента кафедри бандури Галина Савчук. До складу ансамблю входять виконавці Анна Шаповал, Ігор Таран та Владислав Мазур — представники молодого покоління бандуристів, лауреати всеукраїнських і міжнародних конкурсів. Діяльність колективу має виразну навчально-творчу спрямованість і пов'язана з розвитком сучасної виконавської школи бандури.

Художня концепція «ЛіРа» базується на поєднанні української музичної традиції з різностильовими жанровими моделями, що охоплюють академічну, сучасну та популярну музику. Репертуар ансамблю включає як класичні зразки бандурного мистецтва, так і сучасні композиції та авторські аранжування, що формують принцип відкритого стилістичного синтезу. Виконавська практика колективу спрямована на розширення темброво-виражальних можливостей бандури та її інтеграцію в сучасний камерний простір, що реалізується через концертну діяльність і участь у мистецьких проєктах в Україні та за її межами.

**Львівський музичний проєкт Troye Zillia** належить до сучасних кросжанрових виконавських практик, що репрезентують напрям folk fusion та world music у поєднанні з українською фольклорною основою. Центральною фігурою колективу є бандуристка та вокалістка Анастасія Войтюк, яка формує художню концепцію ансамблю. У виконавській структурі бандура виконує провідну темброву та смислову функцію, поєднуючись із сучасною ритм-секцією (ударні, перкусія) та електронними інструментами, що створює характерне атмосферне звучання.

Репертуар колективу базується на переосмисленні українського архаїчного фольклору та авторських композиціях, а також включає інтерпретації відомих популярних творів у стилі арт-фолк. Стилістично музика ансамблю поєднує елементи джазу, соулу, поп- та електронної музики, формуючи синтетичний жанровий простір. Діяльність Troye Zillia має міжнародний характер і спрямована на репрезентацію української музичної культури на фестивальных сценах України та країн Європи, що засвідчує інтеграцію бандурного мистецтва у глобальний кросжанровий контекст.

У сучасній виконавській практиці особливого поширення набувають ансамблі, побудовані на поєднанні бандури з духовими інструментами, що формує нові темброві моделі камерного музикування. Зокрема, взаємодія бандури із саксофоном, флейтою чи дудуком відкриває широкі можливості для створення оригінального звукового простору, у якому поєднуються різні інтонаційні традиції та акустичні характеристики. Вдале співвідношення м'якого, насиченого тембру духових інструментів із дзвінким і резонансним звучанням бандури сприяє формуванню виразної тембрової палітри, що вирізняється особливою колористикою.

Показовими у цьому контексті є **творчі проєкти** за участі Роман Гриньків, Олексій Корчагін та Єгор Славінський, які реалізують модель ансамблю, орієнтованого на джазові інтерпретації та сучасні обробки. Подібний підхід простежується також у спільних проєктах Максим Бережнюк, Ярослав Джусь та Валентин Богданов, у яких поєднання бандури з дудуком та іншими етнічними інструментами використовується для створення інструментальних версій популярних творів. Звернення до світового репертуару та його інтерпретація засобами народно-інструментального звучання засвідчує тенденцію до міжжанрового синтезу та розширення функціональних можливостей бандури у сучасному музичному просторі.

Серед сучасних ансамблевих формацій, що репрезентують новітні тенденції розвитку бандурного виконавства, окремої уваги заслуговує гурт Шпилясті кобзарі. Колектив сформувався у Києві на початку 2010-х років з ініціативи бандуриста Ярослав Джусь і об'єднує кількох виконавців-бандуристів. Виникнення ансамблю пов'язане з прагненням осучаснити сприйняття бандури та продемонструвати її потенціал поза межами традиційного академічного середовища. Колектив здобув широку популярність завдяки участі у телевізійних проєктах, зокрема «Україна має талант» та «Голос країни», а також активній концертній діяльності в Україні та за її межами.

Творча концепція ансамблю базується на поєднанні традиційного бандурного виконавства із сучасними музично-сценічними формами. У репертуарі колективу представлені обробки українських народних пісень, авторські композиції та інтерпретації світових хітів, виконаних у різних стилістичних напрямках — від естрадної та джазової музики до елементів рок- і популярної культури. Важливою рисою їх діяльності є використання принципів театралізації та елементів «музичного шаржу», що поєднує виконавську майстерність із гумористичною та перформативною складовою. Такий підхід засвідчує трансформацію традиційного кобзарського мистецтва в напрямі кросжанрового сценічного проєкту, орієнтованого на широку аудиторію.

Українська музична культура має розвинену традицію колективного бандурного виконавства, що реалізується у формі **капел** — великих ансамблевих структур, які поєднують інструментальне музикування з хоровим співом. Їх становлення пов'язане з процесами професіоналізації кобзарського мистецтва у першій половині ХХ століття та формуванням академічної системи народно-інструментального виконавства. Одним із ключових і найдавніших професійних колективів цього напрямку є Національна заслужена капела бандуристів України імені Георгія Майбороди.

Важливе місце у розвитку жанру посідає також Українська капела бандуристів імені Тараса Шевченка (Детройт, США), історія якої бере початок в Україні та продовжується в еміграції, де колектив здійснює активну концертну діяльність і сприяє поширенню української музичної традиції у світовому культурному просторі. До кола професійних і напівпрофесійних колективів належить і Капела бандуристів «Карпати», що функціонує у Львові та є прикладом тривалого розвитку регіональних форм капельного виконавства.

Окремий пласт становлять жіночі капели бандуристок, які активно функціонують у форматі народних, аматорських і навчальних колективів. Серед них найбільш відомі на Львівщині — «Ягілка», «Галичанка», «Дзвінга», «Дзвіночок», а також колективи інших регіонів — «Чарівниці» та «Україночка». Їх діяльність пов'язана із збереженням виконавських традицій, розвитком сценічної практики та залученням молоді до ансамблевого музикування.

Сучасний етап розвитку капельного виконавства представлений також навчально-професійними колективами при закладах вищої мистецької освіти. Зокрема, *капела бандуристок Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського* функціонує як навчально-виконавський ансамбль у межах кафедри народних інструментів, поєднуючи концертну діяльність із підготовкою майбутніх фахівців у сфері ансамблевого виконавства.

*Капела бандуристів Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ)* функціонує як навчально-виконавський ансамбль у структурі підготовки фахівців за спеціалізацією «бандура / кобза». Її діяльність розпочалася у 1970 році в межах формування виконавської школи бандурного мистецтва у закладі, що зумовило поєднання навчально-методичних і концертно-виконавських функцій від моменту створення колективу. Початково капела була організована як студентський ансамбль, у якому освітні завдання (зокрема формування диригентських навичок і

проходження виконавської практики) інтегрувалися з концертною діяльністю як обов'язковим компонентом професійної підготовки.

У процесі історичного розвитку колективу його художнє керівництво здійснювали представники української диригентсько-виконавської школи, серед яких Анатолій Навроцький, Григорій Верета, Вікторія Шевченко, Геннадій Григор'єв, Тарас Яницький. З 2007 року (з перервами у попередні роки) художнім керівником і головним диригентом капели є заслужений артист України, професор Андрій Іваниш, а диригентом-хормейстером — заслужений діяч мистецтв України, професор Володимир Курач. Така спадковість керівництва забезпечує безперервність виконавських традицій та стабільність педагогічної моделі ансамблю.

Репертуар капели охоплює українські народні пісні, твори українських композиторів-класиків і сучасних авторів, а також масштабні вокально-інструментальні композиції. Концертна діяльність колективу включає участь у мистецьких заходах університету, фестивалівних проєктах і виступах у концертних залах Києва, що формує багаторівневу систему виконавської практики студентів.

У структурному та функціональному вимірі капела бандуристів КНУКіМ репрезентує модель навчально-виконавського колективу, характерну для системи вищої мистецької освіти України, в якій ансамблева практика виступає інтегративним елементом професійної підготовки музиканта. У науковій літературі подібні форми діяльності розглядаються як важливий механізм збереження та трансляції виконавських традицій, а також як чинник формування виконавської компетентності студентів у процесі ансамблевого музикування.

*Капела бандуристів імені Остапа Вересая* (м. Чернігів), заснована у 2010 році з ініціативи заслуженої артистки України Раїси Борщ та заслуженого працівника культури України Миколи Борща на базі Чернігівського обласного філармонійного центру, є одним із сучасних професійних колективів, що репрезентують розвиток капельного

виконавства у регіональному культурному просторі. Від початку свого існування капела функціонує як мішаний ансамбль, поєднуючи бандурний хор із інструментальною групою (струнно-смичкові та дерев'яні духові), що визначає її як одну з перших професійних формацій такого типу в Україні.

Специфіка виконавської моделі колективу полягає у синтезі хорового співу, інструментального музикування та оркестрового мислення, що значно розширює жанрові межі репертуару. У концертній практиці капели представлені обробки українських народних пісень, твори національної та світової класики, а також інструментальні й вокально-інструментальні композиції різного ступеня складності. Така багатовекторність репертуарної політики зумовлює універсальність художньо-виконавських можливостей колективу та дозволяє розглядати його як приклад сучасної трансформації традиційної капельної форми у напрямі розширення темброво-фактурного й жанрового спектра.

Подальший розгляд розвитку капельного виконавства доцільно Показовим зразком розвитку великої ансамблевої форми у бандурному мистецтві є *Національна заслужена капела бандуристів України імені Георгія Майбороди* — один із провідних музичних колективів України, заснований у 1918 році в Києві з ініціативи Василь Ємець. Створений спочатку як «Кобзарський хор», колектив упродовж свого розвитку зазнав низки організаційних трансформацій, поступово утвердившись як професійна державна капела. Важливу роль у становленні та розвитку колективу відіграли визначні діячі українського музичного мистецтва, зокрема Володимир Кабачок, Гнат Хоткевич, Григорій Китастих, діяльність яких сприяла формуванню професійних засад колективного бандурного виконавства.

У сучасному культурному просторі капела зберігає статус величного національного колективу, поєднуючи традиції кобзарського музикування з академічними принципами хорово-інструментального виконання. Її репертуар охоплює українські народні пісні, твори на слова Тарас

Шевченко, духовну музику, а також композиції українських і зарубіжних авторів. Вагомий внесок у його формування здійснив Георгій Майборода, ім'я якого носить колектив.

В умовах сучасних суспільно-політичних викликів, зокрема після початку повномасштабного вторгнення у 2022 році, діяльність капели набула нового змістового виміру. Попри тимчасове призупинення роботи в перші місяці війни та кадрові труднощі, пов'язані з мобілізацією частини учасників, колектив відновив активну концертну діяльність як в Україні, так і за її межами. Важливим етапом стало проведення благодійного європейського туру «З Україною в серці», організованого за підтримки державних інституцій, у межах якого відбулися виступи в містах Польща, Угорщина, Німеччина, Чехія та інших країн. Концерти мали благодійний характер і були спрямовані на підтримку України та популяризацію національної музичної культури у міжнародному просторі. Таким чином, діяльність капели у воєнний період засвідчує не лише збереження виконавських традицій, а й їх актуалізацію в контексті культурної дипломатії та суспільної місії мистецтва.

Розвиток камерно-ансамблевої музики за участі бандури упродовж ХХ – початку ХХІ століття зумовив формування розгалуженої жанрової системи, що відображає еволюцію інструмента та трансформацію художніх орієнтирів українського академічного мистецтва. У цьому процесі бандура утверджується як повноправний учасник ансамблевого музикування, що сприяє збагаченню репертуару та розширенню її функціонального потенціалу в різних жанрових моделях.

Становлення жанрової системи камерно-ансамблевих творів за участі бандури відбувалося у взаємозв'язку з еволюцією композиторського мислення, орієнтованого на освоєння її темброво-фактурних і виражальних ресурсів. Залучення інструмента до ансамблів різного типу — однорідних і змішаних — забезпечило його інтеграцію у сферу академічної камерної музики. У результаті сформувався широкий спектр жанрових різновидів, що

відображають різні моделі ансамблевої взаємодії та принципи організації музичного матеріалу.

Важливу роль у цьому процесі відіграє композиторська творчість, спрямована на формування оригінального ансамблевого репертуару для бандури. Такі твори відображають як індивідуальні стильові стратегії авторів, так і загальні тенденції розвитку сучасної української музики. Аналіз жанрової системи цих композицій дає змогу виявити закономірності їх структурної організації, функціонального призначення та художньо-виражальних засобів.

На сучасному етапі камерно-ансамблева музика за участі бандури вирізняється значною жанровою варіативністю. У композиторській практиці представлені різні типи ансамблевих утворень — від малих складів до змішаних формацій із залученням інструментів різних тембрових груп. Це зумовлює появу нових моделей ансамблевого звучання, що поєднують традиційні та інноваційні принципи музичного мислення.

Камерно-інструментальна музика як одна з провідних сфер академічного мистецтва характеризується багатством жанрових форм і способів художнього втілення. Її динаміка зумовлена постійним розширенням інтерпретаційного потенціалу та здатністю до трансформації відповідно до культурно-історичних змін. У цьому контексті ансамблеві твори за участі бандури відображають специфіку сучасного музичного мислення, в якому поєднуються індивідуалізованість висловлювання та колективна природа виконавського процесу.

У музичних жанрових класифікаціях камерний ансамбль постає як особлива форма художньої взаємодії, що поєднує риси сольного та колективного музикування. Його специфіка виявляється у діалогічному характері виконавського процесу, де кожен учасник зберігає індивідуальну виразність, водночас інтегруючись у спільний інтонаційно-смісловий простір. Як зазначає І. Польська, ансамблеве виконавство ґрунтується на принципі семантичної персоніфікації взаємодії між партнерами, що

реалізується через темброву взаємодію та механізми психологічної ідентифікації [165].

У музикознавчих дослідженнях важливе місце посідає типологія камерно-інструментальних ансамблів за принципом темброво-акустичних співвідношень, що відображають ступінь однорідності або контрастності звучання виконавського складу. Згідно з підходом І. Польської, у цьому контексті доцільно виокремлювати три основні типи ансамблів: темброво-контрастні, темброво-споріднені та монотемброві [165].

До першої групи — темброво-контрастних — належать склади, у яких поєднуються інструменти з різними способами звуковидобування та виконавськими техніками, що зумовлює виразну контрастність звучання (зокрема, поєднання струнних інструментів із фортепіано). У сучасній практиці бандурного виконавства подібний тип представлений, зокрема, кросжанровими колективами, такими як «Crossed Parallels» (бандура та саксофон), V&V Project (бандура та баян), а також проєктами, у яких бандура взаємодіє з етнічними духовими інструментами, зокрема дудуком (в діяльності Р. Гриньківа).

Другу групу становлять колективи, сформовані з інструментів однієї родини або близьких за акустичними характеристиками, що забезпечує відносну звукову єдність. До таких можна віднести ансамблі народних інструментів змішаного, але темброво спорідненого складу, зокрема тріо «ЦимБанДо», де поєднуються бандура, цимбали та кобза-контрабас.

Монотемброві утворення вирізняються максимальною однорідністю звучання, оскільки базуються на використанні ідентичних інструментів із єдиним принципом звуковидобування; прикладом можуть слугувати ансамблі бандуристів однорідного складу (дуети, тріо, квартети, а також капельні формації), представники яких були наведені вище.

Поряд із цим, систематизація ансамблів може здійснюватися за органомічними параметрами, що враховують специфіку інструментального складу та принципи його формування. Зокрема,

розрізняють типи залежно від наявності або відсутності фортепіано, належності до певних інструментальних груп (струнні, духові, фортепіанні), а також конкретизують склад за кількістю й видами інструментів. Окремо враховуються моделі формування колективів — однойменні, парні чи класичні, що особливо характерно для духових ансамблів.

Зазначений підхід дає змогу цілісно осмислити структуру камерно-ансамблевих утворень, враховуючи як їх акустико-темброві параметри, так і художньо-виконавські особливості [165].

Класифікація камерних ансамблів за ступенем жанрової стабільності, відповідно до теоретичної моделі І. Польської [2010], ґрунтується на диференціації їхніх структурних і функціональних характеристик залежно від рівня закріпленості виконавського складу та типологічної визначеності жанру. У цьому контексті доцільно виокремлювати два основні типи — константні (стабільні) та релятивні (варіативні). Константність передбачає збереження сталих параметрів виконавського складу, функціонально-рольової організації та тембрової структури, що забезпечує формування чітко окресленого жанрового інваріанту. Натомість релятивність визначає відкритий, змінний характер ансамблевих утворень, у яких склад учасників і принципи їх взаємодії варіюються залежно від художнього задуму, виконавської ситуації або авторської концепції.

Константність постає як системна властивість ансамблевого жанру, що забезпечує його структурну окресленість і впізнаваність у музично-культурному просторі. Вона виявляється у здатності жанру до саморегуляції та відтворення типових моделей ансамблевої взаємодії, закріплених у виконавській практиці й колективній художній свідомості.

Константні ансамблі характеризуються високим ступенем жанрової кристалізації, що виявляється у фіксованості інструментального складу, стабільності функціонально-рольових співвідношень партій, а також у сформованому тембровому балансі. Важливим аспектом є наявність усталених комунікативних стратегій, які забезпечують цілісність

художнього результату. До таких ансамблів належать, зокрема, фортепіанні дуети, струнні квартети, фортепіанні тріо, класичні духові квінети, а також окремі різновиди ансамблів за участі бандури (наприклад, тріо бандуристок), у яких чітко окреслено функціональну й темброву організацію.

Натомість релятивні ансамблі визначаються варіативністю складу та відсутністю усталеної системи виконавських функцій. Їх жанрова специфіка формується ситуативно — залежно від інструментального поєднання, авторського задуму та умов виконання. У таких утвореннях процес жанроутворення має відкритий характер, що зумовлює гнучкість структурних параметрів і розширення темброво-фактурного спектра. Із зростанням кількості учасників посилюється рівень релятивності, оскільки ускладнюється стабілізація функціональних зв'язків між партіями.

У межах релятивних ансамблів доцільно виокремлювати підгрупи, що різняться ступенем наближеності до жанрової визначеності: вільноваріантні, у яких склад і функції максимально відкриті, та релятивно-константні, де простежуються тенденції до часткової стабілізації виконавських параметрів. Така диференціація дає змогу точніше окреслити місце конкретних ансамблевих утворень у структурі камерно-ансамблевої музики та виявити специфіку їх функціонування в сучасному виконавському просторі.

У камерній музичній культурі бандура тривалий час не мала такого функціонального поширення, як фортепіано чи скрипка, що традиційно посідають провідні позиції в академічній практиці. Лише у XXI столітті спостерігається її активніше залучення до камерного музикування, зумовлене процесами академізації, удосконаленням конструкції та розширенням виконавського потенціалу інструмента. У сучасних умовах бандура демонструє здатність реалізовувати широкий спектр художніх завдань — від інтерпретації адаптованого класичного репертуару до

виконання оригінальних творів підвищеної складності (етюдів, сонат, прелюдій).

Виконавська практика охоплює не лише перекладення класичних композицій, а й камерно-оркестрові жанри та сучасний авторський репертуар, що свідчить про інтенсифікацію участі бандури в академічному музичному просторі. Ансамблі, у яких вона поєднується з фортепіано, скрипкою, баяном чи саксофоном, постають характерною ознакою музичної культури кінця ХХ — початку ХХІ століття. Цей процес відображає зростання виконавського рівня представників народно-інструментальної школи та засвідчує інтеграцію бандури в систему академічного камерного музикування як повноправного учасника ансамблевої взаємодії [110, 15].

Жанрова система камерних ансамблів за участі бандури формується як відкрита й динамічна структура, у межах якої традиційні та новітні форми ансамблевого музикування взаємодіють і взаємозбагачуються. Базовими її рівнями виступають малі склади — дуети, тріо та квартети, у яких бандура реалізує як сольну, так і інтегративну функцію, поєднуючи мелодико-гармонічний і темброво-кolorистичний потенціал інструмента. Водночас сучасна виконавська практика активно розширює межі камерності через кросжанрові ансамблі, що синтезують академічну, народну, естрадну й експериментальну традиції, актуалізуючи нові принципи ансамблевої взаємодії та фактурної організації. Окремого значення набуває поняття жанрових моделей (за А. Кравченко), які дозволяють типологізувати різні форми ансамблевого виконавства за функціональними та структурними ознаками. Водночас капели бандуристів репрезентують специфічний різновид колективного музикування, що виходить за межі камерних форматів, але зберігає окремі принципи ансамблевої взаємодії. Таким чином, жанрова система ансамблів за участі бандури постає як багаторівнева модель, у якій традиційні камерні форми співіснують із розширеними та гібридними утвореннями, відображаючи сучасні тенденції розвитку музичного мистецтва.

## **2.2. Стильові тенденції розвитку камерної музики для бандури (XX – поч. XXI століття)**

Стильові тенденції розвитку камерної музики для бандури у XX – на початку XXI століття формуються під впливом загальних процесів еволюції музичного мистецтва, зокрема розширення темброво-інструментального мислення, синтезу різних художніх традицій та активного пошуку нових форм ансамблевої взаємодії. У цьому контексті бандура поступово інтегрується у сферу академічного камерного музикування, набуваючи нових функціональних і виражальних характеристик.

У контексті камерно-ансамблевої музики за участю бандури подібні тенденції набувають особливої виразності. Бандура, не маючи тривалої академічної традиції функціонування у класичних європейських ансамблевих моделях, часто інтегрується саме у константно-варіантні та релятивно-константні структури. Її залучення до різних інструментальних поєднань — із фортепіано, струнними, духовими чи перкусією — сприяє формуванню нових тембрових конфігурацій та розширенню акустичного простору ансамблю. У таких випадках бандура може виконувати як функцію тембрового центру, так і виступати додатковим колористичним елементом, що впливає на загальну семантику твору.

Подальше ускладнення процесів органологічної трансформації призводить до появи вільно-варіантних ансамблевих моделей, які характеризуються максимальною відкритістю інструментального складу та відсутністю нормативних обмежень. У таких структурах визначальним стає не склад ансамблю як такий, а концептуальна ідея твору, що формує його звукову та семіотичну організацію.

Дослідження акустичних і семіотичних трансформацій у межах камерно-інструментальних ансамблів кінця XX – початку XXI століття дає підстави для їх внутрішньої систематизації за кількома основними напрямками. Такі процеси свідчать про суттєве оновлення жанрово-

типологічної структури камерної музики та розширення її мовно-семіотичного потенціалу на межі ХХ–ХХІ століть. Зазначені процеси створюють підґрунтя для інтеграції бандури у сучасні камерно-ансамблеві практики та визначають специфіку її функціонування в різних стильових контекстах.

Однією з провідних тенденцій є формування ансамблів із нетиповими темброво-однорідними складами, що ґрунтуються на використанні інструментів одного виду або групи. У сучасній українській композиторській практиці це виявляється у створенні творів для ансамблів віолончелей (зокрема квартетів і більших складів), контрабасів, гітар чи саксофонів, де темброва однорідність стає основою для розгортання складних фактурних і динамічних процесів. Подібні композиції демонструють нові підходи до організації звукового простору, в якому варіативність досягається не за рахунок різнорідності тембрів, а через внутрішню диференціацію одного тембрового поля.

Інший напрям пов'язаний із формуванням нетипових змішаних ансамблевих структур, у яких поряд із традиційними академічними інструментами використовуються інструменти, що раніше не входили до складу класичних камерних ансамблів. Йдеться про активне залучення народного, джазового, перкусійного, а також електронного інструментарію, що суттєво розширює темброво-акустичну палітру сучасної камерної музики. У таких поєднаннях відбувається переосмислення усталених органологічних моделей і формування нових типів ансамблевого звучання.

Важливою ознакою сучасного етапу розвитку камерно-інструментального мистецтва є також синтез різних культурних і звукових систем, що проявляється у взаємодії академічних і народних інструментів. Показовим у цьому контексті є активне входження до камерно-ансамблевої практики інструментів, які раніше не мали сталої академічної традиції функціонування, зокрема баяна. Значна кількість творів для різних ансамблевих складів за його участю (від дуетів до більших формацій)

засвідчує стабілізацію відповідного жанрового напрямку та його поступову інституалізацію в системі камерної музики [79, 12].

Подібні процеси характерні й для інших народних інструментів, серед яких особливе місце посідає бандура. Її входження до ансамблевої практики відбувається у різних форматах — від традиційніших поєднань із фортепіано до більш експериментальних комбінацій із гітарою, флейтою (зокрема флейтою Пана) чи електронікою (наприклад, у творах Оксани Герасименко, Марини Денисенко, Алли Загайкевич). У таких складах бандура виступає не лише як носій національної тембрової специфіки, але і як повноцінний учасник ансамблевого діалогу, здатний до гнучкої адаптації в різних акустичних і стильових умовах.

Окремий вектор розвитку становить звернення до інструментів різних культур, що сприяє формуванню інтеркультурного звукового простору. Поєднання академічних інструментів із етнічними тембрами відкриває нові можливості для тембрових експериментів і семантичного збагачення музичного тексту. У цьому контексті ансамбль постає як динамічне середовище, здатне до поєднання різноманітних звукових практик і культурних кодів.

Сучасна камерно-інструментальна музика характеризується високим рівнем органологічної мобільності, що виявляється у розширенні складів, варіативності їх побудови та активному використанні нових тембрових ресурсів. Зазначені процеси безпосередньо впливають на формування нових жанрових моделей, у межах яких бандура посідає дедалі помітніше місце як інструмент, здатний поєднувати традиційні та новітні художні тенденції.

Помітною тенденцією розвитку сучасної камерно-інструментальної музики є зростання інтересу до інструментів, традиційно пов'язаних із оркестровою практикою, але раніше обмежено представлених або зовсім відсутніх у камерному середовищі. Йдеться, зокрема, про такі інструменти, як челеста (наприклад, у творчості Людмили Самодаєвої), литаври, ксилофон, вібрафон та інші різновиди ударної групи. У композиціях кінця

XX – початку XXI століття їхні партії поступово емансипуються, набуваючи не лише допоміжного, але й самостійного художнього значення, що істотно впливає на переосмислення ансамблевої фактури та тембрової драматургії. Залучення подібних інструментів до ансамблевої практики створює нові умови і для функціонування бандури, яка в таких поєднаннях набуває додаткових тембрових контрастів і розширює власний звуковий діапазон у взаємодії з ударно-оркестровими ресурсами.

Водночас процеси розширення звукового ресурсу камерного ансамблю супроводжуються активним поверненням до використання старовинних інструментів. Орган, клавесин, фісгармонія, віола да гамба, басетгорн та інші історичні інструменти зазнають суттєвого функціонального переосмислення. Вони залучаються як у реконструкціях барокових жанрових моделей, так і в контексті сучасної музики, де виконують нові стилістичні та семантичні ролі. Така практика відображає загальну тенденцію до діалогу з музичною традицією та її інтерпретації крізь призму новітніх композиційних підходів. У подібних поєднаннях бандура також може виступати як своєрідний медіатор між традиційною та сучасною звуковими системами, актуалізуючи власний історико-культурний потенціал у нових ансамблевих контекстах.

Суттєве місце у процесах оновлення камерно-ансамблевого мислення посідає також інтеграція інструментів, пов'язаних із джазовою та естрадною культурою. Зокрема, саксофон дедалі активніше входить до складу камерних ансамблів, розширюючи їх темброву палітру та відкриваючи нові можливості для стилістичних експериментів. Його використання у творах сучасних українських композиторів (серед яких — Олександр Щетинський, Олександр Козаренко, Володимир Рунчак, Кармелла Цепколенко, Юлія Гомельська та ін.) засвідчує поступове стирання меж між академічною та неакадемічною музичними традиціями. У поєднанні із саксофоном бандура формує нові темброві конфігурації, у яких поєднуються риси академічного, народного та джазового мислення.

У контексті зазначених процесів інтеграція бандури до камерно-ансамблевих структур постає як частина ширшої тенденції розширення інструментального складу та переосмислення його функціональних можливостей. Подібно до інших «нетрадиційних» для академічної камерної музики інструментів, бандура активно включається у різноманітні ансамблеві конфігурації, взаємодіючи як із класичними, так і з модернізованими тембровими середовищами. Її участь у таких складах сприяє не лише збагаченню звукової палітри, але й формуванню нових семантичних акцентів, пов'язаних із національною ідентичністю та сучасними художніми практиками.

Розширення інструментального складу камерних ансамблів за рахунок залучення оркестрових, старовинних, джазових та народних інструментів є однією з ключових характеристик сучасного етапу розвитку камерно-інструментального мистецтва. Ці процеси визначають напрями жанрової еволюції та формують умови для виникнення гнучких ансамблевих моделей, у межах яких бандура набуває нових функціонально-сміслових ролей.

У розвитку камерно-інструментальної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть спостерігається активне використання технологій електронного звучання, що створює нові можливості для жанрової та фактурної експресії. Поява композицій із електроакустичним інструментарієм дозволяє не лише збагачувати темброво-кolorистичну палітру ансамблів, а й формувати нові, раніше неконвенційні музичні інваріанти, які істотно розширюють межі камерно-ансамблевих моделей, у тому числі за участі бандури [110].

Українські композитори активно експериментують із синтезатором, електронною обробкою акустичних інструментів та студійними технологіями. Так, наприклад, Олександр Козаренко у «Концертній п'єсі» (1990) поєднує флейту, струнні та синтезатор, а Остап Мануляк у «Варіаціях контрастів» (2001) включає синтезатор до струнного квартету. Використання обробки звуку та стереофонії у творах Любави Сидоренко

(«Cryptogram», 2009) демонструє можливість створення об'ємної акустичної перспективи, коли слухач сприймає музикантів у різних точках простору. Подібні підходи відкривають перспективи і для бандурного виконавства, у якому електронні засоби можуть виступати як чинник розширення тембрового ресурсу та просторової організації звучання.

Сучасні практики електронізації торкаються й бандури. Серед ранніх прикладів інтеграції електронних елементів у її звучання можна назвати експерименти Дмитра Губ'яка, зокрема демонстрації електроакустичної бандури Львівської фабрики музичних інструментів «Трембіта» у другій половині 2010-х років. Подальший розвиток цього напрямку пов'язаний із діяльністю Івана Ткаленка, який удосконалює електробандуру, експериментуючи з матеріалами корпусу та можливостями підключення інструмента до підсилювальної й електронної апаратури, що сприяє розширенню його тембрового потенціалу. Окремі приклади концертної практики засвідчують використання як електрифікованих, так і акустичних моделей бандури в поєднанні з електронними засобами обробки звуку.

Такі практики демонструють поступове входження бандури у сучасні ансамблеві формати із застосуванням технологій, що розширюють її функціональні та семантичні ролі. Бандура, інтегрована в електроакустичні ансамблі, постає не лише як носій національної традиції, а й як інструмент нових музичних виразових можливостей, що відповідає тенденціям постмодерної камерної музики та відкритих ансамблевих моделей (за А. Кравченко). [ за моногр. А. Кравченко С.139-141]

Серед новітніх тенденцій розвитку камерно-ансамблевих форм виразно окреслюється використання електробандури. Значний внесок у розвиток цього напрямку здійснюють Іван Ткаленко та Дмитро Губ'як. Зокрема, Іван Ткаленко поєднує традиційне звучання бандури з електронною обробкою в реальному часі, застосовуючи принципи лупінгу та інтерактивної звукової трансформації. У його виконавській практиці (зокрема у проєктах «Віртуози фолку», 2019; «Щедрик за Реквіємом», 2026)

бандура функціонує в умовах релятивно-константних і вільно-варіантних ансамблевих моделей, взаємодіючи з саксофоном та електронікою, що зумовлює формування відкритої, процесуально змінної звукової структури.

Дмитро Губ'як також активно репрезентує електробандуру у фестивальній практиці (зокрема LvivBandurFest), де презентуються сольні та ансамблеві проекти з використанням електронних ефектів і нетрадиційних інструментальних поєднань. Подібні практики засвідчують інтенсивне входження бандури у сферу електроакустичного ансамблевого музикування та відображають загальну тенденцію синтезу традиційного інструментального мислення з новітніми технологіями.

Сучасна українська камерно-інструментальна музика характеризується значним розширенням жанрово-інструментальних і тембрових можливостей ансамблів. На зміну традиційним константним і константно-варіантним складам приходять релятивно-константні та вільноваріантні моделі, що створюють умови для експериментування з інструментальними комбінаціями та жанровими формами.

Особливої уваги заслуговує бандура, яка зазнала технологічної модернізації та інтеграції в електроакустичні та інноваційні ансамблі. Власноруч розроблена електробандура Івана Ткаленко поєднує класичне звучання з комп'ютерною обробкою, синтезом із іншими інструментами та інтерактивними аудіовізуальними ефектами, що дозволяє бандурі виступати не лише як сольний інструмент, а й як повноправний учасник сучасного ансамблю. Його виступи на фестивалях LvivBandurFest (2018–2025) та на Гала-концерті III Київ-етно-мюзік-фест «Віртуози фолку» (2019) демонструють поєднання електробандури з саксофоном та іншими музичними платформами, використання зациклених у реальному часі фраз і комп'ютерних ефектів, створюючи унікальну синтетичну музичну мову. У січні 2026 року Ткаленко разом із саксофоністом Андрієм Мартиненком (Andrii Barmalii) виконали «Щедрик» у рамках Музичної платформи

Культурних Сил, що символізувало перемогу життя над смертю та демонструвало інтеграцію традиційного та електронного звучання.

Такі процеси засвідчують поступове формування нової парадигми ансамблевого мислення, у якій бандура функціонує як повноцінний учасник електроакустичного та кросжанрового музичного простору.

Поряд із бандурою, українські композитори активно експериментують із нетиповими інструментальними комбінаціями, створюючи ансамблі з однотипних інструментів (віолончелі, контрабаси, саксофони, гітари), поєднуючи академічні та народні інструменти (скрипка, баян, домра, дрімба, флейта, цимбали), а також інтегруючи старовинні або рідко використовувані інструменти (орган, клавесин, віола да гамба, басетгорн, челеста, вібрафон, ксилофон, литаври).

Використання електронних та інтерактивних технологій у сучасних ансамблях відкриває нові темброво-акустичні та жанрові перспективи. Такі проєкти передбачають синтез акустичного та електронного звучання, просторову обробку звуку, роботу з живим інструментом у реальному часі, а також інтеграцію відео- та світлових ефектів. Подібна практика не руйнує ансамблеві функції, а трансформує їх, зберігаючи базові комунікативні принципи камерного музикування.

Наступною з провідних тенденцій є інтерсеміотична взаємодія музики з іншими видами мистецтва — літературою, театром, пантомімою та балетно-пластичними формами. Це проявляється у включенні до ансамблевого простору рівноправних учасників із інших мистецтв (акторів, мімів, читців), що розширює семіотичний та жанровий потенціал камерного ансамблю. Усі ці процеси засвідчують, що сучасна українська камерно-інструментальна музика кінця ХХ – початку ХХІ століть функціонує на перетині традицій і інновацій, акустики та електроніки, музики та медіаарту, формуючи гнучкі та жанрово мобільні ансамблеві моделі. [За монографією А. Кравченко]

У контексті камерно-ансамблевої музики за участю бандури подальший семіологічний аналіз модернізації принципів жанротворення в українській камерно-інструментальній музиці переводить увагу з органологічних параметрів на прояви родових ознак інших жанрів у камерно-ансамблевих складах. Це підкреслює явище міжжанрової діалогічності, коли «різноманітні зміни у житті родів і жанрів, їх складний взаємовплив, виникнення нових та переосмислення попередніх явищ» [110, 184] спричиняють трансформацію традиційних жанрових структур.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть широкого поширення набуває техніка «змішаного» жанру (М. Лобанова), що базується на композиційних принципах жанрової інтерференції. Вона полягає у суміщенні органологічних та естетико-семантичних параметрів жанрів різної спорідненої чи неспорідненої належності, що спричинює переакцентуацію жанрових ознак і функцій. Це стимулює появу «поліжанрів» (Г. Дауноравічене) – проміжних жанрових моделей змішаної структури, які вносять знаково-типологічні корективи в історично сформовану «семіотичну діаду: "план змісту – план вираження"» [298, 30]. У межах камерно-ансамблевої практики за участі бандури ці процеси проявляються у формуванні гібридних жанрових моделей, де інструмент інтегрується в різні стильові та семантичні контексти.

Як показовий приклад реалізації міжжанрового принципу у сучасній бандурній музиці можна навести концерт для бандури з фортепіано «Bandura forever» української композиторки Валентини Мартинюк. Твір репрезентує синтез академічної сонатної форми, фольклорного тематизму та сучасних стильових нашарувань, поєднуючи елементи неофольклоризму, неокласицизму та постромантичного мислення. Подібне поєднання дозволяє розглядати композицію як приклад полістилістичного підходу, в якому міжжанровий діалог виступає основою формування композиційної стратегії та визначає особливості ансамблевого виконавства [122].

Таким чином, міжжанрова діалогічність і жанрова інтерференція виступають важливими чинниками оновлення жанрової системи камерно-ансамблевих творів, у тому числі для бандури, демонструючи, як сучасна практика перебудовує традиційні межі жанрових моделей та сприяє появі нових композиційних форм, що безпосередньо впливає на трансформацію жанрових моделей у камерно-ансамблевій музиці за участі бандури [110].

Важливим чинником розвитку камерно-ансамблевого репертуару для бандури стала творча діяльність українських композиторів і виконавців-бандуристів, які сприяли її утвердженню в академічному музичному середовищі. У їхній практиці бандура постає як гнучкий ансамблевий інструмент, здатний до інтеграції в різні темброві та фактурні контексти, що зумовлює різноманітність її функціональних ролей у камерних творах.

У результаті цього сформувався спектр базових ансамблевих форматів за участі бандури, серед яких дуети, тріо, квартети та змішані склади. Кожен із них характеризується специфікою тембрової взаємодії та фактурної організації, що визначає особливості виконавської інтерпретації та музичної драматургії.

Після досягнення зрілості академічного бандурного виконавства у другій половині ХХ століття та закріплення жанрів концерту і камерної музики для інструмента бандурна музика вступила у новий етап розвитку, пов'язаний із формуванням сучасних стильових тенденцій. У цей період посилюється синтез фольклорних джерел із академічними та європейськими традиціями, активізується експериментальне використання музичних форм і технік, а також поступово утверджуються полістилістичні та постмодерністські підходи. Це зумовлює переорієнтацію дослідницької уваги на виявлення стилістичних закономірностей камерно-ансамблевих творів для бандури та аналіз її інтеграції у сучасну виконавську практику.

Жанровий спектр камерно-ансамблевих творів за участі бандури сформувався упродовж ХХ – початку ХХІ століття внаслідок поступового розширення функціональних і темброво-виражальних можливостей

інструмента. У процесі академізації бандури відбувалося активне становлення нового репертуару, орієнтованого на різні типи ансамблевої взаємодії (дуети, тріо, змішані склади). Це сприяло появі широкого кола камерних композицій, у яких бандура функціонує як рівноправний учасник ансамблю, виконуючи як солістичні, так і фактурно-гармонічні функції.

Особливості тембрової природи бандури, її розширений регістровий діапазон, поліфонічний потенціал і здатність поєднувати мелодичні та акомпанементні функції зумовили інтерес композиторів до експериментів з ансамблевими комбінаціями. У таких умовах бандура вступає у темброво-фактурний діалог із різними інструментами — як народними, так і академічними, що формує різнорівневий жанровий спектр камерно-ансамблевих творів.

Камерні колективи сучасності активно експериментують із поєднанням інструментів різної природи та тембрових характеристик, що дозволяє формувати багатовимірну палітру звучання та розширює художньо-виразні можливості ансамблю. Інтеграція бандури, домри, гітари або баяна з класичними інструментами (фортепіано, скрипка, віолончель, духові) створює нові простори тембрової взаємодії, у яких кожен інструмент функціонує як компонент цілісної звукової тканини. Такий підхід сприяє не лише виконавському розвитку, а й формуванню інноваційної жанрової мови в межах взаємодії академічної та народної традицій.

На межі ХХ–ХХІ століть у камерно-інструментальній музиці українських композиторів посилюються процеси жанрової трансформації, що проявляються у появі моно-, полі- та лібро-жанрових моделей, які, за класифікацією Г. Дауноравічене, розглядаються як прояви жанрової інтерференції та міжжанрової діалогічності. Такі процеси зумовлюють переосмислення традиційних камерних структур — дуетів, тріо, квартетів та змішаних ансамблів — у напрямі їх поліжанрового трактування через синтез різних стильових і композиційних підходів.

Поява жанрово-типологічних новацій, таких як перформанс, інструментальний театр, квазі- та антижанри, жанри-memory, а також гібридні структури, є наслідком посилення міжжанрової діалогічності в сучасній музичній культурі. Цей процес проявляється у взаємодії музичних і позамузичних засобів виразності, що формує поліжанрові моделі комплементарного або антитетичного характеру та сприяє синтезу різних стилістичних пластів у межах одного твору, підсилюючи його драматургічну та сценарну організацію.

У контексті камерно-ансамблевої музики за участі бандури ці тенденції виявляються у формуванні синтетичних моделей, що поєднують елементи академічної форми, народної інтонаційності та сучасних експериментальних технік. У таких структурах відбувається «злам стереотипів, розмивання жанрових кордонів і відкриття нових жанрових утворень, в яких частково впізнаються обриси попередніх моделей» [105].

У межах камерно-ансамблевої практики це проявляється, зокрема, у розширенні жанрового спектру концертного репертуару для бандури, де поєднуються народні інтонаційні джерела, академічні сонатні та рондо-подібні форми, а також сучасні експериментальні прийоми (глісандо, кластерні акорди, позаінструментальні звукові ефекти), що формують поліжанровий діалог між бандурою та супровідним ансамблем або оркестром [122]. Такий підхід дозволяє не лише відтворювати традиційні стилістичні моделі, але й створювати нові художньо-образні простори, у яких взаємодіють елементи неофольклоризму, полістилістики та модерністських і постмодерністських практик.

Таким чином, аналіз міжжанрової діалогічності у камерно-інструментальних творах українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття засвідчує, що трансформаційні процеси жанрової організації ансамблю сприяють виникненню нових форм музичного мислення, розширюють естетичні горизонти камерної музики та формують підґрунтя

для подальшого розвитку інноваційного репертуару для академічної бандури [122].

Залучення інструментів національної традиції, зокрема бандури, до камерно-інструментального музикування є важливим чинником розширення темброво-акустичної палітри ансамблів. Упродовж ХХ – початку ХХІ століття бандура поступово інтегрується в академічну камерну практику, що зумовлює появу нових ансамблевих поєднань і формування специфічних тембрових конфігурацій. Завдяки своїм органологічним особливостям інструмент може виконувати різні функції в ансамблі — від сольного або мелодико-ліричного голосу до гармонічної та фактурної основи музичної тканини.

Одночасно в сучасній камерно-інструментальній творчості спостерігається оновлення жанрових моделей через варіативні зміни інструментального складу, що проявляється у трансформації тембрових співвідношень, розширенні інструментального спектра та введенні нових виконавських конфігурацій. У результаті цього традиційні жанрові структури набувають ознак гнучкості, що сприяє формуванню константно-варіантних моделей камерно-інструментальної музики, які поєднують стабільні семантичні ознаки з варіативними органологічними параметрами.

### **2.3. Композиційні техніки в сучасних камерно-ансамблевих творах для бандури**

У культурно-мистецькому просторі постмодерної епохи відбуваються істотні трансформації жанрово-стильової та композиційної організації музики. Зміни виявляються у переосмисленні традиційних жанрових моделей, оновленні принципів музичного мислення та формуванні нових підходів до структурування музичного твору. У результаті цього сучасна композиційна практика демонструє тенденцію до ускладнення та багаторівневої організації художніх структур.

Важливою ознакою сучасного композиторського мислення є прагнення до синтезу різних стилістичних і конструктивних принципів, що зумовлює появу нових жанрово-композиційних моделей у камерно-інструментальній музиці. Це проявляється у трансформації традиційних жанрів, розширенні їх функціональних меж та формуванні відкритих структур, здатних до варіативного переосмислення у виконавській практиці [122, 134].

Інтеграція бандури у камерно-інструментальні ансамблі сучасної української музики демонструє її здатність до різнорівневого композиційного функціонування. У творах Валентини Мартинюк та інших композиторів кінця XX – початку XXI століть бандура постає не лише як сольний інструмент, а як елемент складної ансамблевої взаємодії, що забезпечує варіативність фактурних і тембрових рішень. У таких умовах формуються константно-варіантні моделі ансамблів, у яких ступінь стабільності інструментального складу поєднується з гнучкістю внутрішньої організації музичного матеріалу [122, 274].

У площині тембрової драматургії бандура виконує функцію не лише колористичного елемента, а й смислового центру, що здатен змінювати баланс звучання ансамблю. Її тембр часто використовується як маркер переходів між різними розділами форми або як засіб створення контрастних звукових шарів у межах одного епізоду.

У сфері фактурної організації спостерігається поєднання гомофонно-гармонічних і поліфонічних принципів, де бандура може одночасно виконувати мелодичну лінію, гармонічне наповнення та ритмічну пульсацію. Це створює багатошарові текстури, у яких інструмент не закріплений за однією функцією, а перебуває у стані постійного функціонального перерозподілу.

Поліфонічні прийоми у творах за участю бандури часто ґрунтуються на імітаційних структурах між інструментами різної природи, а також на прихованій поліфонії всередині самої бандурної партії, що дозволяє

розгортати внутрішньо насичену лінійну організацію навіть у невеликих ансамблях.

У ритмічній організації характерним є поєднання регулярної метричної основи з вільнішими агогічними структурами, де бандура може виступати як стабілізуючий пульс або, навпаки, як носій ритмічної варіативності через арпеджовані, розщеплені чи асиметричні фігурації.

Бандура активно використовується у постмодерних жанрових експериментах – перформансах, інструментальних театрах, quasi- та анти-жанрах. У таких творах її тембровий потенціал інтегрується у поліжанрові конструкції, де інструмент одночасно виконує традиційні функції камерного інструмента і виступає як носій нетрадиційних звукових ефектів, шумових та перкусійних елементів [122, 274]. У результаті бандура функціонує як багатшаровий тембровий ресурс, здатний до трансформації виконавського жесту в елемент композиційної драматургії.

Подібні підходи виразно простежуються у творчості Юлії Гомельської, де камерно-ансамблеве письмо часто виходить за межі традиційної жанрової логіки та набуває театралізованого або перформативного характеру. У таких умовах інструментальний звук розглядається як рухома структура, що може включати елементи просторової дії, нестандартного звуковидобування та контрастних тембрових нашарувань.

У межах електроакустичних і змішаних ансамблевих практик аналогічні принципи реалізуються у творах Оксани Герасименко, де бандура залучається до взаємодії з електронною обробкою, синтезованими тембрами та розширеним акустичним простором. Це дозволяє переосмислити її роль як джерела первинного звукового матеріалу, який може бути модифікований у реальному часі в межах композиційного процесу.

Окремий напрям експериментального мислення представлений у творчості Руслани Лісової, де камерні форми часто будуються як відкриті

або умовно-фіксовані структури з підвищеним ступенем виконавської варіативності. У таких моделях бандура може виконувати як функцію стабільного тембрового ядра, так і елемента, що змінює свою роль залежно від контексту ансамблевої взаємодії.

У сучасній композиторській практиці камерно-інструментального ансамблю відбувається суттєве переосмислення традиційних жанрових моделей, що проявляється у поєднанні, взаємопроникненні та перетині різних жанрових ознак. Це зумовлює формування індивідуалізованих композиційних рішень, у яких жанр постає не як усталена структура, а як гнучка система організації музичного матеріалу.

У межах таких процесів активно розвиваються техніки жанрової гібридизації, деконструкції та реконфігурації музичної форми, що сприяє появі нових типів композиційних структур. Серед них — інструментальний театр, перформативні моделі, а також quasi- та антижанрові утворення, які функціонують як способи переосмислення традиційних принципів формоутворення. Подібні підходи відображають тенденцію до розширення композиційного мислення та посилення експериментального потенціалу камерно-інструментальної музики.

Поглиблення тенденцій жанрової гібридизації та розширення композиційних моделей у сучасній камерно-інструментальній музиці зумовлює активне переосмислення інструментальних ролей у складі ансамблю, зокрема залучення бандури як повноцінного елемента нових композиторських структур.

Сьогодні бандура все частіше використовується як компонент різних типів камерно-ансамблевих конфігурацій, що відображає тенденцію до варіативного конструювання тембрових і фактурних моделей. Найбільш поширеними залишаються дуетні поєднання бандури з вокалом, флейтою, скрипкою, віолончеллю або фортепіано, а також ансамблі більшого складу — тріо, квартети та змішані камерні формації. У межах таких складів відбувається не лише розширення тембрової палітри, але й переосмислення

функцій інструментів у фактурі: бандура може одночасно виконувати мелодичну, гармонічну та ритмоформувальну ролі, змінюючи баланс ансамблевої взаємодії залежно від композиційного задуму.

Подібні моделі реалізують принципи тембрового експерименту, у яких композитор працює з новими акустичними співвідношеннями, зокрема з ефектами прозорості фактури, нашарування регістрів, контрасту атак і резонансного згасання звуку. У творах камерного спрямування бандура нерідко використовується як інструмент, що поєднує функції арфоподібної гармонічної основи та перкусійно-ритмічного елемента, що дозволяє створювати багатовимірну темброву драматургію ансамблю.

У творчості українських композиторів поряд із усталеними константно-варіантними моделями (зокрема флейтове тріо «Ще!..» Сергій Зажитько (1999), кларнетовий квартет «Мистецтво німих звуків» Володимир Рунчак (1997)) активно формуються експериментальні ансамблеві структури, у яких змінність складу закладається як принцип композиційного мислення. У таких творах інструментальні партії можуть передаватися між виконавцями або змінювати свою функцію в межах форми, що підсилює ефект відкритої драматургії та процесуальності розвитку матеріалу.

Сучасні композитори дедалі частіше розглядають бандуру як інструмент із розширеним темброво-фактурним потенціалом, що визначає специфіку її функціонування у камерно-ансамблевих творах. Поєднання традиційно сформованих інтонаційних моделей із новітніми техніками письма сприяє виникненню багаторівневої звукової організації, у якій національно марковані елементи співіснують із сучасними принципами композиційного мислення, зокрема сонористичними, модальними та полістилістичними підходами.

Темброва природа бандури зумовлює її активну участь у формуванні складних фактурних структур. Найбільш характерними є поєднання арпеджіюваного типу викладу, акордової вертикалі та лінійного мислення,

що дозволяє інтегрувати інструмент у поліфонічно організовану тканину. У такому контексті бандура виходить за межі супровідної функції й долучається до тематичного розвитку, взаємодіючи з іншими голосами як рівноправний учасник ансамблевої драматургії.

У низці сучасних камерно-інструментальних творів ця багатовекторність фактурної організації поєднується з розширенням звуковисотного мислення. Оновлення конструктивних характеристик інструмента, зокрема вдосконалення механіки перемикання строїв і розширення діапазону, створює передумови для активного використання хроматизованих структур, модальної змінності та політональних співвідношень. Це дозволяє композиторам вибудовувати більш складні гармонічні конфігурації, у яких бандура здатна функціонувати як стабільний або варіативний елемент тональної організації.

У камерно-ансамблевій практиці це проявляється у трактуванні бандури як інструмента, що поєднує темброво-кolorистичну виразність із конструктивною роллю у формуванні гармонічної та фактурної цілісності твору, що особливо помітно в умовах поєднання з фортепіано, струнними та духовими інструментами.

У композиторській діяльності звернення до бандури супроводжується оновленням принципів музичного мислення та активним пошуком нових форм організації музичного матеріалу. У межах творів для цього інструмента спостерігається поєднання різних композиційних підходів, зокрема сонатності, вільного формотворення, програмності, стилізації та прийомів вторинної фольклоризації. Таке поєднання свідчить про тенденцію до індивідуалізації композиторського письма та розширення традиційних структурних моделей.

Важливою складовою сучасного композиторського письма для бандури є інкорпорація фольклорного матеріалу в систему академічного формотворення, де першорядного значення набуває не цитування, а принципи інтонаційної трансформації. У творах українських композиторів

(зокрема О. Герасименко, Ю. Гомельської, О. Герасименко, В. Мартинюк) фольклорні моделі функціонують як вихідні структурні «ядра», що зазнають ладової, ритмічної та фактурної модифікації в межах сучасної композиційної логіки. Це дозволяє формувати багаторівневу інтонаційну організацію, у якій національно марковані елементи співіснують із техніками посттональної та модально розширеної гармонії.

Показовим у цьому контексті є симфонічна поема «Victoria» для бандури з оркестром О. Герасименка, де фольклорна образність не подається у прямій цитатній формі, а переосмислюється через принципи програмності, тематичної трансформації та тембрової драматургії. У межах твору бандура виступає не лише як носій національного семантичного коду, а й як активний елемент оркестрової фактури, що взаємодіє з різними шарами звукової тканини.

У творчості Юлії Гомельської та Олександра Рунчака простежується інший вектор — радикалізація фактурного мислення та використання розширених виконавських прийомів, де бандура включається у систему шумових, перкусійних і нестандартних артикуляційних ефектів. Подібні підходи змінюють традиційне уявлення про її функцію в ансамблі, переводячи інструмент у площину тембрового експерименту.

Окремий аспект становлять композиційні техніки Валентини Мартинюк, у яких поєднуються класичні структурні моделі з елементами полістилістики та варіативної фактурної організації, що дозволяє бандурі функціонувати в умовах гнучкої жанрово-композиційної структури.

Розширення виконавських можливостей інструмента стимулює появу нових типів тембрової драматургії, у межах якої бандура здатна виконувати роль як сольного інтонаційного центру, так і фактурного «модулятора» ансамблевого звучання. Застосування варіативних способів звуковидобування, перкусійних ефектів та розширених технік гри сприяє формуванню багатошарової акустичної структури, де інструмент стає активним учасником процесу формування звукового простору твору.

Сучасна камерно-ансамблева музика за участі народних інструментів характеризується суттєвим переосмисленням засобів музичної виразності, що корелює з естетичними тенденціями новітньої академічної музики. У композиціях цього кола простежується активне використання атонального мислення, мікроінтонаційних структур, наскрізної метро-ритмічної організації, а також алеаторичних і сонористичних прийомів, що формують відкритий тип музичної форми та нестабільну фактурну модель [45].

Атональність у такому контексті зміщує акцент із традиційної ладо-гармонічної функціональності на інтервально-сонорну взаємодію, де звук розглядається як темброво-фактурна подія. У камерних ансамблях за участі бандури це зумовлює її функціональну багатовимірність: інструмент перестає виконувати виключно мелодико-гармонічну роль і включається в систему тембрових шарів, де важливого значення набувають атака звуку, резонанс, щільність фактури та артикуляційна пластика.

Мікроінтонаційний рівень організації звукового матеріалу відкриває простір для відхилень від рівномірно-темперованої системи, що особливо важливо для інструментів із природною резонансною специфікою, до яких належить бандура. У цьому випадку інтонаційна нестабільність стає не відхиленням, а композиційним ресурсом, який використовується для створення напруженої експресивної зони всередині ансамблевої тканини.

У фактурному вимірі це проявляється через поєднання арпеджiovаних структур, кластерних нашарувань, педальних резонансів і точкових сонорних ефектів, де бандура може виконувати як континуальну (фонічну), так і дискретно-сигнальну функцію. Її включення в такі моделі сприяє формуванню багаторівневої тембрової драматургії, у якій кожен інструмент не лише взаємодіє горизонтально, але й формує вертикальні акустичні пласти.

Алеаторичні принципи організації матеріалу додатково підсилюють варіативність ансамблевого звучання, створюючи ситуацію керованої невизначеності, у якій бандура функціонує як стабільний тембровий «якір»

або, навпаки, як мобільний елемент, що змінює свою роль залежно від контексту фактурної взаємодії.

Метро-ритмічна організація у сучасних камерно-ансамблевих творах набуває процесуального, розгорнутого характеру, що передбачає відмову від жорстко фіксованої метричної сітки. Ритмічна структура в таких умовах функціонує як багаторівнева система часових нашарувань, у якій співіснують різні темпові, акцентні та пульсаційні пласти. Це формує принцип гнучкої ансамблевої координації, де взаємодія виконавців вибудовується не через синхронну метричну залежність, а через слухову адаптацію до змінної часової організації.

Алеаторичні елементи виступають важливим чинником розширення композиційної свободи, оскільки передбачають часткову делегованість виконавських рішень щодо реалізації нотного тексту. Унаслідок цього змінюється сама модель ансамблевої комунікації: виконавець набуває статусу співтворця, а музичний результат формується як варіативна структура, що залежить від конкретної інтерпретаційної ситуації. У бандурній практиці це особливо актуалізує індивідуалізовані способи трактування фактури та тембру, оскільки інструмент природно реагує на виконавську варіативність.

Залучення перкусійних і шумових ефектів суттєво трансформує темброву організацію ансамблю, розширюючи її за рахунок нетрадиційних способів звуковидобування. У бандурі це реалізується через удари по корпусу, використання різних зон резонансної поверхні, глушіння струн, комбіновані атаки та інші прийоми, що виходять за межі традиційного щипкового звуковидобування. У результаті інструмент набуває додаткової функції в ансамблі — не лише мелодико-гармонічної, а й суто акустично-перкусійної, включаючись у сучасні експериментальні темброві конфігурації.

У сучасних камерно-ансамблевих творах для бандури темброво-фактурна організація набуває статусу одного з ключових композиційних принципів. Темброва драматургія вибудовується через системне використання реєстрових контрастів, взаємодію верхнього та нижнього діапазонів, а також застосування специфічних виконавських прийомів, зокрема флажолетів, глісандо, тремольовання та різних типів атаки звуку. У творчості Р. Гриньківа (зокрема «Веснянка», «Сповідь чарівних струн») ці засоби використовуються як структуроутворювальні елементи, що формують змінну акустичну щільність і забезпечують контрастні переходи між різними фактурними станами.

Фактурні моделі у бандурній музиці реалізуються через багатопланову організацію голосів, поєднання сольного та ансамблевого письма, а також використання принципу розщеплення фактури шляхом незбігу цезур, акцентів і метричних опор у різних партіях. У творах В. Зубицького («Концертний триптих», «Соната пам'яті К. Мяскова») фактура виконує функцію активного формотворчого чинника, впливаючи на розвиток драматургії та зміну образних станів. Подібні принципи організації простежуються і у камерних композиціях О. Герасименко, де фактурна щільність використовується як засіб моделювання гармонічного та ладового напруження.

Поліфонічні прийоми в сучасній бандурній музиці виходять за межі класичної імітаційної техніки та включають гетерофонні структури, умовно-поліфонічне нашарування голосів і сонористичні багатопланові комплекси. У творах Р. Гриньківа («Фуга-остинато», «Коломийка», «Елегія») та В. Зубицького («Мадригали», «Серенади», «Бурлески») поліфонічність набуває не лише конструктивного, але й темброво-кolorистичного значення, формуючи щільні акустичні поля з варіативною внутрішньою структурою.

Ритмічна організація характеризується багатоплановістю та нерівномірністю метричних структур, що проявляється у використанні

синкоп, зміщених акцентів, поліметричних накладань і джазових ритмоформул. У творах Р. Гриньківа («Пастораль», «Пісня вітру») та О. Герасименко («Осінні акварелі», «Музичні пастелі») ритм виконує функцію динамізації фактури та створення внутрішньої енергетичної напруги, впливаючи на загальну логіку розвитку музичного матеріалу.

Помітний внесок у розвиток сучасної бандурної музики здійснили одеські композитори В. Власов, Ю. Гомельська, О. Польовий та інші автори, творчість яких характеризується активним переосмисленням звукообразних та тембрових засад інструмента. У їхніх творах бандура постає як носій розширених виконавських можливостей, що виходять за межі традиційного щипкового звуковидобування і передбачають застосування нестандартних технік гри, сонористичних ефектів та елементів театралізації.

У п'єсі Ю. Гомельської «Барва» (2001), створеній у співпраці з викладачем і студентами класу спеціальної бандури Одеської музичної академії ім. А. В. Нежданової, реалізовано комплекс розширених виконавських прийомів. Серед них — гліссандо, тремоло-гліссандо, ударні способи звуковидобування по басових струнах (так званий ефект «бандурного тамбурина»), регістрові контрасти та каденційні побудови з елементами імпровізаційності. Залучення вокального епізоду як тембрової «барвової домінанти» посилює багатоплановість звучання та вводить принцип умовної персонажності, де інструментальні й вокальні компоненти формують своєрідний театралізований звуковий простір.

Подальше розширення жанрово-ансамблевих моделей простежується у дуеті «ДіаДема 3» (2010) для бандури та баяна, де авторка вибудовує нетипову інструментальну взаємодію на основі рівноправного діалогу двох темброво різних інструментів. У межах твору застосовуються глісандуючі рухи, кластери, сонористичні наростання та елементи перформативного характеру, що виходять за межі суто музичного виконання. Паузаційні зони набувають сценічної функції, у яких можливі імпровізаційні жести та

пластичні дії виконавиць, що формують додатковий візуально-театральний рівень сприйняття.

Як зазначає А. Кравченко, у «ДіаДемі 3» вокальний елемент використовується лише епізодично — як колористичний ефект у кульмінаційній фазі твору, що підсилює контрастність фактури та розширює семантичне поле дуетного письма [Кравченко].

Обидва твори Ю. Гомельської демонструють сучасний підхід до тембрової драматургії, фактурних моделей, поліфонічних прийомів та ритмічної організації, де інструментальні техніки не обмежуються традиційною бандурною практикою, а інтегруються з експериментальною камерною концепцією. У ширшому контексті творчість одеських композиторів показує, як сучасна бандура здатна втілювати інноваційні музичні ідеї, поєднуючи автентичну національну виразність із пошуком нових засобів художньої індивідуалізації та сценічної експресії.

Розглянуті твори Ю. Гомельської репрезентують цілісну систему роботи з тембровою драматургією, фактурною організацією, поліфонічними нашаруваннями та ритмічною структурою, у межах якої інструментальні прийоми виходять за межі усталеного бандурного письма. У цих композиціях тембр перестає виконувати допоміжну функцію і набуває статусу конструктивного елемента, що впливає на формування фактурної щільності та драматургічних контрастів.

Фактурні моделі вибудовуються через поєднання традиційних звуковидобувних засобів із розширеними техніками, зокрема шумовими, ударними та глісандуючими ефектами, що створює багаторівневу акустичну організацію. Поліфонічність реалізується не лише як лінійне багатоголосся, а й як сонористичне нашарування тембрових шарів, у якому важливу роль відіграють регістрові та артикуляційні контрасти.

Ритмічна організація виявляється у поєднанні стабільних та варіативних пульсаційних структур, що посилює ефект внутрішньої

рухливості музичної тканини і створює умови для перформативного трактування виконавського процесу.

У ширшій площині одеська композиторська школа демонструє тенденцію до переосмислення бандури як інструмента із розширеним спектром композиційних функцій, де національно-інтонаційна природа поєднується з експериментальними формами фактурного, тембрового та сценічного мислення.

Розглянуті композиційні техніки — темброва драматургія, фактурні моделі, поліфонічні прийоми та ритмічна організація — функціонують у сучасних камерно-ансамблевих творах для бандури як взаємопов'язані рівні єдиної звукової системи. Їх взаємодія визначає специфіку формування музичного тексту, у якому тембр перестає бути лише характеристикою звучання і набуває структуроутворювального значення, впливаючи на побудову форми, драматургії та внутрішньої динаміки твору.

Фактурні процеси в таких композиціях виходять за межі традиційного поділу голосів, формуючи багат шарові акустичні структури, що поєднують лінійні, акордові, сонористичні та шумові елементи. Поліфонічне мислення трансформується у напрямі умовної, темброво-диференційованої багатоголосності, де важливим стає не лише горизонтальний розвиток ліній, а й їх темброва взаємодія.

Ритмічна організація, у свою чергу, набуває процесуального характеру та часто функціонує як відкрита система часових співвідношень, у якій співіснують стабільні та варіативні пульсації, а також елементи алеаторичної свободи. Це зумовлює зміну характеру ансамблевої координації та посилення ролі виконавської інтерпретації як чинника формування музичного результату.

Узагальнення спостережених композиційних технік засвідчує, що сучасне бандурне камерно-ансамблеве письмо розвивається у напрямі розширення темброво-фактурного мислення, ускладнення структурної організації та активного залучення експериментальних технік, які

переосмислюють функціонування інструмента в межах сучасного музичного простору.

## **Висновки до розділу 2**

Проведений аналіз дозволяє визначити камерно-ансамблеву музику за участі бандури як багатовимірну систему, у якій взаємодіють жанрові, стильові та композиційно-технічні чинники. Її розвиток відбувається у тісному зв'язку з еволюцією українського академічного інструментального мистецтва, що зумовлює як збереження традиційних моделей музикування, так і формування нових, відкритих до експерименту жанрових структур .

Установлено, що жанрова система камерно-ансамблевої музики за участі бандури має розгалужений і динамічний характер. Її структурне ядро становлять малі ансамблеві форми — дует, тріо, квартет, які забезпечують різні моделі виконавської взаємодії — від інтенсивного діалогічного типу до складних поліфонізованих структур. Водночас розширення ансамблевих складів і поява великих формацій сприяють ускладненню фактурної організації та збагаченню тембрової палітри.

З'ясовано, що важливу роль у розвитку камерно-ансамблевої музики за участі бандури відіграє традиція колективного виконавства, зокрема діяльність капел бандуристів, які репрезентують різні моделі ансамблевої організації — від професійних концертних колективів до навчально-виконавських формацій. Їх функціонування сприяє збереженню виконавських традицій, розширенню репертуару та формуванню нових жанрово-стильових підходів у бандурному мистецтві.

Суттєвим результатом є виявлення тенденції до варіативності інструментального складу ансамблів, що проявляється у поєднанні бандури як із народними, так і з академічними інструментами. Це зумовлює формування різних типів ансамблів — монотембрових, темброво-споріднених і темброво-контрастних, кожен з яких визначає специфіку звукового простору та принципи організації музичного матеріалу. Така

типологічна диференціація дозволяє розглядати камерно-ансамблеву музику як відкриту систему, здатну до структурної трансформації.

Аналіз стильових тенденцій розвитку камерної музики для бандури засвідчує її орієнтацію на полістилізм і міжжанрову інтеграцію. У сучасній композиторській практиці простежується поєднання елементів академічної традиції, українського фольклору, популярної та джазової музики, що формує багатоплановий художній простір. У цьому контексті бандура постає як універсальний інструмент, здатний адаптуватися до різних стильових середовищ, зберігаючи при цьому власну темброву ідентичність.

Важливою характеристикою сучасного етапу є активізація кросжанрових ансамблевих форм, у яких традиційні принципи камерного музикування поєднуються з елементами перформативності, медіа-репрезентації та популярної культури. Такі колективи демонструють трансформацію камерно-ансамблевої парадигми у напрямі відкритої, динамічної системи, зорієнтованої на сучасного слухача та міжкультурний діалог.

Розгляд композиційних технік у сучасних камерно-ансамблевих творах для бандури дозволяє констатувати ускладнення фактурної організації та розширення виражальних засобів. Композитори активно використовують поліфонізацію фактури, варіативність тембрових поєднань, ритмічну складність, а також індивідуалізовані принципи формотворення, що сприяє поглибленню драматургії музичних творів.

Установлено, що жанрово-стильова еволюція камерно-ансамблевої музики за участі бандури тісно пов'язана з розширенням її функціональних можливостей у музичному процесі. Інструмент поступово виходить за межі традиційної акомпануючої ролі та набуває статусу рівноправного учасника ансамблю, що бере участь у формуванні тематичного матеріалу, фактури та драматургії твору.

Таким чином, камерно-ансамблева музика для бандури постає як цілісна, але відкрита до трансформацій система, у якій поєднуються

історично сформовані жанрові моделі та сучасні стильові тенденції. Її розвиток відображає загальні процеси оновлення українського музичного мистецтва, пов'язані з інтеграцією національних традицій у глобальний культурний простір.

## РОЗДІЛ 3

### ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ ЗА УЧАСТІ БАНДУРИ

#### 3.1. Особливості ансамблевого виконавства в бандурному мистецтві

Для осмислення окресленої взаємозумовленості камерного та ансамблевого виконавства доцільно звернутися до загального трактування поняття «ансамбль» у музикознавстві. Саме через уточнення змісту цього поняття стає можливим більш глибоке розуміння специфіки камерно-ансамблевої музики за участі бандури, зокрема особливостей виконавської взаємодії, що визначають художній результат ансамблевого музикування.

Загальновизнаним є положення про те, що термін «ансамбль» походить від французького слова *ensemble*, що у перекладі означає «разом». У поширеному розумінні під ансамблем мається на увазі об'єднання виконавців, діяльність яких спрямована на спільне художнє відтворення музичного матеріалу. Водночас мистецтво ансамблевого виконавства ґрунтується не лише на одночасності звучання, а передусім на здатності кожного учасника узгоджувати власну інтерпретаційну індивідуальність і виконавську манеру з професійними якостями партнерів. Така координація передбачає тонке відчуття спільного темпоритму, динамічної рівноваги, артикуляційної єдності та інтонаційної узгодженості, що в сукупності забезпечує досягнення художньої цілісності та акустично збалансованого звучання ансамблю.

У контексті бандурного мистецтва ці процеси набувають додаткової специфіки, зумовленої тембровою природою інструмента, його регістровою організацією та поєднанням мелодичних і акомпанементних функцій у межах однієї партії. Це вимагає від виконавця особливої гнучкості у взаємодії з іншими учасниками ансамблю, здатності до швидкого функціонального переключення та чутливості до загального звукового балансу.

Змістове наповнення поняття «ансамбль» може бути окреслене за низкою класифікаційних ознак, запропонованих І. Польською. Зокрема, дослідниця виділяє такі підстави: сферу функціонування (природний, архітектурний, театральний, музичний ансамбль); кількісний склад, що зазвичай передбачає обмежену кількість учасників; якісні характеристики компонентів; спосіб функціонування, який може проявлятися як у процесі безпосередньої колективної творчості під час виконання, так і у вигляді завершеного авторського продукту; а також тип взаємодії, що визначається характером рольових співвідношень, ступенем збалансованості партій, наявністю або відсутністю ієрархічної структури між солюючими та акомпануючими елементами чи їх рівноправною співдією.

У площині виконавської практики ці параметри безпосередньо впливають на організацію ансамблевої комунікації, визначаючи моделі взаємодії між учасниками — від домінантно-солістичних до паритетних. У камерно-ансамблевих творах за участі бандури це особливо важливо, оскільки інструмент може виконувати як провідну, так і інтегруючу функції, формуючи різні типи ансамблевої взаємодії залежно від композиторського задуму.

Ансамблеве бандурне виконавство розглядається науковцями як закономірне продовження розвитку сольної виконавської практики, оскільки сформовані індивідуальні професійні навички стають підґрунтям для їх реалізації у колективному музикуванні. Високий рівень сольної майстерності, як правило, забезпечує здатність музиканта ефективно інтегруватися в ансамблевий процес, гнучко реагувати на виконавські імпульси партнерів і розкривати власний художній потенціал у спільній інтерпретації [ , с. 82].

Разом із тим ансамблеве виконавство вимагає не лише перенесення індивідуальних навичок у колективний контекст, але і їх суттєвої трансформації. Виконавець змушений коригувати динаміку, темпоритм, артикуляцію та інтонаційні акценти відповідно до загальної концепції

звучання, що передбачає високий рівень слухового контролю, виконавської мобільності та здатності до постійного взаємного коригування у процесі виконання.

Виконавська діяльність при цьому не обмежується технічним відтворенням музичного матеріалу, а постає складним психофізіологічним явищем, що охоплює широкий спектр внутрішніх процесів особистості. До них належать емоційна сфера, вольові якості, індивідуально-психологічні особливості, уява, художнє мислення та інші складові, які безпосередньо впливають на характер інтерпретації музичного твору [Мандзюк Л., дис., с. 79]. У процесі ансамблевого музикування ці чинники набувають особливої ваги, оскільки кожен учасник включений у процес колективного формування художнього результату.

Специфіка ансамблевого музикування визначається необхідністю узгодження індивідуальних виконавських характеристик кожного учасника. Йдеться про здатність співвідносити власний стиль, технічні прийоми та художнє бачення з інтерпретаційними підходами партнерів, що у підсумку забезпечує цілісність і гармонійність спільного звучання [128]. Така взаємодія реалізується через систему виконавської комунікації, яка включає як невербальні (жести, дихання, міміка, тілесна координація), так і суто музичні засоби (динаміка, агогіка, артикуляція, темброві співвідношення).

У камерно-ансамблевих творах за участі бандури ці процеси ускладнюються специфікою інструмента, що поєднує мелодичні, гармонічні та ритмічні функції в межах однієї партії. Це зумовлює необхідність особливої точності у розподілі виконавських ролей та підвищеної чутливості до ансамблевого балансу, оскільки навіть незначні зміни у фактурі або динаміці можуть істотно впливати на загальну звукову картину.

Зазначені підходи до розуміння ансамблю можуть бути уточнені з урахуванням специфіки музичного мистецтва, що дозволяє виявити особливості його функціонування саме у виконавській площині. У цьому

контексті до ключових параметрів ансамблю належать: наявність репертуару, орієнтованого на колективне виконання; специфічний тип художнього мислення; кількісний і якісний склад учасників; а також процес комунікації, що реалізується у спільному музикуванні [165].

У виконавському аспекті академічний ансамбль постає як форма взаємодії музикантів, об'єднаних спільним художнім задумом, у межах якої провідною є модель «виконавець — виконавець». Такий тип взаємодії передбачає високий рівень індивідуальної відповідальності кожного учасника, оскільки кожна партія має самостійну функціональну значущість у структурі ансамблевого звучання.

У камерно-ансамблевій практиці за участі бандури ці принципи набувають особливої ваги, оскільки інструмент часто поєднує кілька функціональних рівнів у межах однієї партії. Це зумовлює підвищені вимоги до координації виконавців, чіткості розподілу ролей і здатності до оперативної взаємодії в процесі інтерпретації музичного матеріалу.

Сучасна виконавська практика характеризується активним пошуком нових підходів до реалізації музичних концепцій, що безпосередньо впливає на розвиток ансамблевого музикування, зокрема у сфері народно-академічної традиції. Музиканти дедалі частіше звертаються до розширення темброво-кolorистичних можливостей інструментів, що зумовлює трансформацію усталених форм ансамблевого виконавства та формування нових моделей взаємодії.

Зокрема, за спостереженнями Л. Мандзюк, «монотембральні ансамблі та капели бандуристів поступово поступаються місцем мішаним складам, у яких бандура поєднується з іншими інструментами. Головною особливістю таких колективів є різноманітність використання темброво-кolorистичних можливостей інструментів, а також складів і виконавських форм. Крім того, відбувається переосмислення традиційної фольклорної тематики та композиційних прийомів» [128].

Такі процеси безпосередньо впливають на характер ансамблевої взаємодії, оскільки різнорідність тембрів і фактур потребує більшої точності у досягненні звукового балансу, гнучкості у розподілі функцій та узгодженості виконавських дій. У змішаних ансамблях за участі бандури особливої ваги набуває здатність виконавця адаптувати власну звукову модель до загального акустичного середовища, зберігаючи водночас індивідуальну темброву виразність інструмента.

Систематичний аналіз структурних характеристик ансамблевого бандурного виконавства дозволяє окреслити специфічні принципи організації музичного процесу, які визначають рівень художньої цілісності виконання. Серед них — координація темпоритмічних процесів, узгодження динамічних і артикуляційних параметрів, а також спільність інтерпретаційного задуму.

У межах ансамблевого музикування визначальними є цілісність художнього результату та узгодженість усіх складових процесу інтерпретації. Це передбачає реалізацію єдиних виконавських установок, зумовлених змістом і структурою твору: досягається синхронність темпу, ритмічної організації, динамічних відтінків, а також спільність характеру звучання. Важливим чинником виступає також використання узгоджених виконавських прийомів, що забезпечує формування цілісної ансамблевої манери та сприяє створенню єдиного художнього образу.

Ансамблеве виконавство, зокрема у сфері бандурного мистецтва, характеризується системою класифікаційних ознак, що охоплюють склад учасників, форми функціонування та специфіку виконавських засобів. У сучасній музичній практиці воно диференціюється на інструментальне та вокально-інструментальне, що відображає різні моделі поєднання звукових і семантичних компонентів ансамблевої взаємодії. Для бандурного мистецтва така диференціація має особливе значення, оскільки інструмент історично поєднує інструментальну й вокальну традиції, що зумовлює його багатофункціональність у різних типах ансамблів.

З огляду на кількісний склад, ансамблі поділяються на дві основні групи. До малих форм належать камерні колективи — дуети, тріо, квартети та інші склади, чисельність яких, як правило, не перевищує восьми виконавців. Саме ці формації становлять основне поле реалізації камерно-ансамблевого музикування, у межах якого досягається максимальна індивідуалізація партій та високий рівень міжвиконавської взаємодії. Великі форми представлені капелами та оркестрами народних інструментів, що передбачають розширений склад учасників, багаторівневу ієрархію партій і складніші принципи координації музичного процесу.

Класифікація за інструментальним принципом передбачає розмежування на однорідні та мішані колективи. Однорідні ансамблі формуються з інструментів одного типу (зокрема ансамблі бандуристів, баяністів, скрипалів), що забезпечує темброву цілісність і однорідність звукової маси. У таких складах особлива увага приділяється нюансуванню динаміки, артикуляції та мікротембрових відтінків, які компенсують відсутність контрастних тембрів.

Водночас мішані склади об'єднують інструменти різної природи, утворюючи ансамблі, у яких досягається багатство тембрових поєднань і розширення художньо-виражальних можливостей. Саме в таких формаціях бандура найбільш активно реалізує свій потенціал як універсальний тембровий елемент, здатний виконувати мелодичні, гармонічні та ритмічні функції. Її включення до мішаних ансамблів зумовлює необхідність тонкого балансування звучання, адаптації артикуляційних прийомів і переосмислення традиційних виконавських ролей, що безпосередньо впливає на формування специфіки ансамблевого виконавства.

Окреслені класифікаційні параметри створюють підґрунтя для подальшого аналізу конкретних виконавських аспектів, серед яких провідне місце посідають проблеми ансамблевої взаємодії, тембрового балансу, артикуляційної узгодженості та ритмічно-часової координації.

Важливу роль у поширенні та утвердженні ансамблевого виконавства відіграють різноманітні форми концертно-змагальної діяльності, зокрема участь у конкурсах і активна сценічна практика колективів [165]. Саме ці чинники сприяють не лише популяризації ансамблевого музикування, але й підвищенню рівня виконавської майстерності, формуванню професійного середовища та розширенню слухацької аудиторії.

У цьому контексті доцільно наголосити на значенні конкурсно-фестивального руху як одного з ключових чинників розвитку бандурного мистецтва. У сучасних наукових дослідженнях з проблематики народно-інструментального виконавства підкреслюється, що участь у конкурсах і фестивалях виконує важливу стимулюючу функцію у професійному становленні як сольних виконавців-бандуристів, так і камерно-ансамблевих колективів. Зазначається, що така форма творчої діяльності активізує процес удосконалення виконавської майстерності, сприяє розширенню репертуарної бази, розвитку сценічної витримки та формуванню індивідуальної виконавської манери.

Конкурсно-фестивальний рух виступає важливим середовищем для обміну виконавськими традиціями, налагодженням професійних контактів і популяризації бандурного мистецтва як в Україні, так і за її межами. Участь у подібних заходах дозволяє ансамблевим колективам і солістам презентувати власні інтерпретаційні підходи, що, у свою чергу, сприяє розвитку сучасних форм камерно-ансамблевого музикування.

У науково-методичному аспекті значення ансамблевого виконавства розкривається у працях з теорії музичного виконавства, де підкреслюється його невід'ємна роль у професійному становленні музиканта. Досвід спільного музикування — як у форматі дуету, так і в умовах розширеного колективу — розглядається як важливий компонент виконавської підготовки. При цьому сольна виконавська практика без ансамблевої взаємодії трактується як обмежена за сферою застосування та реалізується переважно в окремих концертних ситуаціях, тоді як значна частина

академічного музичного репертуару — симфонічного, оперного та камерного — ґрунтується на принципі колективного виконавства.

З огляду на зазначене, ансамблеве виконавство постає як вагомий чинник формування професійної підготовки музиканта. У процесі спільного музикування, зокрема в умовах бандурного ансамблю, відбувається не лише практична реалізація набутих технічних і художніх умінь, але й їх подальше вдосконалення. Взаємодія з іншими учасниками ансамблю сприяє розвитку слухового контролю, ритмічної точності, ансамблевого відчуття, а також формує навички професійної комунікації та колективної відповідальності за кінцевий художній результат. Участь у ансамблевому виконавстві є невід'ємною складовою професійного становлення музиканта-інструменталіста, оскільки забезпечує всебічний розвиток його виконавських якостей і накопичення практичного досвіду в умовах колективної творчості.

Ансамблеве виконавство розглядається як один із найбільш складних і багатовимірних різновидів музично-виконавської діяльності, що передбачає високий рівень координації, художньої узгодженості та професійної взаємодії між виконавцями. Його специфіка полягає у необхідності поєднання індивідуальної виконавської майстерності з колективним музичним мисленням, що ускладнює процес інтерпретації та зумовлює потребу у сформованості спеціальних ансамблевих навичок.

Питання впливу ансамблевого виконавства на розвиток музиканта розглядається науковицею Л. Мандзюк, яка зазначає, що вона сприяє «розвитку різноманітних навичок виконавства, розширенню музичного світогляду, формуванню художнього смаку та звукової культури, а також розумінню стилю, форми та змісту виконуваного твору» [36, с. 80]. У цьому контексті ансамбль постає як форма виконавської діяльності, що виконує функцію професійного та художнього становлення музиканта. Ансамблеве виконавство забезпечує комплексний вплив на розвиток виконавця,

поєднуючи технічний, інтелектуальний і художньо-естетичний компоненти, що визначає його місце у системі музичної освіти та концертної діяльності.

Ансамблеве виконавство постає як особлива форма музично-виконавської діяльності, суттєвої відмінності від сольного виконання з огляду на соціально-комунікативну та творчо-організаційну структуру колективу. Ансамбль функціонує як цілісна система взаємодії виконавців, об'єднаних спільним художнім завданням, у межах якої пріоритетного значення набувають узгодженість дій і спрямованість на досягнення єдиного результату, а не індивідуалізація виконавського “я”. Така організація передбачає формування взаємної відповідальності учасників за спільний художній результат і розвиток здатності до цілісного сприйняття музичного твору в його багатосаровій структурі.

Наукове осмислення ансамблевого виконавства у працях з теорії та практики камерно-ансамблевого музикування (зокрема у дослідженнях І. Польської) дозволяє виокремити низку фундаментальних ознак, що характеризують цей вид діяльності. Однією з ключових є усвідомлення кожним виконавцем системи взаємозв'язків між партіями, що забезпечує узгодженість звучання та цілісність музичної форми. Важливого значення набуває здатність коригувати власне виконання відповідно до динамічних, тембрових і штрихових параметрів партій інших учасників, а також до їх індивідуальної виконавської манери, що сприяє досягненню ансамблевої синхронності та звукового балансу.

Ансамблеве музикування передбачає розвиток специфічних когнітивно-емоційних якостей, серед яких — здатність до художнього співпереживання, емпатійного слухання та спільного осмислення інтерпретаційного задуму твору. Взаємодія між учасниками реалізується у формі музичного діалогу, що ґрунтується на співвідношенні кількох відносно самостійних мелодичних ліній. Такий процес передбачає використання імітаційних прийомів, змінність функціональних ролей

(провідних і супровідних), а також варіювання темпоритмічних і динамічних параметрів відповідно до розвитку музичної драматургії твору.

З технічної сторони, ансамбль вимагає синхронного виконання всіх партій: єдності ритму, темпу та динамічної сили, а також узгодження штрихів і фразування. Особлива увага приділяється ансамблевому слуху, який дозволяє учасникам відчувати музичний процес як інтегральну систему, де не існує окремого «я», а панує колективне «ми». Такий вид слухового сприйняття формує здатність музиканта відчувати баланс між власною партією та іншими голосами ансамблю, що є критичною умовою для високого рівня виконавської дисципліни й художньої виразності.

В ансамблі також проявляється принцип ротації провідної ролі: будь-який учасник у певний момент може взяти на себе ведучу мелодійну або гармонійну функцію, а інші — виконувати допоміжні чи контрапунктичні ролі. Це створює динамічну взаємодію, яка дозволяє колективу гнучко реагувати на музичні завдання та забезпечує розширення інтерпретаційних можливостей. У музичному діалозі виконавці адресують фрази один одному, що сприяє формуванню інтенсивної комунікації всередині колективу та розвитку навичок колективного сприйняття музики.

Окрім цього, ансамблеве музикування включає одночасне гармонійне звучання всіх партій, що забезпечує багатогранність тембрових і динамічних ефектів. Виконання в ансамблі потребує високого рівня концентрації, координації рухів та уваги до кожної деталі, оскільки навіть мінімальні відхилення у темпі або інтонуванні можуть вплинути на цілісність звукового образу. Така колективна практика сприяє не лише розвитку технічних та інтерпретаційних навичок, але й збагачує художній досвід музиканта через взаємне навчання, спостереження та обмін виконавським досвідом із колегами. Умови бандурного ансамблевого виконавства надають цим процесам додаткової специфіки, пов'язаної з однорідністю тембрового середовища та особливостями звуковидобування інструмента. Це зумовлює підвищені вимоги до точності інтонаційного

узгодження, артикуляційної синхронності та динамічного балансування між партіями. За таких умов ансамблева взаємодія набуває більшої деталізованості й потребує високого рівня слухового контролю з боку кожного виконавця.

Ансамблеве виконавство відкриває широкі можливості для формування комплексних професійних компетентностей: воно поєднує технічну дисципліну, емоційно-творче співпереживання, музичну комунікацію та інтерпретаційну гнучкість. У цьому зв'язку ансамбль функціонує як ефективна освітньо-творча платформа, що сприяє поглибленому розумінню стилю, форми та змісту музичного твору [36, с. 80].

Однією з ключових характеристик ансамблевого виконання є творче співпереживання між учасниками колективу, яке постає не лише як емоційний компонент, але й як суттєвий механізм взаємодії у процесі спільного музикування. Це явище формується внаслідок інтенсивного комунікативного обміну між виконавцями та ґрунтується на здатності кожного учасника синхронізувати власне виконання з партіями інших, враховуючи інтонаційні, ритмічні й темброві зв'язки. Така узгодженість забезпечує цілісність музичного образу та створює підґрунтя для колективного художнього вираження. Для бандурного ансамблю ці процеси набувають особливої ваги з огляду на темброву однорідність інструментів і пов'язану з нею необхідність тонкого динамічного та артикуляційного узгодження між партіями.

Ключовим чинником цього процесу є спільне музичне переживання, яке проявляється у здатності ансамблістів відчувати не лише власну партію, а й взаємодіяти з іншими голосами, підтримуючи цілісність емоційної та стилістичної концепції твору. Злитність ансамблевого звучання формується не через обмеження індивідуальної виконавської свободи, а завдяки усвідомленій взаємозалежності, за якої відповідальність кожного учасника інтегрується в систему колективної взаємопідтримки. За таких умов

міжвиконавський контакт не ускладнює процес інтерпретації, а підсилює художню виразність ансамблю, забезпечуючи органічну єдність звучання [10, с. 16].

Розгляд окреслених положень узгоджується з науковими підходами, представленими у працях Н. Брояко, В. Дорофєєвої та Л. Мандзюк. У першому дослідженні присвяченому психофізіологічним особливостям виконавської діяльності бандуриста, акцентується увага на взаємозв'язку голосо-інструментальної координації, рівня технічної підготовки та емоційно-психологічного стану виконавця в процесі сольного й камерного музикування [28]. У свою чергу, Л. Мандзюк у дисертаційному дослідженні зосереджується на психолого-педагогічних засадах ансамблевого бандурного виконавства, підкреслюючи роль координації дій, ансамблевої взаємодії та колективного сприйняття музичного матеріалу як чинників формування цілісного звукового образу [128].

Зіставлення зазначених наукових позицій актуалізує взаємозв'язок психофізіологічних і комунікативних компонентів виконавської діяльності, що проявляється у процесі ансамблевого музикування через узгодження емоційних реакцій, технічних дій та інтерпретаційних рішень між учасниками колективу.

Ансамблева узгодженість є визначальним чинником структурування музичної дії та її сприйняття в межах цілісної композиційної форми. Вона формує єдиний художній простір, у якому кожна партія інтегрується в загальну тканину музичного тексту, забезпечуючи смислову завершеність як окремих фраз, так і твору в цілому. У цьому процесі творче співпереживання в ансамблі функціонує не лише як емоційний компонент, але й як механізм, що стимулює розвиток виконавських навичок, естетичної чутливості та поглиблене розуміння стилю, форми й музичної семантики твору. Така форма взаємодії, що ґрунтується на узгодженості, взаємопідтримці та колективному художньому переживанні, становить

базовий принцип формування професійної виконавської майстерності та визначає якість ансамблевого звучання.

У дослідженні О. Ксьондзик «Музична комунікація в ансамблі: психологічний аспект» ансамблева взаємодія розглядається не лише як техніко-виконавський процес, а як динамічна міжособистісна система, що базується на психоемоційній взаємодії між виконавцями. Автор акцентує, що наявність у колективі кількох музикантів зумовлює формування специфічних комунікативних механізмів, які впливають на внутрішню організацію ансамблю та особливості художнього сприйняття музичного твору. У цьому контексті психологічна атмосфера виконавського колективу розглядається як один із чинників, що суттєво визначає якість і характер музичного результату [106].

На основі психологічних досліджень О. Ксьондзик доцільно виокремити низку характерних ознак ансамблевої структури, що формуються під впливом міжособистісних відносин і внутрішньогрупових психологічних процесів. Насамперед, йдеться про специфічну комунікаційну систему, яка виникає внаслідок тривалого та багаторівневого контакту виконавців і передбачає глибоке взаєморозуміння, рефлексивне сприйняття партнерів та узгодження виконавських намірів. У результаті цього формується цілісний інтерактивний процес музичного творення, в якому індивідуальні дії набувають колективно узгодженого характеру.

Важливою ознакою ансамблевої взаємодії є також її функціонування як соціальної системи, що має характеристики малої групи. Для неї властиві безпосередній міжособистісний контакт, спільна спрямованість діяльності, узгоджені емоційні реакції, спільність інтересів і професійних мотивів, а також певна внутрішня функціональна диференціація ролей. Така структура дозволяє кожному учаснику усвідомлювати власну роль у формуванні загального художнього результату.

Окремого розгляду потребує подвійна природа художнього спілкування в ансамблі, яка проявляється у поєднанні формального та

неформального рівнів взаємодії. Формальний рівень визначається логікою музичного твору, його жанрово-стильовими та композиційними особливостями, тоді як неформальний формується під впливом психосоціальних відносин між виконавцями, включаючи емоційні зв'язки, професійні уподобання та позамузичні контакти, що можуть як сприяти, так і ускладнювати процес ансамблевої взаємодії.

Необхідною умовою ефективного ансамблевого музикування виступає постійний внутрішній психологічний контакт між виконавцями, який забезпечує безперервний обмін емоційними сигналами, увагою та виконавськими намірами. Такий механізм функціонує як система зворотного зв'язку, що дозволяє оперативно коригувати індивідуальні дії відповідно до змін у загальній звуковій ситуації.

Завершальним аспектом є психологічна узгодженість у взаємосприйнятті виконавців, яка передбачає досягнення гармонії на рівні міжособистісної взаємодії та професійного розуміння. Її реалізація пов'язана з необхідністю володіння психотехнічними навичками, що включають здатність до емоційного налаштування на партнерів, синхронізації виконавських дій та адаптації до динамічних змін музичного процесу [106].

Психологічний компонент ансамблевого музичного спілкування, як зазначає О. Ксьондзик, становить інтегральну складову ансамблевої культури, що визначає ефективність художньої взаємодії та рівень колективної виконавської майстерності. У межах ансамблевої діяльності він проявляється через узгодженість емоційних і комунікативних процесів між виконавцями, які забезпечують цілісність музичного результату [106].

З урахуванням зазначеного, ансамбль розглядається як соціальна група, функціонування якої залежить не лише від індивідуальної виконавської підготовки учасників, але й від ступеня узгодженості їхніх психологічних реакцій та професійних дій. Ефективність ансамблевого

виконання зумовлюється здатністю музикантів інтегрувати власні технічні та художньо-виражальні ресурси в єдину виконавську систему.

У практичному вимірі це потребує сформованості спеціалізованих ансамблевих навичок, пов'язаних із регулюванням звукового балансу, динамічної гнучкості та здатності до оперативної адаптації у процесі спільного музикування, що безпосередньо впливає на злагодженість і виразність колективного звучання.

Досягнення високого рівня ансамблевого звучання є складним багатокомпонентним процесом, оскільки кожен виконавець одночасно здійснює контроль власної партії, орієнтується на звучання партнерів і коригує виконавські дії в реальному часі. Така взаємодія потребує сформованого виконавського досвіду, високого рівня концентрації, розвиненого відчуття музичної структури твору, а також узгодженості дій у межах колективного виконавського процесу. У результаті ансамбль, особливо в камерних формах, постає як складний тип музично-виконавської діяльності, що поєднує технічну підготовку, психологічну взаємодію та художньо-інтерпретаційну чутливість учасників.

У аспекті дослідження народно-інструментальних колективів України в академічному музичному просторі ХХ століття Л. Пасічняк у дисертації «Ансамблеве виконавство на народних інструментах у контексті академічного музичного мистецтва» [155] розробила розгорнуту класифікацію форм ансамблевого інструментального виконавства. Запропонована типологія відображає різноманітність ансамблевих практик і дозволяє простежити їх еволюційний розвиток під впливом взаємодії народно-інструментальної традиції та академічних виконавських підходів.

У межах розробленої Л. Пасічняк класифікації ансамблевого інструментального виконавства виокремлюється кілька взаємопов'язаних критеріїв, що дозволяють комплексно охарактеризувати різновиди ансамблевих форм у народно-інструментальному мистецтві.

Одним із базових є класифікаційний підхід за інструментарієм, у межах якого розрізняються однорідні та неоднорідні ансамблі. До однорідних належать колективи, сформовані з темброво споріднених інструментів, що забезпечує відносну єдність звукового матеріалу та однорідність тембрової фактури (наприклад, поєднання бандури та гітари). Натомість неоднорідні ансамблі характеризуються комбінуванням інструментів із різними акустичними та тембровими властивостями. Це може проявлятися як у поєднанні народних і класичних інструментів (баян і флейта, акордеон і віолончель), так і в інтеграції різних народно-інструментальних груп (баян і бандура). Така типологія дозволяє простежити особливості взаємодії тембрових пластів та їх вплив на формування ансамблевої фактури й художньої виразності виконання.

Іншим критерієм виступає характер побутування ансамблів, відповідно до якого виділяються три рівні їх функціонування. Перший рівень становлять автентичні колективи, діяльність яких безпосередньо пов'язана з народним середовищем і збереженням традиційних виконавських практик. Другий рівень представлений аматорськими ансамблями, що виконують перехідну функцію між народною традицією та академічною сценою, сприяючи адаптації традиційного матеріалу до концертної практики. Третій рівень охоплює професійно-академічні колективи, діяльність яких спрямована на інтеграцію народних інструментів у систему академічного музичного виконавства, що передбачає високий рівень виконавської культури та ансамблевої узгодженості.

Окремий вимір класифікації пов'язаний із репертуарними ознаками, відповідно до яких ансамблі поділяються на академічні народно-інструментальні та джазові або естрадні колективи. У межах академічного напрямку функціонують як камерні інструментальні, так і камерні вокально-інструментальні склади, тоді як у джазово-естрадному середовищі відбувається поєднання народних інструментів із сучасними стилістичними моделями. Такий підхід демонструє розширення жанрових і стилістичних

меж народно-інструментального виконавства та його інтеграцію в різні сфери музичної культури.

Класифікаційний підхід, запропонований Л. Пасічняк, створює методологічну основу для подальшого аналізу ансамблевого виконавства, зокрема у сфері народно-інструментальної музики. Він дозволяє розглядати ансамбль як багаторівневу систему, у якій поєднуються інструментальні, організаційні та репертуарні характеристики, а також простежувати особливості їхнього функціонування в різних виконавських контекстах [155].

У продовження цього підходу в дослідженнях, присвячених ансамблевому виконавству за участю бандури, І. Лісняк акцентує увагу на розширенні темброво-акустичних можливостей інструмента та активному залученні його сонористичного потенціалу в сучасній композиторській практиці. Відхід від виключно фольклорної асоціації бандури зумовив її інтеграцію в різноманітні жанрово-стильові моделі, що розширило сферу її застосування в камерно-ансамблевому виконавстві [122].

Зміна художньо-виражальних функцій бандури пов'язана як із розвитком виконавської школи, так і з удосконаленням конструктивних можливостей інструмента, що вплинуло на характер ансамблевої взаємодії. У результаті бандура починає виконувати не лише мелодичні чи акомпануючі функції, а й формувати окремий темброво-сонорний шар ансамблевої фактури, що безпосередньо впливає на баланс, артикуляційну організацію та інтерпретаційну цілісність колективного звучання.

З позицій сучасного музикознавства камерно-ансамблеве виконавство розглядається не як механічна сукупність інструментальних партій, а як цілісна система музичної взаємодії, що формує специфічну структуру художньої комунікації між виконавцями. У цьому контексті Л. Повзун визначає ансамблевий інструменталізм як інтегральну якість виконавського процесу, у якій поєднуються технічна підготовка, елементи поліфонічного мислення та здатність до спільного музичного діалогу [161].

У межах ансамблевого виконавства взаємодія між інструментами реалізується через узгодження основних параметрів музичної тканини — темпу, динаміки та артикуляції, а також через функціональний розподіл виконавських ролей. Саме свідоме розмежування партій забезпечує формування багат шарової поліфонічної та тембрової структури твору, у якій кожен інструмент виконує як самостійну, так і взаємозалежну функцію в загальному звуковому просторі. Як підкреслює Л. Повзун, камерне музикування набуває художньої виразності завдяки структурованій взаємодії голосів, що дозволяє розкривати індивідуальні темброво-виражальні можливості кожного учасника ансамблю [161].

Жанрово-стильові моделі камерно-ансамблевої музики відображають еволюційний перехід від індивідуальних та традиційних форм виконавської практики до професійно організованих ансамблевих структур. Використання різноманітних композиційних моделей — від обробок народних мелодій і танцювальних жанрів до варіаційних і циклічних форм — забезпечує ансамблеве виконання структурованими художньо-виражальними засобами, що створює підґрунтя для інтеграції національних інструментів, зокрема бандури [161].

У контексті української музичної культури бандура в ансамблевому середовищі реалізує багатовекторні функції, поєднуючи мелодичні, гармонічні та акомпануючі елементи, а також виконуючи сольні та поліфонічні ролі в межах єдиної виконавської структури. Така функціональна гнучкість зумовлює можливість її включення до різних типів камерно-ансамблевих складів і жанрових моделей, що сприяє розширенню художньо-виражальних ресурсів національної інструментальної традиції.

Розгляд ансамблевого інструменталізму крізь призму концепції Л. Повзун дозволяє поєднати історико-теоретичний аналіз камерно-ансамблевого мистецтва з його виконавською практикою, акцентуючи взаємозв'язок між жанрово-стильовими характеристиками твору та

інструментально-функціональною організацією ансамблю, що є суттєвим для дослідження камерно-ансамблевої музики за участі бандури.

Ансамблеве виконання за участю бандури характеризується складною взаємодією виконавців, у якій поєднуються індивідуальна інтерпретаційна ініціатива та колективно організована музична взаємодія. У цьому контексті камерно-ансамблеве музикування, як зазначає Л. Повзун, може розглядатися як соціокультурна форма художньої взаємодії, що ґрунтується на формуванні спільного музичного мислення та узгодженні виконавських намірів учасників ансамблю [106].

У межах такої взаємодії особливого значення набуває специфіка функціонування бандури в ансамблевому складі, яка реалізується через варіативність виконавських ролей та здатність до адаптації в різних типах фактурної організації. Використання характерних для бандурного виконавства технічних прийомів, зокрема роботи з приструнками, розширює спектр темброво-виражальних можливостей інструмента та впливає на формування його індивідуального звукового шару в загальному ансамблевому звучанні.

З позицій сучасного музикознавства ансамблеве виконавство у бандурному мистецтві постає як форма художньої взаємодії, що поєднує індивідуальну виконавську ініціативу з колективно організованим музичним мисленням. Такий підхід створює підґрунтя для формування професійних стандартів ансамблевої координації та забезпечує включення бандури в різні типи камерних складів. Водночас поступовий розвиток інструментальної техніки, розширення діапазону та вдосконалення виконавських прийомів сприяють її багатофункціональній ролі в ансамблі, де вона здатна виконувати як мелодичні, так і гармонійно-ритмічні функції, зберігаючи індивідуальну темброву виразність [106].

Узагальнення теоретичних положень дозволяє стверджувати, що ансамблеве виконавство за участі бандури є результатом поєднання історично сформованих національних традицій та сучасних принципів

камерної взаємодії, що забезпечує баланс між індивідуальною та колективною творчістю. У цьому контексті провідну роль відіграє камерна форма, яка найбільш повно реалізує принципи художньої взаємодії, взаємної чутливості виконавців та інтерпретаційної узгодженості.

Сучасна виконавська практика засвідчує, що саме малі камерні ансамблі з однорідним або змішаним інструментальним складом є найбільш поширеною формою професійної діяльності. Їхня ефективність зумовлена не лише мобільністю та адаптивністю до різних сценічних умов, але й можливістю досягнення високого художнього рівня ансамблевої злагодженості, яка меншою мірою залежить від просторових і організаційних обмежень, характерних для великих колективів.

### **3.2. Технічні прийоми виконавської майстерності бандуриста в контексті камерного ансамблю**

Формування технічної майстерності бандуриста є одним із визначальних чинників його професійної підготовки, що безпосередньо впливає на якість ансамблевого виконавства. Рівень володіння інструментом визначає не лише точність звуковидобування, але й здатність до гнучкого реагування на зміни фактури, динаміки та тембрового співвідношення в процесі спільного музикування.

Становлення технічних засад гри на бандурі пов'язане з розвитком вітчизняної виконавської школи, що знайшло відображення у науково-методичних працях і підручниках, присвячених опануванню інструмента. У цих джерелах послідовно висвітлюються питання постановки виконавського апарату, принципів звуковидобування, координації рухів та формування навичок володіння різними прийомами гри. Їх значення полягає не лише у передачі базових технічних знань, але й у формуванні підґрунтя для подальшого розвитку виконавської техніки відповідно до сучасних художніх вимог.

Подальший розвиток бандурного виконавства супроводжується розширенням технічного арсеналу інструмента, що охоплює різноманітні прийоми звуковидобування, серед яких щипкові, акордові та арпеджійні структури, а також додаткові засоби виразності — глісандо, флажолети, перкусійні ефекти тощо. Їх застосування зумовлює ускладнення виконавських завдань і вимагає високого рівня координації, точності артикуляції та свідомого контролю звукового результату.

У процесі історичного розвитку бандурного виконавства сформувалася вітчизняна виконавсько-педагогічна традиція, яка стала основою для становлення сучасної школи гри на бандурі. Її формування відбувалося на основі узагальнення практичного досвіду виконавців та педагогів, що забезпечило поступове кодифікування технічних прийомів і принципів постановки виконавського апарату. Як зазначає М. Мельник, становлення методичної бази бандурного мистецтва було зумовлене тривалим процесом накопичення виконавської практики та її систематизацією у навчально-методичних працях.

Важливу роль для нашого дослідження відіграють праці українських дослідників і педагогів, у яких здійснено детальний аналіз будови інструмента, принципів постановки виконавського апарату та технічних засобів гри на бандурі. Серед них — роботи Г. Хоткевича, М. Домонтовича, В. Шевченка, П. Іванова, В. Кабачка, М. Опришка, Я. Пухальського, С. Баштана, В. Кушпета, Н. Брояко, М. Мельника та інших авторів, що заклали методичні засади виконавської школи. Водночас, як підкреслює Л. Мандзюк, технічна підготовка бандуриста не може розглядатися ізольовано від ансамблевої діяльності, оскільки саме в умовах колективного музикування вона набуває функціонального значення, пов'язаного із забезпеченням узгодженості та цілісності звучання [128].

Серед камерно-ансамблевого виконавства ці положення набувають особливого значення, оскільки технічна підготовка бандуриста визначає його здатність до точного інтонування, стабільної ритмічної організації та

гнучкої адаптації до ансамблевого звучання. Таким чином, сформована виконавська школа виступає не лише педагогічною основою, але й чинником, що забезпечує ефективну інтеграцію бандури в сучасні камерні ансамблі.

Під час становлення бандурного виконавства сформувалася послідовна система навчально-методичних праць, що заклали основи технічної школи гри на інструменті. Одними з перших друкованих видань у цій сфері стали праці М. Домонтовича («Самонавчитель гри на кобзі або бандурі», 1913) та В. Шевченка («Школа для бандури», 1913), у яких окреслено початкові підходи до опанування інструмента, зокрема елементарні принципи постановки виконавського апарату та акомпануючі функції бандури.

Подальший етап розвитку методичної думки пов'язаний із формуванням більш системного підходу до виконавської підготовки, що знайшло відображення у працях Г. Хоткевича (редакції та перевидання середини ХХ ст.), де було узагальнено теоретичні та практичні засади гри на бандурі, зокрема питання звуковидобування, технічної організації виконавського апарату та розвитку базових виконавських навичок.

Суттєвим кроком у напрямі уніфікації технічної підготовки стала поява збірки П. Іванова «Етюди для бандури» (1956), у якій вперше цілеспрямовано систематизовано вправи для розвитку виконавської рухливості та інтонаційної стабільності. Завершальним етапом цього процесу є праця В. Кабачка та Є. Юцевича «Школа гри на бандурі» (1958), що репрезентує комплексний методичний підхід до постановки рук, артикуляції, мелізматички та поєднання вокального й інструментального компонентів виконавства.

У подальшому розвитку бандурної виконавської школи важливу роль відіграли навчально-методичні праці другої половини ХХ століття, які відображають процес адаптації технічних засад гри до змін інструментарію та виконавських вимог. У цьому контексті «Школа гри на бандурі» М.

Опришка (ред. А. Омельченка, 1967) базується на ранніх методичних засадах, водночас зазначаючи корекції відповідно до переходу до київського типу інструмента. Це зумовило уточнення виконавських параметрів, зокрема щодо постановки правої руки та використання п'ятипальцевої техніки, що розширило можливості технічної організації виконавського апарату.

Подальший етап розвитку виконавської методики представлений працею Я. Пухальського «Методика обучения игре на бандуре», у якій акцент зроблено на формуванні раціональної виконавської моторики. Особлива увага приділяється постановці рук, координації м'язових рухів та оптимізації звуковидобування, що дозволяє розглядати техніку гри як керовану систему рухових і слухових зв'язків.

Суттєвим кроком у напрямі розширення виконавських функцій бандури стала «Школа гри на бандурі» С. Баштана (1989), у якій поряд із традиційними технічними завданнями вперше системно введено елементи ансамблевого виконавства. Це свідчить про трансформацію методичної моделі від індивідуально-орієнтованої до колективно-орієнтованої, де технічні навички розглядаються у взаємозв'язку з ансамблевою взаємодією та педагогічною практикою.

У цьому ж контексті праця В. Кушпета «Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах» (1997) репрезентує сучасний підхід до відтворення історичних виконавських практик, поєднуючи технічні рекомендації з візуальним матеріалом та вправами, спрямованими на самостійне опанування інструмента. Це розширює уявлення про техніку гри як відкриту систему, що інтегрує як академічні, так і традиційні форми виконавства [118].

У межах дослідження виконавської техніки бандуриста значний внесок у розуміння акустико-виражальних можливостей інструмента зроблено Н. Брояко, яка розглядає бандурне виконавство крізь призму звукоутворення та інтонаційної організації музичного матеріалу. У її праці

акцентовано увагу на розширенні спектра виконавських штрихів і звукових ефектів, що безпосередньо впливають на темброву варіативність та інтонаційну гнучкість інструмента.

Разом із розвитком методичної літератури формується і сучасне уявлення про техніку як складне багаторівневе явище. Як зазначають Н. Брояко та В. Дорофєєва, виконавський рух бандуриста слід розглядати не як ізольовану моторну дію, а як цілеспрямований процес, спрямований на досягнення конкретного звукового результату, що формується під впливом музичного мислення, слухового контролю та художньої уяви [Брояко та Дорофєєва]

Узагальнення розглянутих науково-методичних праць, що корелює з положеннями наукової розвідки М. Мельника [стаття], дозволяє окреслити їхню принципову значущість у контексті технічної підготовки бандуриста в камерно-ансамблевому середовищі. Саме ці дослідження відображають еволюцію виконавської школи — від формування базових навичок звуковидобування та постановки виконавського апарату до усвідомлення складних акустико-інтонаційних і координаційних процесів, що забезпечують стабільність і виразність ансамблевого звучання. У цьому контексті праці провідних дослідників і методистів не лише фіксують технічні параметри виконавства, але й визначають напрями розвитку виконавської техніки як багаторівневої системи, орієнтованої на взаємодію в межах колективного музичного процесу. Таким чином, звернення до зазначених джерел є необхідним для обґрунтування специфіки технічних прийомів бандуриста саме в умовах камерного ансамблю, де індивідуальна виконавська майстерність безпосередньо трансформується у складову спільного художнього результату.

Сучасні наукові підходи до осмислення бандурної техніки засвідчують необхідність її розгляду як багатокomпонентного явища, що не зводиться лише до сукупності окремих прийомів гри. У дослідженні М. Мельника підкреслюється, що формування виконавської майстерності

бандуриста тривалий час ґрунтувалося переважно на емпіричному досвіді, що зумовило певну фрагментарність методичних підходів і недостатню теоретичну систематизацію технічних засад інструментального виконавства.

У зв'язку з цим особливої актуальності набуває переосмислення техніки як цілісної структури, що охоплює не лише моторні навички, але й комплекс взаємопов'язаних виконавських параметрів. До таких належать особливості постановки виконавського апарату, принципи звуковидобування, артикуляція, інтонаційна виразність, динаміка та метроритмічна організація, які у своїй сукупності визначають якість і стабільність виконання. У камерно-ансамблевому середовищі зазначені компоненти набувають додаткового значення, оскільки їх реалізація безпосередньо пов'язана з необхідністю узгодження індивідуальних виконавських дій із загальною звуковою концепцією ансамблю.

Окремої уваги заслуговує розмежування понять механічної та художньо спрямованої техніки. Як показує аналіз, орієнтація виключно на багаторазове повторення технічних вправ без урахування художнього змісту призводить до формування формальних навичок, що не забезпечують повноцінної виконавської виразності. Натомість художня техніка передбачає усвідомлену організацію виконавських дій відповідно до змісту музичного твору, де кожен технічний елемент підпорядковується завданню створення цілісного музичного образу.

У цьому аспекті ключовим стає формування культури звуку, яка визначається як інтегральна характеристика виконавської майстерності. Звук розглядається не як ізольований акустичний феномен, а як динамічне явище, що залежить від стилю твору, інтонаційної логіки та характеру музичного розвитку. Якість звуковидобування, спосіб атаки звуку, тривалість звучання та його темброве забарвлення формують основу ансамблевого балансу і безпосередньо впливають на сприйняття музичної фактури.

Важливим компонентом технічної підготовки виступає також інтонаційно-артикуляційна організація музичного мовлення. Артикуляція, як спосіб звукової “вимови”, забезпечує структурування музичної тканини, тоді як інтонування визначає її смислову наповненість. Взаємодія цих чинників сприяє формуванню цілісної фрази, логіки розвитку музичного матеріалу та його виразності, що має особливе значення в умовах ансамблевого виконання, де точність інтонаційної взаємодії є основою художньої єдності.

Камерно-ансамблеве виконавство за участю бандури вимагає від виконавця сформованої системи технічних, слухових та інтерпретаційних умінь, що забезпечують інтеграцію інструмента в багатопланову музичну фактуру. У сучасному музикознавстві підкреслюється, що технічна складова виконавства не може розглядатися ізольовано від художнього змісту, оскільки саме вона визначає можливості реалізації ансамблевого діалогу та формування цілісного звукового образу твору. У цьому контексті виконавська техніка бандуриста набуває функції не лише індивідуального, але й колективного виражального інструмента [165].

Специфіка камерного музикування полягає у необхідності постійного балансування між самостійністю виконавської лінії та її включеністю в загальну звукову структуру. Як зазначається у працях, присвячених камерно-інструментальному ансамблю, виконавець повинен одночасно здійснювати контроль власної партії, слуховий моніторинг партнерів та оперативне коригування виконавських параметрів, що формує особливий тип музичного мислення — ансамблеве мислення.

У цьому контексті технічний арсенал бандуриста охоплює широкий спектр прийомів звуковидобування, кожен із яких виконує визначену функцію в ансамблевій фактурі. Основу виконавської техніки становить щипковий спосіб гри, що реалізується через залучення одного або кількох пальців і забезпечує чіткість атаки звука, інтонаційну визначеність та ритмічну стабільність, необхідну для узгодження з партнерами в ансамблі.

Варіативність щипкової техніки (одноголосне ведення, інтервальне та акордове звучання) дозволяє бандуристу гнучко інтегруватися в різні типи ансамблевої фактури.

Важливу роль у формуванні гармонічного та фактурного простору відіграє арпеджіо, яке сприяє розгортанню звукової вертикалі у часі та забезпечує зв'язність музичної тканини. Поряд із цим, тремоло використовується як додатковий прийом, спрямований на створення ефекту протяжності звучання та підтримку звукової лінії, що особливо актуально в умовах необхідності компенсувати природне згасання звука щипкових інструментів.

Глісандо виступає засобом інтонаційної пластичності, формуючи плавні переходи між звуковими площинами та посилюючи зв'язність музичного розвитку, що є важливим у поліфонічно організованих фактурах. Використання флажолетів розширює темброво-акустичний спектр інструмента, вводячи ефект прозорості звучання та збагачуючи сонористичні можливості ансамблю.

У цьому зв'язку окремі технічні прийоми набувають значення не лише як засоби звуковидобування, але і як елементи комунікації між виконавцями. Як зазначає Л. Мандзюк, ансамблева гра вимагає від музиканта здатності адаптувати власну технічну реалізацію відповідно до звучання партнерів, що зумовлює варіативність використання прийомів у різних виконавських ситуаціях [128].

Розглянуті прийоми не існують окремо, а функціонують у тісному взаємозв'язку зі звуковим результатом. За спостереженнями Н. Брояко та В. Доровеєвої якість звукоутворення безпосередньо залежить від характеру контакту виконавця зі струнним рядом, що змінюється відповідно до темпу, динаміки та фактури музичного твору [28]. Це зумовлює варіативність технічних рішень і необхідність їх гнучкого застосування.

Важливим аспектом ансамблевого виконавства є координація, яка передбачає узгодження темпу, ритмічної організації та динамічної

структури між усіма учасниками колективу. У працях, присвячених камерному музикуванню (Л. Повзун, Л. Пасічняк, І. Польської) наголошується, що координація в ансамблі не зводиться до механічної синхронізації, а є результатом постійного слухового діалогу між виконавцями. Для бандуриста це означає необхідність поєднання моторної стабільності з високим рівнем слухової гнучкості, що дозволяє оперативно реагувати на зміни у загальному звучанні.

Не менш значущими є питання артикуляції та аплікатури, які в умовах ансамблю набувають не лише технічного, але й комунікативного значення. Чітка артикуляція сприяє структурній прозорості фактури, забезпечуючи розмежування окремих голосів, тоді як продумана аплікатура є передумовою стабільності інтонаційного та ритмічного виконання. У наукових дослідженнях підкреслюється, що саме ці параметри визначають ступінь “читабельності” музичної тканини в ансамблевому звучанні.

Особливе місце посідає проблема динамічного та тембрового балансу. Бандурист у камерному складі повинен постійно коригувати силу звучання відповідно до ролі своєї партії — провідної, супровідної або фактурно-доповнюючої. У цьому аспекті важливим є усвідомлення акустичних властивостей інструмента та його взаємодії з іншими тембровими групами, що дозволяє уникати звукового перевантаження або втрати окремих голосів у загальній фактурі.

Також важливого значення набуває раціональність виконавських рухів. Н. Брояко та В. Дорофєєва підкреслюють принцип економії та доцільності рухів, що передбачає мінімізацію зайвих м’язових зусиль і забезпечує точність та стабільність звуковидобування [28]. Для ансамблевого виконавства це має принципове значення, оскільки надлишкова напруга або неконтрольовані рухи безпосередньо впливають на якість загального звучання.

У виконавській практиці ансамблеве музикування супроводжується низкою труднощів, які мають як технічний, так і психологічний характер.

Серед них — складність одночасного контролю індивідуальної партії та загального звучання, необхідність миттєвої реакції на зміни у виконавському процесі, а також адаптація до різних типів фактурної організації. Подолання цих труднощів можливе лише за умови систематичного розвитку ансамблевого слуху, виконавської гнучкості та навичок колективної взаємодії.

Психолого-педагогічні чинники ансамблевого виконавства безпосередньо впливають на характер взаємодії між учасниками колективу та визначають ефективність їхньої спільної діяльності. Як зазначає Л. Мандзюк, результативність ансамблевого музикування зумовлюється не лише рівнем інструментально-технічної підготовки, але й розвитком комплексу специфічних виконавських якостей, серед яких провідне місце посідає колективний слух, здатність до оперативного взаємного коригування та формування спільного виконавського наміру [128].

Зазначені чинники забезпечують узгодженість технічних дій виконавців і сприяють досягненню інтонаційної та динамічної єдності звучання. Водночас вони визначають характер ансамблевого мислення, що проявляється у здатності музиканта співвідносити власну партію із загальною звуковою структурою та адаптувати виконавські рішення відповідно до дій партнерів. У цьому сенсі технічна майстерність бандуриста постає як інтегрована якість, що формується не лише в процесі індивідуальної підготовки, але й у спільній виконавській діяльності.

Психофізіологічні передумови виконавської діяльності бандуриста виявляють низку типових труднощів, що виникають у процесі формування технічної майстерності. Однією з найбільш поширених є надмірне м'язове напруження, яке порушує природність ігрових рухів, обмежує їхню амплітуду та знижує точність звуковидобування. Перенапруження ускладнює реалізацію штрихової палітри, негативно впливає на якість звуковедення та спричиняє швидку втомлюваність виконавця, що особливо критично в умовах ансамблевого музикування [28].

Порушення раціональної організації виконавського апарата також належить до суттєвих чинників технічної нестабільності. Невідповідна посадка, неправильне положення інструмента або неузгодженість рухів рук і корпусу призводять до появи компенсаторних дій, що ускладнюють координацію та знижують ефективність виконання. За таких умов досягнення необхідного звукового результату потребує додаткових фізичних зусиль, що негативно позначається на якості звучання та витривалості виконавця.

Проблемним залишається і підхід, орієнтований на ізольований розвиток окремих елементів виконавського апарата, зокрема пальцевої техніки без урахування її взаємодії з кистю та передпліччям. Ігровий процес реалізується як цілісна система рухів, тому порушення внутрішньої узгодженості між її компонентами призводить до втрати гнучкості, обмеження технічних можливостей і зниження якості артикуляції [ ].

Суттєвим чинником, що впливає на результат виконання, є рівень розвитку слухового контролю та внутрішнього звукового уявлення. Недостатня сформованість цих компонентів зумовлює формальне відтворення музичного тексту, позбавлене інтонаційної виразності. Відсутність чіткого звукового орієнтиру призводить до втрати керованості ігровими рухами, що унеможливує досягнення ансамблевої злагодженості та точності інтонування [28].

Подолання окреслених виконавських труднощів передбачає цілеспрямовану організацію роботи над технікою, що поєднує раціоналізацію ігрових рухів із розвитком слухового контролю та усвідомленого ставлення до звукового результату. Насамперед увага зосереджується на формуванні природної свободи виконавського апарата, що досягається через зняття надмірного м'язового напруження та оптимізацію рухів, спрямованих на досягнення необхідної точності та гнучкості звуковидобування.

Важливим напрямом є вдосконалення координації, яка забезпечується через узгоджену роботу всіх ланок виконавського апарата. Формування цілісності рухового процесу передбачає відмову від ізольованого тренування окремих елементів техніки на користь комплексних вправ, орієнтованих на взаємодію пальців, кисті та передпліччя. Такий підхід сприяє підвищенню стабільності виконання та розширює технічні можливості інструменталіста.

Не менш значущим є розвиток внутрішнього слуху як основи керування виконавськими діями. Чітке уявлення звукового результату дозволяє спрямовувати рухи, підпорядковуючи їх художньому задуму, що забезпечує інтонаційну точність і виразність. У цьому зв'язку технічна робота має здійснюватися не ізольовано, а в тісному зв'язку з формуванням музичного мислення та здатності до інтонаційного передбачення.

Особливого значення набуває перенесення зазначених навичок у площину ансамблевого виконавства, де технічна підготовка підпорядковується завданню досягнення звукового балансу та синхронності дій. Це передбачає постійний слуховий контроль, здатність до оперативного коригування власної партії та гнучке реагування на виконавські рішення партнерів, що забезпечує цілісність музичного висловлювання.

Технічні прийоми виконавської майстерності бандуриста в камерному ансамблі формують цілісний комплекс засобів, що поєднує інструментально-технічну підготовку, слухову координацію та художньо-інтерпретаційні навички. Саме ця багатовимірність забезпечує ефективне функціонування бандури в різних типах камерно-ансамблевих складів і визначає її сучасне місце в системі професійного музичного виконавства.

Взаємодія виконавця з інструментом виявляє залежність технічних прийомів від конструктивних і акустичних характеристик бандури, що визначають специфіку звукоутворення та можливості артикуляційної диференціації. Вибір способів гри формується з урахуванням тембрових ресурсів інструмента, фактурної організації твору та динамічних

співвідношень у ансамблі. Унаслідок цього технічні рішення набувають варіативного характеру й потребують постійного коригування залежно від виконавської ситуації.

Обмеженість суто фізіологічного підходу до формування техніки проявляється у неможливості пояснення складних виконавських процесів лише через анатомічні чи моторні чинники. Раціональність рухів і їх анатомічна доцільність становлять лише базовий рівень підготовки, тоді як подальший розвиток пов'язаний із активізацією музичного мислення, формуванням слухових уявлень і здатністю до емоційно-образного переживання музичного матеріалу [28].

Значну увагу привертає проблема м'язового напруження як одного з ключових факторів, що обмежують технічні можливості виконавця. Надмірне напруження порушує координацію рухів, знижує їхню точність і ускладнює контроль за звуковеденням. Це призводить до втрати пластичності виконавських дій і негативно впливає на темброву якість звучання. У камерно-ансамблевому середовищі подібні недоліки стають особливо відчутними, оскільки вони перешкоджають досягненню балансу, синхронності та чутливого реагування на дії партнерів.

Подальше осмислення технічних прийомів бандуриста потребує їх розгляду не лише як сукупності інструментальних дій, але як складової виконавського мислення, що формується у процесі взаємодії з музичним текстом та партнерами по ансамблю. У сучасних музикознавчих дослідженнях наголошується, що техніка виконавця набуває функціонального значення лише за умови її включеності в загальну структуру музичного висловлювання, де вона виступає засобом організації звукового простору та формування художнього образу.

У цьому аспекті технічні прийоми бандуриста можуть бути розглянуті як елементи фактуроутворення, що визначають характер розгортання музичної тканини. Зокрема, щипковий спосіб гри забезпечує чіткість ритмічної організації та інтонаційну визначеність, що є необхідним для

ансамблевої узгодженості. Арпеджійні структури виконують функцію розгортання гармонічної вертикалі, створюючи безперервний рух і забезпечуючи зв'язність музичного розвитку. Водночас використання додаткових прийомів, таких як глісандо чи флажолети, сприяє формуванню тембрових контрастів і розширює можливості звукової диференціації в межах ансамблю.

Аналіз наукових підходів до камерно-ансамблевого виконавства дозволяє стверджувати, що техніка інструменталіста тісно пов'язана з категорією ансамблевого слуху, який забезпечує інтеграцію індивідуального звучання в колективну звукову структуру. Як підкреслюється у працях І. Польської, ансамблеве музикування передбачає особливий тип виконавської свідомості, у межах якого технічні дії підпорядковуються завданню досягнення інтонаційної єдності та структурної узгодженості звучання. У цьому сенсі техніка бандуриста постає як результат взаємодії моторних, слухових і когнітивних процесів.

Не менш важливим є взаємозв'язок технічних прийомів із принципами ансамблевої координації, що охоплюють узгодження темпу, ритмічної пульсації та динамічного розвитку. У дослідженнях, присвячених камерному музикуванню, підкреслюється, що координація формується на основі постійного слухового контролю та взаємного коригування виконавських параметрів. Для бандуриста це означає необхідність одночасного контролю власної технічної реалізації та адаптації до змін у звучанні ансамблю, що значно ускладнює виконавський процес.

Особливу увагу слід приділити взаємодії технічних і артикуляційних засобів, оскільки саме через артикуляцію відбувається структуризація музичної тканини та уточнення характеру звучання. У цьому контексті аплікатурні рішення набувають не лише функціонального, але й художнього значення, визначаючи логіку фразування та характер звуковедення. Це особливо актуально для бандури як інструмента, у якому спосіб звуковидобування безпосередньо впливає на темброву якість звука.

З огляду на це, виконавські труднощі, що виникають у процесі ансамблевого музикування, можуть бути розглянуті як наслідок складної взаємодії технічних, слухових і психологічних чинників. Серед них особливо виокремлюється необхідність одночасного контролю декількох рівнів виконавської діяльності — індивідуального, ансамблевого та інтерпретаційного. Подолання цих труднощів можливе за умови формування цілісної виконавської підготовки, що поєднує розвиток технічної стабільності, ансамблевого слуху та художнього мислення.

Важливою складовою технічної підготовки є здатність адаптувати зазначені прийоми до умов ансамблевого виконання, де особливого значення набувають баланс звучання, узгодженість ритмічних і динамічних параметрів, а також взаємодія з партнерами. Це передбачає не лише індивідуальну технічну досконалість, але й розвиток специфічних навичок ансамблевої координації, що забезпечують цілісність музичного висловлювання.

Розгляд технічно-виконавських прийомів бандуриста в камерних ансамблях дозволяє виявити їхню роль як засобів художньої виразності, що реалізуються у конкретному музичному матеріалі. Застосування окремих із них знаходить відображення у творах сучасних українських композиторів, зокрема Оксани Герасименко, Руслани Лісова, а також Валентини Мартинюк та Лариси Федорова-Кохановська, у творчості яких бандура інтегрується в різні камерно-ансамблеві склади та набуває розширених функціональних можливостей. Це зумовлює необхідність подальшого звернення до аналізу конкретних творів, де технічні прийоми розкриваються через їх інтерпретаційне застосування.

### **3.3. Виконавська інтерпретація сучасних камерно-ансамблевих творів**

Актуалізація виконавської інтерпретації сучасних камерно-ансамблевих творів за участі бандури зумовлює необхідність звернення до

конкретного репертуару, у якому найбільш повно виявляються тенденції розвитку інструмента та особливості його функціонування в ансамблевому середовищі. Сучасна композиторська творчість демонструє розширення виражальних можливостей бандури, що знаходить відображення у різноманітні жанрово-стильових моделей, ускладненні фактурної організації та активному використанні темброво-колеристичних ресурсів.

Особливого значення набуває аналіз інтерпретаційних підходів, що формуються під впливом індивідуального виконавського мислення та специфіки ансамблевої взаємодії. Виконавець у таких творах виступає не лише як носій авторського тексту, але й як активний співтворець художнього результату, здійснюючи вибір динамічних, агогічних і тембрових рішень, що визначають характер звучання. Це зумовлює варіативність інтерпретаційних моделей, у яких поєднуються технічна точність, стилістична обґрунтованість та художня виразність. Таким чином, технічна майстерність бандуриста визначається не лише рівнем володіння окремими прийомами, але й здатністю інтегрувати їх у цілісний виконавський процес, де техніка виступає передусім засобом реалізації художнього задуму.

Звернення до творчості сучасних композиторів дозволяє простежити, яким чином трансформується роль бандуриста в ансамблі — від виконавця акомпануючих функцій до рівноправного учасника музичного діалогу. Аналіз окремих творів спрямований на виявлення закономірностей фактурної організації, особливостей розподілу функцій між партіями та специфіки виконавських завдань, що виникають у процесі їх реалізації.

Суттєвим етапом розвитку сучасного бандурного виконавства стало звернення композиторів до масштабних інструментальних жанрів, зокрема концерту, що сприяло розширенню техніко-виразних можливостей інструмента та утвердженню його академічного статусу. Показовим у цьому аспекті є Концерт для бандури з фортепіано «Bandura forever» В. Мартинюк, у якому поєднуються риси академічного формотворення та національно-

фольклорної інтонаційності . Подібні твори демонструють тенденцію до ускладнення музичної мови, активного використання розширених виконавських прийомів і формування індивідуалізованих інтерпретаційних моделей, у яких бандура виступає як рівноправний учасник ансамблевого діалогу.

Водночас зазначені композиції належать до сфери великих форм і передбачають інші принципи виконавської організації, пов'язані з розгортанням масштабної драматургії та оркестрового мислення. У зв'язку з цим основна увага подальшого аналізу зосереджується на камерних ансамблевих творах малих форм, у яких специфіка взаємодії бандури з іншими інструментами проявляється більш концентровано та безпосередньо в площині виконавської інтерпретації.

Активізація композиторської творчості у сфері бандурного мистецтва в останні десятиліття зумовила суттєве розширення виконавського репертуару та трансформацію уявлень про функціональні можливості інструмента. З'являються нові оригінальні композиції, що не лише урізноманітнюють жанрово-стильову палітру, але й сприяють поглибленню виконавських підходів, зокрема в аспекті інтерпретації сучасних камерно-ансамблевих творів.

Проблематика формування та оновлення бандурного репертуару перебуває в полі уваги низки дослідників, серед яких В. Дутчак, І. Лісняк, О. Олексієнко, Н. Морозевич, І. Панасюк. Зокрема, І. Лісняк підкреслює, що інтенсивний розвиток жанру бандурної музики пов'язаний із явищем "виконавсько-композиторських тандемів", унаслідок чого створюються твори, що вирізняються різноманітністю композиторських рішень та орієнтовані на високий рівень виконавської підготовки, що, своєю чергою, потребує ґрунтовного аналітичного осмислення.

Композиторський доробок для бандури доцільно розглядати у двох взаємопов'язаних напрямках: створення оригінальних творів для сольного та ансамблевого виконання, а також опрацювання й переосмислення

фольклорного та інструментального матеріалу у вигляді обробок і транскрипцій. Перший напрям формує основу сучасного авторського репертуару, що визначає нові виконавські моделі, тоді як другий забезпечує збереження та трансформацію традиційного інтонаційного фонду в умовах академічного музикування.

Еволюція бандури від інструмента, пов'язаного переважно з вокально-акомпануючою функцією, до повноцінного учасника сольного та ансамблевого виконавства пов'язана з процесами академізації, удосконаленням конструкції інструмента та розвитком професійної музичної освіти. Це сприяло формуванню широкого концертного й навчального репертуару, у якому фіксуються основні тенденції становлення бандури як інструмента академічного типу.

Серед сучасних українських композиторів, які активно працюють у сфері камерно-ансамблевої музики за участі бандури, важливе місце посідає Руслана Лісова. Її творчість характеризується орієнтацією на виконавську доцільність, поєднанням доступності фактури з виразністю музичної мови та активним використанням тембрових можливостей інструмента. Популярність її творів у педагогічному та концертному середовищі зумовлює їхню актуальність для аналізу в аспекті формування інтерпретаційних підходів у сучасному бандурному виконавстві.

Руслана Віталіївна Лісова — українська композиторка, педагогиня та виконавиця, діяльність якої поєднує музичне, театральне та освітнє спрямування. Вона є лауреаткою всеукраїнських і міжнародних конкурсів, учасницею та керівницею вокального тріо «Лілея», а також активно реалізує себе як співачка й акторка народного драматичного театру.

Формування мистецького світогляду композиторки відбувалося у творчому середовищі, що сприяло ранньому залученню до музики й театру. Початкову музичну підготовку вона здобула в музичній школі, опанувавши гру на фортепіано та бандурі. Подальшу освіту отримала у Калужському музичному училищі за класом фортепіано (1989), а згодом — у Київському

національному університеті культури і мистецтв (2004), де навчалася у класі композитора та джазового піаніста В. Полянського [36].

Професійна діяльність Руслани Лісової охоплює як виконавсько-педагогічну, так і театральну-режисерську сфери. Вона працювала акторкою та режисеркою народного драматичного театру, де здійснила низку постановок, для яких створювала авторський музичний супровід. Окрім того, значущим є її досвід роботи у сфері мистецької реабілітації дітей, де вона організувала дитячий театр і реалізувала музичні проекти з власною музикою, що здобули відзнаки на фестивалях. Тривалий час композиторка працює викладачкою фортепіано та концертмейстеркою в дитячій музичній школі, а з 2009 року започаткувала клас композиції, що свідчить про її активну участь у формуванні сучасного музично-освітнього середовища [36].

Звернення Руслани Лісової до композиторської діяльності відбулося поступово та було зумовлене практичними потребами виконавської та театральної діяльності. Перші спроби написання музики пов'язані зі створенням супроводу до поетичних і сценічних матеріалів, зокрема в межах роботи у народному театрі. Надалі цей досвід трансформувався у створення музично-сценічних композицій, серед яких одним із перших масштабних проєктів став мюзикл «Білосніжка і веселі гноми». Важливим є те, що початковий етап інструментальної творчості композиторки безпосередньо пов'язаний із бандурою, для якої були написані перші авторські твори.

Подальша творча діяльність Руслани Лісової характеризується активною участю у професійному музичному середовищі. Вона є членом Сумського обласного осередку Національної всеукраїнської музичної спілки, бере участь у всеукраїнських і міжнародних науково-практичних конференціях і фестивалях, зокрема присвячених розвитку бандурного мистецтва (Київ, Чернігів, 2011–2013) [27]. Поєднання викладацької, виконавської та композиторської діяльності, зокрема робота викладачкою

вищої категорії в Охтирській дитячій музичній школі, а також участь у концертній діяльності як співачки, концертмейстерки та керівниці вокального тріо «Лілея», визначає практичну спрямованість її музичного мислення [36].

Жанровий спектр творчості композиторки охоплює вокальні та інструментальні твори різного спрямування: українські романси на тексти сучасних авторів, дитячі пісні, композиції для вокальних ансамблів і хорів, естрадні твори, а також інструментальні п'єси для фортепіано, бандури та ансамблевих складів. Інструментальні твори для фортепіано включені до обов'язкової програми конкурсу юних музикантів імені Ксенії Рєзнікової-Булгакової, що свідчить про їхнє педагогічне та виконавське значення.

У сфері камерно-ансамблевого музикування за участі бандури особливий інтерес становлять твори композиторки для невеликих інструментальних складів. Серед них — композиції для бандури та фортепіано («Ноктюрн», «Відверто», «Зустріч»), а також твори зі змішаним складом: дві бандури та флейта («Карпатські візерунки»), дві бандури, скрипка та ксилофон («Сумна мелодія»). Зазначені твори демонструють орієнтацію на камерність викладу, темброву диференціацію та узгодження функціональних ролей інструментів, що створює передумови для формування різних моделей виконавської інтерпретації.

Творчість Руслани Лісової вирізняється увагою до інтонаційної виразності, тембрового балансу та взаємодії інструментів у межах ансамблю. Орієнтація на невеликі інструментальні склади сприяє деталізації фактури та акцентує значущість виконавських параметрів — артикуляції, динаміки, ритмічної узгодженості. Це визначає доцільність подальшого звернення до аналізу окремих творів композиторки, у яких зазначені риси виявляються на рівні музичної структури та виконавської реалізації.

У контексті дослідження виконавської інтерпретації сучасних камерно-ансамблевих творів за участі бандури показовим є звернення до

композиції «*Ноктюрн (Тому, кого кохає душа моя...)*», у якій реалізується лірично-інтимний тип музичного висловлювання, зорієнтований на відтворення внутрішнього емоційного стану. Уже на початку нотного тексту (стор. 45, такти 1–4) зафіксовано темпове позначення *Moderato*, що зумовлює стриманий, співучий характер музичного розвитку, а вказівка *sempre legato* визначає провідний принцип звуковедення, пов'язаний із вокальною природою мелодики. Метрична організація твору є стабільною і витримана у розмірі 4/4, що забезпечує цілісність пульсації та створює основу для розгортання протяжних інтонаційних ліній.

Ладо-тональна основа композиції тяжіє до мінорної сфери, зокрема до *e-moll*, із періодичними відхиленнями у паралельні та споріднені тональності, що проявляється у характері гармонічних зворотів і кадансових формул (стор. 45–46, такти 1–10). Гармонічна мова вирізняється помірною хроматизацією, використанням затримань та альтерованих співзвуч, що формує м'яко напружений, емоційно насичений звуковий простір. У поєднанні з кантиленною мелодикою це створює ефект поступового розгортання музичної думки, позбавленої різких контрастів, але наповненої внутрішньою динамікою.

Формально-структурна організація твору наближається до тричастинної моделі (A–B–A<sup>1</sup>) із елементами варіаційного розвитку. У початковому розділі (стор. 45–46, такти 1–13) експонується основна тема, що має виразно співучий характер і реалізується у верхньому голосі, тоді як нижній голос виконує функцію фігураційного супроводу, побудованого на арпеджійних моделях. Середній розділ (стор. 46–47, такти 13–26) характеризується ускладненням фактури, активізацією ритмічного руху, зокрема використанням тріольних структур, а також поступовим наростанням динаміки, що приводить до кульмінаційної зони (орієнтовно такти 22–26). Репризний розділ (стор. 47–50, такти 26–53) пов'язаний із варіаційним поверненням початкового тематизму, однак із помітним

зниженням динамічної напруги, застосуванням агогічних відхилень (*rit.*, *Tempo primo*) та поступовим згасанням звучання до *pp*.

Фактурна організація твору визначається переважанням гомофонно-гармонічного типу викладу з елементами поліфонізації, що проявляється у внутрішньому русі голосів. Провідна мелодична лінія розгортається у верхньому регістрі, тоді як супровідна фактура реалізується через безперервний арпеджійний рух у середньому та нижньому регістрах. Такий розподіл функцій забезпечує чітке структурне членування музичної тканини, водночас створюючи єдиний тембровий простір. У кульмінаційних епізодах спостерігається ущільнення фактури за рахунок акордових вертикалей, що підсилює драматургічний розвиток.

З виконавського погляду твір передбачає використання комплексу технічних прийомів, серед яких основоположним є щипковий спосіб звуковидобування. Значну роль відіграють арпеджійні структури, що формують фактурний каркас композиції, а також акордовий щипок, який використовується у кульмінаційних ділянках. Фігураційні моделі та пасажна техніка, особливо у середньому розділі, вимагають високого рівня координації рук та точності рухів. При цьому застосування технічних засобів підпорядковується не стільки віртуозному ефекту, скільки завданню забезпечення плавності звуковедення та збереження цілісності музичного образу.

Особливого значення набуває ансамблева взаємодія, що у даному творі реалізується як внутрішній діалог між голосами. Баланс між мелодичною та супровідною лініями є нестатичним і змінюється залежно від драматургії, що вимагає від виконавця постійного контролю динамічних і тембрових параметрів. У цьому контексті важливою є здатність до синхронізації ритмічних структур, особливо у фрагментах із тріольним рухом, а також до узгодження фразування та агогіки.

Інтерпретаційний аспект твору визначається його вокальною природою, що зумовлює необхідність мислення широкими фразами,

орієнтованими на дихання та інтонаційну завершеність. Технічні прийоми у цьому випадку виступають не як самоціль, а як засоби реалізації художнього задуму, спрямованого на відтворення інтимного, зосередженого емоційного стану. Бандура постає як інструмент, здатний передавати найтонші нюанси звукової виразності, формуючи делікатний і водночас насичений тембровий простір.

Таким чином, «Ноктюрн» Руслани Лісової демонструє характерний для сучасної камерно-ансамблевої музики тип виконавської інтерпретації, у якому технічні, фактурні та драматургічні компоненти функціонують як взаємопов'язані елементи єдиного художнього цілого. Його аналіз дозволяє конкретизувати особливості реалізації бандурної техніки в умовах ансамблевої взаємодії та підкреслює значення інтерпретаційної гнучкості виконавця у процесі втілення авторського задуму.

*Камерний твір «Відверто»* для бандури та фортепіано постає як лірично-драматична композиція, у якій поєднуються інтонаційна відвертість висловлювання та динамічно розгорнута фактурна організація. Уже на початку нотного тексту (стор. 40, такти 1–4) зафіксовано характер виконання — «Виразно», що визначає загальну інтерпретаційну установку твору як емоційно насиченого, інтонаційно гнучкого та внутрішньо напруженого.

З метроритмічного погляду композиція витримана у розмірі 4/4, що забезпечує стабільність пульсації протягом усього твору. Водночас внутрішня ритмічна організація характеризується варіативністю, використанням фігураційного руху, синкопованих елементів та агогічних відхилень, що створює ефект безперервного розвитку музичного матеріалу. Ладно-тональна основа тяжіє до мінорної сфери (орієнтовно d-moll / g-moll із модальними відхиленнями), про що свідчать характер гармонічних зворотів, застосування знижених ступенів і хроматизованих проходжень (стор. 40–42).

Формально-структурна організація твору наближається до тричастинної моделі (А–В–А<sup>1</sup>) із елементами наскрізного розвитку. Початковий розділ (стор. 40–41, такти 1–14) виконує експозиційну функцію: у партії фортепіано формується рухлива мелодико-фігураційна лінія, тоді як бандура вводиться поступово, реалізуючи окремі інтонаційні репліки та акордові структури. Уже на цьому етапі окреслюється принцип ансамблевої взаємодії як діалогічного співвідношення партій.

Середній розділ (стор. 41–42, такти 14–29) характеризується ускладненням фактури та зростанням її щільності: активізується рух у бандурній партії, посилюється роль акордових вертикалей, з'являються розгорнуті фігураційні моделі. У межах цього розділу формується кульмінаційна зона (орієнтовно такти 22–26), позначена підвищенням динаміки (ff у фортепіано) та максимальною насиченістю фактури, у якій бандура виступає як активний фактуроутворюючий компонент.

Репризний і заключний розділи (стор. 43–44, такти 32–47) пов'язані з поступовим згасанням динамічної напруги, застосуванням агогічних відхилень (*rit.*, *A tempo*) та розрідженням фактури. Завершення твору має характер інтонаційного узагальнення, у якому бандура виконує стабілізуючу функцію, тоді як фортепіано формує завершальну мелодичну лінію.

Фактурна організація твору є змішаною — гомофонно-гармонічною з елементами поліфонізації. На початкових етапах домінує фортепіано, яке реалізує безперервний фігураційний рух (арпеджіо, пасажні структури), тоді як бандура виконує стримані функції. У подальшому фактура вирівнюється, і обидва інструменти формують єдиний звуковий простір. Важливу роль відіграє регістровий розподіл: бандура функціонує переважно в середньому регістрі, тоді як фортепіано охоплює ширший діапазон, створюючи об'ємність звучання.

Гармонічна мова вирізняється помірною хроматизацією, використанням альтерованих акордів і функціонально нестійких співзвуч,

що підсилює емоційну напруженість. Гармонічний розвиток підпорядкований драматургії твору й досягає найбільшої інтенсивності у кульмінаційних епізодах.

Функціональна роль бандури у творі є змінною: у початковому розділі вона виконує переважно акомпануючу функцію, у середньому — активно залучається до формування гармонічної та ритмічної структури, а в завершальних епізодах набуває стабілізуючого значення. Така трансформація функцій визначає необхідність гнучкого виконавського підходу.

Ансамблева взаємодія реалізується як діалогічне співіснування партій із постійним перерозподілом функцій. Баланс між інструментами є нестатичним і залежить від драматургічного розвитку, що особливо ускладнює синхронізацію у фігураційних епізодах (стор. 41–42), де необхідна точність ритмічного співвідношення.

З виконавського погляду твір передбачає значні технічні труднощі для бандуриста, зокрема координацію рук у фігураційних структурах, забезпечення динамічного балансу з фортепіано, точність акордових атак і синхронізацію з партією партнера. Технічний арсенал включає щипковий спосіб гри як основний, акордовий щипок, фігураційні моделі, арпеджійні елементи та реєстрові переходи, тоді як тремоло і флажолети не відіграють провідної ролі.

Розгляд даного твору дозволяє конкретизувати особливості виконавської інтерпретації сучасної камерно-ансамблевої музики за участі бандури, у якій технічні, фактурні та драматургічні компоненти функціонують як взаємопов'язані елементи. Бандура постає як активний носій художнього змісту, а її технічні можливості реалізуються у безпосередньому зв'язку з формою, динамікою та тембровим балансом ансамблю. Це зумовлює необхідність високого рівня ансамблевого мислення виконавця, що передбачає гнучке регулювання звукових

параметрів і чутливу взаємодію з партнером у процесі формування цілісного музичного образу.

«*Ой, заграйте, музиченьки...*» (для ансамблю: флейта, скрипка, бандура/фортепіано). Камерно-ансамблевий твір «*Ой, заграйте, музиченьки...*» Руслани Лісової репрезентує зразок стилізації народнопісенного матеріалу, у якому поєднуються риси фольклорної інтонаційності з академічними принципами фактурної організації та ансамблевого письма. Уже на початку нотного тексту (стор. 51, такти 1–8) фіксується чітка метрична структура та регулярна пульсація, що зумовлює танцювально-рухливий характер музичного розвитку.

Метрична організація витримана у розмірі  $2/4$ , що є типовим для жанрово-танцювальної основи твору та забезпечує чіткість ритмічного імпульсу. Ритмічна мова характеризується стабільністю з елементами варіативності, що проявляється у використанні повторюваних ритмічних формул, синкопованих зсувів і дрібніших тривалостей у мелодичних голосах. Така організація сприяє формуванню відчуття безперервного руху та ансамблевої узгодженості.

Ладо-тональна основа твору тяжіє до мажорно-мінорної системи з опорою на народно-ладові інтонації (орієнтовно G-dur / e-moll із модальними варіаціями), що підтверджується характером мелодичних зворотів, функціональною гармонією та використанням діатонічної основи з окремими хроматичними вкрапленнями (стор. 51–55). Гармонічна мова не є надмірно ускладненою, проте виконує важливу формотворчу функцію, підтримуючи мелодичний розвиток і визначаючи кульмінаційні зони.

Формально-структурна організація твору наближається до куплетно-варіаційної моделі з елементами рондальності. Початковий розділ (стор. 51–52, такти 1–21) виконує експозиційну функцію, у якій формується основний тематичний матеріал. Мелодична лінія, представлена у партіях флейти та скрипки, має виразно пісенний характер із чіткою періодичною структурою,

тоді як бандура (фортепіано) забезпечує гармонічну опору через повторювані акордові моделі.

Подальший розвиток (стор. 52–53, такти 21–41) пов'язаний із варіаційним перетворенням тематизму: активізується рух у верхніх голосах, зростає динамічна напруга, ускладнюється фактура за рахунок більш щільного акордово-фігураційного викладу. У цьому розділі відбувається поступове накопичення енергії, що приводить до локальних кульмінаційних моментів.

Наступні епізоди (стор. 53–55, такти 41–89) характеризуються подальшим розвитком тематичного матеріалу з варіативними змінами фактури та динаміки. Спостерігається чергування більш насичених і розріджених ділянок, що створює хвилеподібну драматургію. Кульмінаційна зона (орієнтовно такти 79–84) вирізняється максимальним динамічним напруженням (*f*, *ff*), ущільненням фактури та активізацією всіх партій ансамблю. Завершення твору (такти 84–89) пов'язане з агогічним уповільненням (*rit.*, *rosso rit.*) та інтонаційним завершенням тематичного матеріалу.

Фактурна організація є змішаною, із домінуванням гомофонно-гармонічного типу викладу. Бандура (фортепіано) реалізує стійкі акордові моделі, що виконують функцію гармонічного фундаменту та ритмічного каркасу. Водночас партії флейти та скрипки формують мелодичний пласт, який варіюється, дублюється або розподіляється між інструментами. Елементи поліфонізації проявляються у взаємному переплетенні голосів та імітаційних проведеннях.

Функціональна роль бандури у творі визначається її участю у формуванні гармонічної та ритмічної основи ансамблю. Протягом усього твору вона забезпечує стабільність пульсації через акордові повтори та ритмічні формули, водночас беручи участь у динамічному розвитку та підсиленні кульмінаційних епізодів. Її партія не є суто супровідною,

оскільки інтегрується у загальну фактурну структуру та впливає на формування звукового балансу.

Ансамблева взаємодія базується на принципі поєднання мелодичного та гармонічного рівнів із чітким розподілом функцій. Водночас відбувається постійний перерозподіл ролей між інструментами, що вимагає високого рівня координації. Особливої складності набуває синхронізація у швидких фігураційних епізодах (стор. 52–54), де необхідна точність ритмічної організації та узгодженість артикуляції.

З виконавського погляду твір передбачає низку технічних завдань для бандуриста, серед яких провідне місце посідають:

- стабільність акордових повторів у швидкому темпі
- точність ритмічного рисунку
- координація рук у повторюваних фактурних моделях
- дотримання динамічного балансу з мелодичними інструментами

Технічний арсенал включає щипковий спосіб гри як основний, акордовий щипок, повторювані фактурні моделі та реєстрові переміщення. Арпеджійні елементи використовуються обмежено, а тремоло та флажолети не є характерними для даного твору.

Розгляд композиції «Ой, заграйте, музиченьки...» дозволяє конкретизувати особливості виконавської інтерпретації творів, що ґрунтуються на народно-інтонаційній основі та ансамблевій взаємодії різних інструментальних тембрів. Бандура у цьому контексті функціонує як елемент, що забезпечує структурну стабільність і водночас інтегрується у загальний звуковий простір ансамблю. Її технічні можливості реалізуються через взаємодію з іншими партіями, що зумовлює необхідність високого рівня ансамблевого мислення та точності виконавських дій у процесі формування цілісного музичного образу.

Розглянуті камерно-ансамблеві твори Руслани Лісової демонструють різноспрямовані підходи до трактування бандури в ансамблевому середовищі, що виявляється як у варіативності фактурних рішень, так і в

змінності функціонального навантаження інструмента. У композиціях ліричного спрямування переважає орієнтація на кантиленну мелодику та гнучку динамічну організацію, де бандура інтегрується у звуковий простір як носій тембрової делікатності та інтонаційної виразності. Водночас у творах, пов'язаних із фольклорно-жанровою основою, її роль зміщується у бік ритмічно-гармонічної стабілізації, що зумовлює інші виконавські завдання та принципи ансамблевої взаємодії.

Зіставлення цих композицій дозволяє окреслити спектр виконавських моделей, у межах яких бандура функціонує як інструмент із гнучкою структурною та тембровою роллю, здатною змінюватися відповідно до жанрово-стильових умов. Така варіативність зумовлює необхідність диференційованого підходу до інтерпретації, що передбачає врахування особливостей фактурної організації, динамічного розвитку та характеру взаємодії з іншими учасниками ансамблю.

Подальше розгортання проблематики виконавської інтерпретації доцільно пов'язати з аналізом творів Оксани Герасименко, у яких бандура постає в іншому художньо-стильовому вимірі. Її композиторський підхід вирізняється більшою складністю фактурної організації, розширенням технічного арсеналу інструмента та активізацією його ролі у формуванні музичної драматургії, що зумовлює специфіку виконавських завдань і потребує окремого розгляду.

Звернення до творчості Оксани Герасименко зумовлене необхідністю окреслення іншого типу композиторсько-виконавського мислення у сфері сучасної камерно-ансамблевої музики за участі бандури. Її діяльність поєднує виконавський, педагогічний і композиторський напрями, що визначає специфіку трактування інструмента не лише як засобу звуковидобування, а як повноцінного учасника ансамблевої взаємодії. У цьому зв'язку доцільним є коротке окреслення біографічних і професійних засад її творчості, що формують підґрунтя подальшого аналітичного розгляду.

Оксана Василівна Герасименко — українська бандуристка, композиторка і педагог, заслужений діяч мистецтв України (2008), член Національної спілки композиторів України, доцент кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Її становлення відбувалося у середовищі львівської виконавської школи, заснованої Василем Герасименком — бандуристом, педагогом і майстром-інноватором, що визначило орієнтацію на академізацію інструмента та розширення його технічних і художніх можливостей.

Професійна підготовка пов'язана з навчанням у Львівському музичному училищі імені С. Людкевича, а згодом — у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка (клас професора В. Герасименка), що забезпечило ґрунтовну виконавську базу. Важливим етапом стало також залучення до ансамблевого музикування: упродовж 1974–1982 років вона була учасницею тріо бандуристок разом з Ольгою Герасименко та О. Войтович, що сприяло формуванню ансамблевого мислення та навичок колективної взаємодії.

Суттєвий вплив на розширення художнього досвіду мала міжнародна виконавська діяльність. У 1980-х роках Оксана Герасименко працювала на Кубі, де здійснювала активну концертну діяльність як солістка та ансамблістка, зокрема у співпраці з кубинським музикантом і композитором К. Пуї, а також у складі концертних колективів. Подальша участь у міжнародних фестивалях та гастрольна діяльність у країнах Європи, Америки та Азії (Іспанія, Франція, Японія, Аргентина, Італія, США та ін.) сприяли інтеграції бандури у ширший культурний простір і формуванню інтерпретаційної гнучкості.

Повернення Оксани Герасименко в Україну у 1991 році ознаменувало новий етап її творчої діяльності, пов'язаний із поєднанням активної концертної практики, педагогічної роботи та композиторської реалізації. Подальша професійна діяльність пов'язана з Львівською національною музичною академією імені Миколи Лисенка, де вона здійснює викладання

гри на бандурі та камерно-ансамблевого музикування, що безпосередньо впливає на формування сучасних виконавських підходів до інструмента.

Інституційне визнання її діяльності відображене у членстві в провідних мистецьких організаціях: з 1996 року — у Національній всеукраїнській музичній спілці, з 1999 року — у Національній спілці кобзарів України, а з 2006 року — у Національній спілці композиторів України. Поглиблення композиторської підготовки пов'язане із навчанням на теоретико-композиторському факультеті Львівської національної музичної академії (клас професора Мирослава Скорика), що зумовило формування індивідуального стилю, у якому поєднуються академічна композиторська техніка та інтонаційні витoki національної музичної традиції.

Важливим свідченням професійного визнання є здобуття Першої премії Міжнародного конкурсу композицій для бандури імені Григорія Китастого (Торонто, Канада, 2000) за концертну фантазію «Купало», що засвідчує високий рівень її композиторської майстерності та актуальність авторського підходу до інструмента.

Творчий доробок Оксани Герасименко охоплює понад сто композицій, серед яких — твори для сольної бандури, ансамблів різного складу, а також численні перекладення й аранжування. Значну частину її спадщини становлять камерно-ансамблеві твори за участю бандури, у яких інструмент інтегрується в різні темброві поєднання, зокрема зі струнним квартетом, флейтою (у тому числі народними різновидами — ребро, най) та іншими інструментами. До таких композицій належать «Таїна», «На крилах мрій», «Посвята», «Мелодія блакитного неба», «Сонячний промінь», «Спогади», «Портрет Парижа» та інші.

Розвиток ансамблевого мислення у її творчості пов'язаний також із практичною діяльністю у сфері колективного музикування, зокрема створенням квартету бандуристок «Львів'янки», який став лауреатом національних і міжнародних конкурсів (імені Г. Китастого, 2003; імені

Г. Хоткевича, 2004). Паралельно з концертною діяльністю здійснюється методична робота, зокрема видання навчального посібника «Етюди для бандури на різні види техніки» (2004), що відображає системний підхід до розвитку виконавської техніки та розширення технічного арсеналу інструмента.

Композиторський стиль Оксани Герасименко вирізняється орієнтацією на темброву виразність та фактурну різноманітність, що реалізується через поєднання елементів народної інтонаційності з сучасною музичною мовою. Як зазначає Б. Фроляк, її камерні твори «позначені рідкісною безпосередністю вислову, вмілим поєднанням духу української народної музики з оригінальною сучасною музичною мовою», що визначає їхню художню специфіку та інтерпретаційну багатовимірність [16].

Характеризуючи творчу діяльність Оксани Герасименко, дослідники акцентують на її багатовимірній творчості, що поєднує виконавський і композиторський досвід. Зокрема, Л. Кияновська відзначає формування своєрідного «третього напрямку» у бандурній музиці, у межах якого інтегруються елементи популярної музики, національно-фольклорні інтонації та європейські традиції, передусім романтичного стилю [97, 101]. Такий підхід визначає специфіку музичного мислення композиторки, орієнтованого на поєднання різностильових компонентів у межах єдиного художнього простору.

Ліричний пласт інструментальної творчості Оксани Герасименко вирізняється спрямованістю на внутрішній емоційний досвід, що знаходить відображення у програмності її композицій. Сміслові орієнтири закладаються через епіграфи та назви творів («Таїна», «Роздум», «На крилах мрій», «Фантазія дощу», «Осінні сни», «Сонячний промінь» та ін.), які окреслюють образно-емоційну сферу та спрямовують інтерпретаційний процес. У цьому аспекті музична тканина постає як носій інтонаційно-психологічного змісту, пов'язаного з відтворенням станів споглядання, внутрішньої зосередженості та емоційної рівноваги [16, 101].

Особливості драматургічної організації її творів пов'язані з ієрархізацією інструментальних функцій, де бандура часто виступає як стрижневий елемент ансамблевої структури. Така позиція інструмента визначає характер взаємодії між партіями, у якій інші інструменти інтегруються в єдиний звуковий простір, орієнтований на темброве та інтонаційне узгодження. Внаслідок цього бандура виконує не лише акомпануючу чи мелодичну функцію, а й бере участь у формуванні загальної драматургічної логіки композиції.

Композиторська стилістика Оксани Герасименко характеризується мелодичною та гармонічною винахідливістю, а також активним використанням поліфонічних і оркестрових прийомів у межах камерного ансамблю. Її творам притаманна чіткість формотворення, поєднана з упровадженням сучасних елементів музичної мови, що зумовлює багаторівневість сприйняття музичного матеріалу.

Важливою ознакою індивідуального стилю композиторки є поєднання інтонацій української музичної традиції з елементами латиноамериканської ритміки та гармонії. Як зазначає В. Дутчак, така асиміляція проявляється як на синтаксичному рівні (використання синкопованого ритму, мажорної субдомінанти, натуральної домінанти в мінорі, поліметричних структур, квартових ходів, мажорно-мінорних контрастів, джазових і блюзових акордів), так і на рівні формо- та жанротворення, де відбувається інтерпретація різних моделей світового музичного мистецтва засобами національних інструментів, зокрема бандури [17, с. 136–148].

Залучення широкої тембрової палітри та орієнтація на експеримент із інструментальними поєднаннями зумовлюють новаторський характер її камерно-ансамблевої творчості. У цьому контексті бандура постає як інструмент із розширеним функціональним потенціалом, здатний до інтеграції в складні фактурні структури та реалізації різнопланових виконавських завдань, що безпосередньо впливає на характер інтерпретації сучасних творів.

*«Сповідь» Оксани Герасименко (для бандури та флейти).* Камерно-ансамблевий твір «Сповідь» Оксани Герасименко належить до лірично-драматичного типу композицій, у яких музичний розвиток підпорядковується розгортанню внутрішнього емоційного стану. Семантика назви зумовлює спрямованість на інтонаційно-психологічну глибину висловлювання, що реалізується через поєднання кантиленної мелодики та поступово ускладнюваної фактурної організації.

Метроритмічна структура твору витримана у розмірі 4/4, що забезпечує стабільність пульсації та створює основу для розгортання протяжних інтонаційних ліній. Темпова організація (Largo) визначає зосереджений, внутрішньо напружений характер музичного руху, в якому особливого значення набувають динамічні відтінки та агогічні нюанси. Ладо-тональна основа пов'язана з e-moll, що формує стриманий емоційний тонус і відповідає загальній образній концепції твору.

Формально-структурна організація композиції тяжіє до розгорнутої тричастинної моделі з елементами наскрізного розвитку. Початковий розділ (умовно такти 1–...) виконує експозиційну функцію: провідна мелодична лінія флейти, що має виразно кантиленний характер, формується як інтонаційний стрижень усього твору. Вона супроводжується пульсуючим акомпанементом бандури, який створює гармонічну основу та стабілізує ритмічний рух.

Середній розділ пов'язаний із поступовим ускладненням фактури: активізується внутрішній рух голосів, розширюється регістровий діапазон, зростає динамічна напруга. Саме у цій частині формується кульмінаційна зона (орієнтовно середина другої половини твору), де поєднання різних ритмічних шарів, регістрів і прийомів гри створює максимальне емоційне напруження та відображає стан внутрішнього афекту.

Заключний розділ характеризується поступовим зниженням динамічної інтенсивності, розрідженням фактури та поверненням до більш стриманого звучання. Така драматургічна побудова формує ефект

завершеності внутрішнього процесу, що співвідноситься з ідеєю “сповіді” як переходу від емоційного напруження до стану умиротворення.

Фактурна організація твору поєднує гомофонно-гармонічний виклад із елементами поліфонізації, що зумовлює її варіативність та адаптивність до різних виконавських складів. Саме поліфонічна спрямованість фактури сприяє існуванню численних редакцій твору — для ансамблю бандуристів із солюючим наєм, оркестру народних інструментів, ансамблів із флейтою чи скрипкою, що свідчить про структурну гнучкість композиції.

Функціональна роль бандури у творі є динамічно змінною. На початковому етапі вона виконує переважно гармонічну та ритмоорганізуючу функції, забезпечуючи стабільність ансамблевого звучання. У процесі розвитку її роль розширюється: бандура активно включається у формування фактурного руху, бере участь у кульмінаційному наростанні та виступає як рівноправний учасник ансамблевого діалогу. У завершальних епізодах вона знову набуває стабілізуючої функції, сприяючи інтонаційному завершенню твору.

Ансамблева взаємодія у композиції ґрунтується на принципі глибокої взаємозалежності партій. Флейта виступає носієм основного тематичного матеріалу, однак її виразність визначається темброво-гармонічним середовищем, сформованим бандурою. У середніх розділах зростає діалогічність партій, що проявляється у спільному формуванні динамічних хвиль та узгодженому розгортанні кульмінацій.

З виконавського погляду твір передбачає високий рівень ансамблевої чутливості та технічної підготовки. Основними труднощами для бандуриста є:

- утримання динамічного балансу з солюючим інструментом
- координація рук у фігураційних структурах
- стабільність пульсації у повільному темпі
- синхронізація з гнучкою мелодикою флейти

Технічний арсенал включає щипковий спосіб гри, акордовий щипок, арпеджійні та фігураційні моделі, що формують фактурний каркас твору. Застосування цих прийомів підпорядковане не віртуозності, а завданню розкриття драматургії та забезпечення цілісності музичного образу.

Розгляд композиції «Сповідь» дозволяє конкретизувати особливості виконавської інтерпретації творів Оксани Герасименко, у яких бандура функціонує як інструмент із розширеним виразовим потенціалом. Її інтеграція у різні ансамблеві склади, поліфонічна організація фактури та інтонаційна цілісність тематичного матеріалу визначають специфіку виконавського підходу, орієнтованого на поєднання технічної точності, ансамблевої узгодженості та глибокого художнього осмислення музичного тексту.

*«Мелодія блакитного неба»*

Камерний твір «Мелодія блакитного неба» Оксани Герасименко для бандури та мелодичного інструмента постає як лірично забарвлена програмна мініатюра, у якій домінує образ світлої споглядальності та просторової відкритості. Уже на початковому етапі розгортання музичного матеріалу (стор. 1–2, орієнтовно такти 1–16) формується характерний тип інтонаційного висловлювання, що ґрунтується на поєднанні протяжної кантиленної мелодики солюючого інструмента з прозорою, фігураційно організованою фактурою бандури. Темпово-метричні параметри (помірно повільний рух типу *Andante*, розмір 4/4) зумовлюють плавність музичного плину, у межах якого особливого значення набувають нюанси динаміки, агогіки та тембрового балансу.

З формально-структурного погляду композиція тяжіє до тричастинної форми з варіаційним переосмисленням репризного матеріалу (A–B–A<sup>1</sup>). У першому розділі (стор. 1–2) експонується основна тема, що має виразно співучий характер і відзначається плавністю інтонаційного руху. Бандурна партія у цей момент виконує функцію гармонічного середовища, реалізованого через безперервний арпеджійний рух, який створює ефект

звукової “аури” навколо мелодії. У середньому розділі (стор. 2–3, орієнтовно такти 17–36) відбувається поступове ускладнення фактури: зростає щільність гармонічного викладу, активізується внутрішній рух голосів, посилюється динаміка, що призводить до формування кульмінаційної зони. Репризний розділ (стор. 3–4) пов’язаний із поверненням до початкового інтонаційного матеріалу, однак із його варіаційною трансформацією: фактура стає більш розрідженою, динаміка — стриманішою, що створює ефект поступового згасання емоційної напруги.

Фактурна організація твору визначається переважанням гомофонно-гармонічного типу викладу з елементами поліфонізації, що проявляється у внутрішньому русі супровідних голосів. Провідну роль у формуванні звукової тканини відіграє бандура, партія якої побудована на арпеджійних і фігураційних моделях. Саме ці структури забезпечують безперервність музичного руху, створюючи характерний хвилеподібний рельєф. У початкових тактах (стор. 1) домінує відносно прозора фактура, тоді як у серединному розділі (стор. 2–3) вона поступово ущільнюється за рахунок розширення акордової вертикалі та активізації внутрішніх голосів. Регістрова організація також є важливим фактором: мелодія розгортається у верхньому регістрі, тоді як бандура поєднує середній і нижній регістри, формуючи об’ємний звуковий простір.

Гармонічна мова твору характеризується використанням розширених акордових структур, альтерованих співзвуч і м’якої хроматизації, що надає звучанню імпресіоністичного відтінку. У поєднанні з плавною мелодикою це формує відчуття поступового розгортання гармонічного простору, позбавленого різких контрастів. Ритмічна організація загалом є стабільною, однак внутрішня пульсація, реалізована через безперервний арпеджійний рух бандури (особливо стор. 1–3), створює приховану динаміку, яка контрастує з протяжною мелодичною лінією. Така взаємодія горизонтального (мелодичного) і вертикального (гармонічного) начал визначає специфіку музичного мислення твору.

Функціональна роль бандури в ансамблі є переважно гармонічно-колеристичною, проте у процесі розвитку вона зазнає певної трансформації. У початковому розділі (стор. 1) бандура виконує функцію акомпанементу, формуючи гармонічний каркас і підтримуючи загальний темпоритмічний плин. У серединному розділі (стор. 2–3) її роль ускладнюється: активізується фігураційний рух, зростає динамічна насиченість, що сприяє формуванню кульмінації. У репризі (стор. 3–4) функція знову набуває більш прозорого характеру, спрямованого на підтримку мелодичної лінії. Таким чином, бандура виступає як носій фактурного середовища, що визначає акустичний простір ансамблю.

Ансамблева взаємодія у творі базується на принципі «мелодія — фактурне середовище», де солюючий інструмент і бандура виконують різні, але взаємодоповнюючі функції. Особливого значення набуває динамічний баланс: бандурист має контролювати звучність арпеджійних структур, не порушуючи прозорості мелодії. Водночас у серединному розділі спостерігається тенденція до більш тісної інтеграції партій, що проявляється у спільному формуванні кульмінацій та узгодженні фразування. Така взаємодія вимагає високого рівня ансамблевого слуху та здатності до гнучкої координації.

З виконавського погляду твір містить низку специфічних труднощів. Для бандуриста ключовою є проблема утримання рівномірності арпеджійного руху при одночасному контролі динаміки та тембрової прозорості. У швидших фігураційних епізодах (стор. 2–3) виникає необхідність точної координації рук і чіткого розподілу навантаження між ними. Важливим є також забезпечення стабільного ритмічного пульсу, особливо в умовах агогічної гнучкості мелодичної партії. Для ансамблю в цілому складність становить синхронізація фразування та досягнення збалансованого звучання у кульмінаційних моментах.

Технічний арсенал бандуриста у творі базується на щипковому способі гри як основі звуковидобування, а також на активному використанні

арпеджійних і фігураційних структур, які формують фактурний каркас композиції. Важливу роль відіграє акордовий щипок, що забезпечує гармонічну опору, а також комбіновані прийоми (арпеджіо + акорди), які дозволяють створити багат шарову звукову тканину. Застосування тремоло має допоміжний характер і використовується епізодично для підтримки звукової протяжності, тоді як флажолети не відіграють суттєвої ролі у даному творі.

Таким чином, «Мелодія блакитного неба» репрезентує ліричний тип камерно-ансамблевого мислення, у якому бандура виступає як носій гармонічно-колористичного середовища, що забезпечує просторову глибину та фактурну цілісність звучання. Її партія, поєднуючи стабільність і варіативність, сприяє формуванню цілісного художнього образу, де технічні засоби безпосередньо підпорядковуються інтонаційній і драматургічній логіці твору.

Аналіз камерно-ансамблевих композицій Оксани Герасименко, зокрема «Мелодії блакитного неба» та «Сповіді», дозволяє окреслити характерні риси її індивідуального композиторського мислення у сфері сучасної бандурної музики. Обидва твори репрезентують різні типи лірично-орієнтованої драматургії, що реалізується через специфічну організацію фактури, темброву взаємодію та варіативність функцій бандури в ансамблі.

У композиції «Мелодія блакитного неба» домінує лірично-споглядальний тип висловлювання, пов'язаний із плавністю інтонаційного розвитку та прозорістю фактури. Бандура виконує переважно гармонічно-колористичну функцію, формуючи звукове середовище через безперервні арпеджійні структури, що забезпечують цілісність музичного простору. Її партія орієнтована на підтримку мелодичної лінії та створення тембрової глибини, що визначає специфіку ансамблевої взаємодії як співвідношення «мелодія — фактурне тло» .

Натомість у творі «Сповідь» реалізується лірично-драматичний тип музичного розвитку, у якому важливу роль відіграє процес поступового наростання емоційної напруги. Фактура має більш складну, поліфонізовану організацію, що зумовлює варіативність інструментальних складів і активну участь бандури у формуванні драматургії. У процесі розвитку її функції трансформуються: від стабілізуючої гармонічної основи до активного фактуроутворюючого елемента у кульмінаційних зонах, що свідчить про її рівноправну роль в ансамблі.

Зіставлення цих творів демонструє широкий спектр виконавських моделей, у межах яких бандура функціонує як інструмент із гнучким функціональним навантаженням. Якщо в «Мелодії блакитного неба» переважає орієнтація на темброву делікатність і безперервність фактури, то у «Сповіді» акцент зміщується на драматургічну активність, фактурне ускладнення та поліфонічну взаємодію партій. Це зумовлює різні інтерпретаційні стратегії, пов'язані з балансом, координацією та динамічною організацією ансамблевого звучання.

Розгляд камерно-ансамблевої творчості Руслани Лісової та Оксани Герасименко дозволяє виявити різні підходи до трактування бандури в сучасному музичному просторі, що безпосередньо впливає на характер виконавської інтерпретації. Обидві композиторки працюють у площині лірично орієнтованого мислення, однак реалізують його через відмінні фактурні та драматургічні моделі.

Твори Руслани Лісової вирізняються тяжінням до простішої, жанрово визначеної організації музичного матеріалу, у якій важливу роль відіграють пісенно-інтонаційні джерела, чітка метроритмічна основа та прозора фактура. У цьому контексті бандура часто виконує стабілізуючу функцію, пов'язану з гармонічною підтримкою та ритмічною організацією ансамблю, що формує умови для домінування мелодичної лінії.

Натомість у творчості Оксани Герасименко простежується орієнтація на ускладнення фактурної організації та розширення функціональних

можливостей бандури, що проявляється у поліфонізації музичної тканини, варіативності інструментальних складів і активній участі інструмента у формуванні драматургії. Бандура тут виступає не лише як елемент супроводу, а як повноцінний носій тематичного та структурного розвитку.

Таке співставлення дозволяє окреслити дві різні моделі ансамблевого мислення:

- фактурно-стабілізуючу (Р. Лісова), зорієнтовану на темброву підтримку та жанрову визначеність;
- фактурно-активну (О. Герасименко), пов'язану з поліфонізацією, драматургічним розвитком і розширенням виконавських завдань.

Відповідно, виконавська інтерпретація творів обох композиторок потребує різних підходів: від контролю тембрової прозорості та стабільності фактури — до забезпечення складної ансамблевої координації, динамічної гнучкості та глибокого осмислення драматургічного розвитку музичного матеріалу.

### **Висновки до розділу 3**

Проведений аналіз дозволяє окреслити специфіку камерно-ансамблевого виконавства за участі бандури як складного багаторівневого явища, у якому поєднуються інструментально-технічні, психофізіологічні та художньо-інтерпретаційні компоненти. Ансамблеве музикування постає не лише як форма спільного виконання, а як процес узгодження індивідуальних виконавських стратегій, що реалізується через систему слухової, ритмічної та динамічної координації між учасниками .

Встановлено, що специфіка функціонування бандури в ансамблі зумовлена її тембровою природою, реєстровою організацією та здатністю поєднувати мелодичні, гармонічні й ритмічні функції в межах однієї партії. Це визначає варіативність її виконавських ролей — від акомпануючої до провідної, що безпосередньо впливає на моделі ансамблевої взаємодії та характер формування звукового балансу.

Аналіз технічних аспектів виконавської майстерності бандуриста засвідчує, що рівень володіння інструментом визначає не лише якість звуковидобування, але й ефективність ансамблевої взаємодії. Технічні прийоми — щипкові, акордові, арпеджійні структури, а також додаткові засоби звуковидобування — функціонують як елементи фактурування та засоби організації музичного простору. Їх реалізація вимагає високого рівня координації, артикуляційної точності та здатності до гнучкого реагування на зміну ансамблевих умов.

У процесі дослідження встановлено, що технічна підготовка бандуриста не може розглядатися ізольовано від психофізіологічних чинників виконавської діяльності. Формування ігрових рухів пов'язане з внутрішнім слуховим моделюванням звукового образу, що визначає доцільність і ефективність технічних рішень. Водночас надмірне м'язове напруження, порушення координації та недостатній рівень слухового контролю негативно впливають на якість виконання, особливо в умовах ансамблевої взаємодії.

Важливим результатом є усвідомлення техніки як інтегрованого компоненту виконавського мислення, у якому моторні, слухові та когнітивні процеси функціонують у тісному взаємозв'язку. У камерно-ансамблевому середовищі це проявляється у здатності виконавця одночасно контролювати власну партію та адаптувати її відповідно до звучання ансамблю, що забезпечує інтонаційну єдність і структурну узгодженість музичного матеріалу.

Аналіз сучасного репертуару засвідчує трансформацію ролі бандури в камерно-ансамблевій музиці, що проявляється у розширенні її функціональних можливостей та інтеграції в різні типи інструментальних складів. У творах сучасних українських композиторів інструмент виступає як рівноправний учасник ансамблю, залучений до формування драматургії, фактури та тембрової організації музичного простору.

Інтерпретація камерно-ансамблевих творів за участі бандури визначається як процес активної творчої взаємодії виконавця з музичним текстом, у якому технічні, фактурні та драматургічні компоненти функціонують як взаємопов'язані елементи. Виконавець виступає не лише як реалізатор авторського задуму, але як співтворець художнього результату, що здійснює вибір інтерпретаційних рішень у сфері динаміки, агогіки, тембру та артикуляції.

Таким чином, камерно-ансамблеве виконавство за участі бандури постає як цілісна система, у якій технічна майстерність, ансамблева координація та інтерпретаційне мислення взаємодіють у процесі створення художнього образу. Це визначає сучасні тенденції розвитку бандурного мистецтва та окреслює перспективи подальшого розширення його виконавського і композиторського потенціалу.

## ВИСНОВКИ

1. Досліджено історичні передумови формування камерно-ансамблевого виконавства в українській музичній культурі. Встановлено, що формування камерно-ансамблевого виконавства в Україні відбувалося у взаємодії народно-інструментальної традиції та процесів професіоналізації музичного мистецтва, що активізувалися з другої половини ХІХ століття. Доведено, що кобзарсько-бандурне мистецтво заклало основи ансамблевого мислення, які в подальшому трансформувалися у професійні форми камерного музикування. Визначено, що вагомими етапами цього процесу є становлення музичної освіти, розвиток концертної діяльності, а також формування виконавських шкіл, що сприяли закріпленню ансамблевих принципів взаємодії.

З'ясовано, що у ХХ – на початку ХХІ століття камерно-ансамблеве музикування за участі бандури набуває нової якості, пов'язаної з інтеграцією інструмента у сферу академічного мистецтва та розширенням його функціональних можливостей. Важливу роль у цьому процесі відіграє традиція колективного виконавства, зокрема діяльність капел бандуристів, які виступають осередками збереження та трансформації ансамблевого мистецтва. У сучасному культурному просторі камерно-ансамблева музика за участі бандури постає як відкрита система, що поєднує національні традиції з новітніми художніми тенденціями.

2. Окреслено процес становлення бандури як академічного інструмента та визначено її місце в системі камерно-інструментального мистецтва. З'ясовано, що академізація бандури є складним багаторівневим процесом, який охоплює модернізацію конструкції інструмента, удосконалення технічного апарату та формування професійної виконавської школи. Встановлено, що діяльність провідних музикантів, педагогів і майстрів сприяла закріпленню бандури у сфері академічного виконавства та розширенню її репертуарного доробку.

Доведено, що в сучасному музичному просторі бандура виступає як поліфункціональний інструмент, здатний виконувати мелодичні, гармонічні, ритмічні та колористичні функції у складі ансамблю. Її інтеграція в камерно-інструментальне середовище зумовлює формування нових моделей взаємодії з іншими інструментами, що проявляється у варіативності складів (бандура – фортепіано, бандура – духові, бандура – баян, змішані ансамблі) та ускладненні фактурної організації.

Визначено, що бандура у сучасній камерній музиці набуває статусу рівноправного учасника ансамблю, виходячи за межі традиційної акомпануючої ролі та беручи активну участь у формуванні тематичного матеріалу, драматургії та звукового простору твору.

3. Виявлено закономірності формування камерно-ансамблевого репертуару для бандури у ХХ – на початку ХХІ століття. Встановлено, що формування репертуару відбувається у контексті активної взаємодії композиторської та виконавської творчості, що зумовлює його динамічність, відкритість і стильову різноманітність. Визначено основні закономірності цього процесу: розширення жанрового спектра, варіативність інструментальних складів, індивідуалізація авторських підходів та активне включення бандури до змішаних ансамблевих форм.

Доведено, що сучасний репертуар характеризується полістилістичною спрямованістю, у межах якої поєднуються елементи академічної традиції, українського фольклору, джазової та популярної музики. Особливого значення набуває неофольклоризм як один із провідних стильових напрямів, що проявляється у переосмисленні інтонаційної, ритмічної та ладової природи народної музики в умовах сучасного композиторського мислення.

Установлено, що у творах сучасних українських композиторів — зокрема О. Герасименко, Р. Лісової, Л. Федорової-Кохановської — реалізуються різні моделі камерно-ансамблевого письма, які поєднують традиційні інтонаційні джерела з новими фактурними та тембровими

рішеннями. Їхня творчість демонструє розширення виражальних можливостей бандури, ускладнення композиційних структур та зростання ролі ансамблевої взаємодії як чинника формотворення.

Визначено, що формування сучасного камерно-ансамблевого репертуару для бандури відбувається як цілісний процес, спрямований на інтеграцію інструмента у систему академічного музичного мистецтва та утвердження його як повноцінного учасника сучасного художнього простору.

4. Систематизовано жанрові різновиди камерно-ансамблевих творів для бандури. Систематизація камерно-ансамблевих творів за участі бандури дала змогу виявити розгалужену жанрову структуру, що охоплює як малі ансамблеві форми, так і розширені ансамблеві конфігурації. Встановлено, що її структурне ядро становлять дует, тріо та квартет, у межах яких найбільш повно виявляються специфіка ансамблевої комунікації, характер розподілу функцій між партіями та тип темброво-фактурної взаємодії. Дуетна форма визначена як базова модель камерного музикування за участі бандури, оскільки саме в ній найвиразніше реалізується принцип музичного діалогу, а інструмент виявляє здатність до варіативної ролі — від акомпануючої до провідної. Установлено, що історична еволюція дуетних ансамблів із бандурою проходить шлях від однорідних складів раннього періоду до змішаних тембрових поєднань, характерних для сучасної практики.

Доведено, що жанрова система камерно-ансамблевої музики за участі бандури характеризується не лише кількісним, а й якісним розмаїттям. На цій підставі уточнено типологію ансамблів за принципами тембрової організації: *монотемброві, темброво-споріднені та темброво-контрастні*. Такий підхід дозволяє розглядати камерно-ансамблевий репертуар не як механічну сукупність творів різного складу, а як внутрішньо організовану систему, у якій тип ансамблю визначає художню логіку твору, його фактурну модель і характер виконавської взаємодії. Водночас з'ясовано, що

важливу роль у розвитку цієї жанрової системи відіграє традиція колективного бандурного виконавства, зокрема діяльність капел бандуристів, а також малих професійних і навчально-виконавських формацій, які забезпечують безперервність ансамблевої творчості та репертуарного оновлення.

У сучасному музичному просторі жанрова система камерних ансамблів за участі бандури виявляє тенденцію до подальшого розширення через інтеграцію інструмента в нові виконавські моделі. Це проявляється в активному функціонуванні не лише традиційних камерних форм, а й у появі кросжанрових ансамблів, незалежних проєктів та формацій, що поєднують академічне, фольклорне й популярне начала. На цьому тлі особливо показовими є сучасні дуетні й тріо-склади, а також ансамблі синтетичного типу, у яких бандура функціонує як носій національної тембрової ідентичності, але водночас інтегрується у сучасний полістилістичний простір.

5. Проаналізовано жанрово-стильові особливості та композиційні техніки сучасних камерно-ансамблевих творів за участі бандури. Аналіз сучасних камерно-ансамблевих творів за участі бандури засвідчив, що їхній жанрово-стильовий простір формується під впливом кількох провідних тенденцій, серед яких особливе значення мають *полістилістика*, *неофольклоризм*, *міжжанрова інтеграція* та посилення індивідуально-авторських моделей письма. Встановлено, що сучасні композитори активно поєднують елементи академічної традиції з фольклорними інтонаціями, джазовими ритмо-гармонічними зворотами, ознаками популярної музики та сучасними прийомами темброво-фактурної організації. Унаслідок цього камерно-ансамблева музика за участі бандури постає як багат шаровий художній простір, у якому національно маркований інструмент включається до системи модерного академічного мислення.

Виявлено, що неофольклоризм виступає однією з ключових стильових ознак сучасного репертуару для бандури. Його прояви пов'язані

не зі стилізаційним відтворенням народного матеріалу, а з його творчим переосмисленням на рівні інтонації, ладової організації, ритміки, тембрової символіки та драматургічної побудови. У камерно-ансамблевих творах це зумовлює синтез фольклорного джерела з сучасними композиційними принципами, що формує новий тип художнього висловлювання. Поряд із цим визначено, що полістилістичні тенденції дозволяють композиторам вільно поєднувати різні культурні та жанрові пласти, створюючи твори, у яких бандура функціонує в умовах розширеного тембрового і стильового контексту.

На композиційному рівні встановлено тенденцію до ускладнення фактурної організації творів, активної поліфонізації музичної тканини, варіативності тембрових поєднань і зростання значення індивідуалізованих формотворчих рішень. Доведено, що сучасні камерно-ансамблеві твори для бандури характеризуються не лише традиційними моделями супроводу чи тематичного викладу, а й складнішими типами фактури, в яких інструмент залучається до формування багатопланового звукового простору. Це зумовлює появу нових композиційних технік, пов'язаних із регістровою диференціацією, фактурною мобільністю, активізацією ритмічного шару та посиленням ролі тембрової драматургії.

Особливо показовими у цьому аспекті є твори сучасних українських композиторок **Оксани Герасименко та Руслани Лісової**, у яких репрезентовано різні моделі камерно-ансамблевого письма. Їхня творчість засвідчує, що бандура в сучасному репертуарі функціонує не як маргінальний або декоративний елемент, а як інструмент, здатний формувати тематичний розвиток, забезпечувати фактурну цілісність і визначати характер тембрового балансу ансамблю. На цій підставі зроблено висновок, що жанрово-стильова еволюція камерно-ансамблевої музики за участі бандури безпосередньо пов'язана з розширенням функціональних можливостей інструмента та його входженням у простір сучасної академічної камерної культури.

6. З'ясовано специфіку ансамблевого виконавства бандуриста та особливості інтерпретації камерно-ансамблевого репертуару. Визначено, що специфіка ансамблевого виконавства бандуриста зумовлена багатофункціональною природою інструмента, який у межах однієї партії здатний поєднувати мелодичні, гармонічні, ритмічні та колористичні функції. Це зумовлює особливий тип ансамблевої взаємодії, у якому бандурист повинен одночасно контролювати інтонаційну точність, ритмічну стабільність, фактурну виразність і тембровий баланс у співвідношенні з партнерами. Доведено, що ансамблеве музикування за участі бандури є не лише формою спільного виконання, а складним процесом узгодження індивідуальних виконавських стратегій, який реалізується через систему слухової, динамічної та артикуляційної координації.

Визначено, що технічна майстерність бандуриста в камерному ансамблі не може розглядатися ізольовано від психофізіологічних і художньо-інтерпретаційних чинників. Рівень володіння щипковою, акордовою, арпеджійною та фігураційною технікою, а також додатковими засобами звуковидобування — глісандо, флажолетами, перкусійними ефектами — безпосередньо впливає на якість ансамблевої взаємодії та визначає здатність виконавця адаптуватися до змін фактури, темпу, динаміки й загального звукового співвідношення. Встановлено, що техніка у камерно-ансамблевому виконавстві постає не як автономний компонент, а як інтегрована складова виконавського мислення, у якому моторні, слухові та когнітивні процеси функціонують у тісному взаємозв'язку.

Проаналізований матеріал дозволив дійти висновку, що інтерпретація камерно-ансамблевих творів за участі бандури формується як багаторівневий процес, у якому взаємодіють технічні, фактурні та драматургічні параметри музичного тексту. На прикладі творів **Оксани Герасименко** («Сповідь», «Мелодія блакитного неба») та **Руслани Лісової** («Ноктюрн», «Відверто», «Ой, заграйте, музиченьки...») встановлено, що

інтерпретаційні моделі безпосередньо залежать від типу фактурної організації, характеру тембрової взаємодії та розподілу функцій між партіями. У творах лірично-споглядального типу бандура переважно формує гармонічно-кolorистичне середовище, тоді як у композиціях із більш активною драматургією її роль розширюється до фактуроутворюючої та структурно-активної. Це дозволяє визначити специфіку ансамблевого виконавства бандуриста як поєднання технічної точності, тембрової чутливості, координаційної гнучкості та здатності до цілісного художнього мислення.

7. Окреслено роль камерно-ансамблевої музики у розвитку сучасного бандурного мистецтва. Досліджено, що камерно-ансамблева музика є однією з провідних сфер сучасного розвитку бандурного мистецтва, оскільки саме в ній найпоспідовніше виявляються процеси академізації інструмента, розширення його функціональних можливостей та оновлення репертуарної бази. Доведено, що залучення бандури до камерно-інструментального середовища сприяло переосмисленню її ролі в сучасній музичній культурі: від носія переважно національно-традиційної семантики до універсального інструмента академічного виконавства, здатного інтегруватися в різні стильові та жанрові моделі.

Встановлено, що камерно-ансамблева музика стала простором активної творчої взаємодії композиторів і виконавців, унаслідок чого сформувався новий тип репертуару, зорієнтований на індивідуалізацію авторського письма, пошук нових темброво-фактурних рішень і розширення техніко-виражальних ресурсів бандури. У цьому процесі важливе місце посідає творчість сучасних українських композиторок Оксани Герасименко, Руслани Лісової, Лариси Федорової-Кохановської та інших митців, які залучають бандуру до дуетних, тріо, квартетних і змішаних ансамблевих форм. Їхні твори демонструють, що бандура в сучасному художньому просторі виступає концептуально важливим елементом ансамблевого мислення.

З'ясовано, що значення камерно-ансамблевої музики для розвитку сучасного бандурного мистецтва полягає не лише у кількісному зростанні репертуару, а насамперед у якісній трансформації самого інструмента як художнього явища. Саме камерно-ансамблеве мистецтво за участі бандури впроваджує апробацію нових композиційних технік, формує нові моделі виконавської взаємодії, сприяє розвитку ансамблевого мислення бандуриста і водночас відкриває нові можливості для входження інструмента у ширший академічний та міжкультурний простір. Таким чином, камерно-ансамблева музика є не периферійним сегментом, а одним із ключових напрямів еволюції сучасного бандурного мистецтва, що визначає перспективи його подальшого жанрово-стильового, виконавського і композиторського розвитку.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барсукова Н. С. Історія формування вітчизняного сольного виконавства на бандурі. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2010. № 22 (209). С. 56–60.
2. Баштан С. В. З історії жанру сольного-інструментального виконавства на бандурі. Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність : тези до всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 1997. С 3–4.
3. Баштан С. В. Історія кобзи-бандури та її сучасний розвиток. Часопис НМАУ. 2010. № 6. С. 57–60.
4. Баштан С. В. Пам'яті видатного українського митця – І. М. Скляра. Бандура. 1998. № 63–64. С. 30–35.
5. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. Київ : Муз. Україна, 1989. 134 с.
6. Беженар О. П. Сучасний стан та перспективи розвитку бандурного мистецтва. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку* : зб. матеріалів II Міжнар. наукпракт. конф., Київ, 12–13 жовт. 2006 р. Київ : ДАКККіМ, 2006. С. 125–127.
7. Безбородько О. А. Національно-вербальний фактор музичної творчості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 16 с.
8. Безугляк О. Історія та розвиток бандурного мистецтва в Україні. [https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/6877/1/Bezvyglyayk\\_tezu.pdf](https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/6877/1/Bezvyglyayk_tezu.pdf) (дата звернення 14.07.2023).
9. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина XX століття): дис.... канд. Мист-ва: спец. 7.00.01: теорія та історія культури. К., 2004. 200 с.
10. Берегова О. М. Роль тексту в комунікаційних процесах: між дискурсом та інтерпретацією. *Культура та комунікація: дискурси*

- культуротворення в Україні в XXI столітті* : монографія. Київ : Інститут культурології НАМУ, 2009. С. 67–78.
11. Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 2. С. 46–61
  12. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство*: (науково – методичний збірник). К., 2001. Вип. 30. С. 150–156. (НМАУ ім. П.І.Чайковського).
  13. Береза Р. П. Ансамблеве виконавство Львівщини як форма популяризації бандурного мистецтва. *Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури* : зб. матеріалів Міжнар. наук.практ. конф., м. Київ, 14 жовт. 2005 р. Київ, 2005. С. 74–77.
  14. Березуцька М. Репертуар сучасного ансамблю бандуристів: синтез народного і академічного. *Народознавчі зошити*. 2018. № 2 (140). С. 502–306
  15. Березуцька М.С. Репертуар як фактор ансамблевої творчості бандуристів (на матеріалі діяльності ансамблю «Чарівниці») : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво». Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2021. 255 с.
  16. Бистрицька О. Виконавська та педагогічна діяльність Оксани Герасименко: До історії укр. бандур. Педагогіки. *Наук. вісн. Нац. муз. академії України*. К., 2004. Вип. 35.
  17. Бобечко О. Витоки і розвиток камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства [Електронний ресурс] / Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/Vpu/Myst/2009-2010\\_17-18/statti/Bobechko.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vpu/Myst/2009-2010_17-18/statti/Bobechko.pdf).
  18. Бобечко О. Ю. Мистецька діяльність Любові Мандзюк в контексті розвитку бандурного мистецтва в Україні (з нагоди ювілею). *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтвознавство.

- ІваноФранківськ : ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2014. Вип. 28–29. Ч. 1. С. 174–181.
19. Бобечко О. Ю. Становлення професійної бандурної освіти в контексті її фемінізації. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. № 2. С. 76–82.
  20. Бобечко О. Ю. Творчо-виконавська діяльність перших жінокбандуристок України. Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку : матеріали II Міжнар. наук.практ. конференції. Київ, 2006. С. 74–80.
  21. Богданова О. Лірницька традиція в контексті духовної культури України: дис... канд.. мист-ва: спец. 17.00.01: теорія та історія культури. К., 2002. 210 с.
  22. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект). *Педагогіка та психологія: збірник наук. праць*. Харківський національний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди. Харків, 2013. Вип. 44. С. 118–125.
  23. Бондарчук В. О. Історія народно-інструментального виконавства в Україні : навч. посіб. до 100річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 193 с.
  24. Брояко Н. Б. Бандурне виконавство у сучасних субкультурах України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 1. Вип. 36. С. 43–47.
  25. Брояко Н. Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво (злам XIX – XX століть). Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво, 6 (2), 2023. С. 166–176.

26. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти формування виконавської техніки бандуриста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. М., 1997. 17 с.
27. Брояко Н. Б. Теорія і практика бандурного виконавства : навч. посіб. Київ: Вид-во Ліра-К, 2017. 196 с.
28. Брояко Н. Б., Дорофєєва В. Ю. Психофізіологічні особливості формування ігрових рухів бандуриста. *Вінок митців і мисткинь*. 2018. № 3 (180). С. 66–70.
29. Брояко Н., Дорофєєва В. Бандурна техніка у системі художнього процесу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво 2022 5(1). С. 39-45.
30. Брояко Н., Дорофєєва В., Овчаренко С. Кобзарство в сучасних наукових студіях: від народної традиції до модерної трансформації жанру. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»* (53). 2025. С. 122-123. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348279>
31. Брояко Н., Дорофєєва В. Становлення термінології сучасного бандурознавства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво, 8 (1). 2025. С. 19 – 35. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331188>
32. Брояко Н., та Водяний Б. Бандурне виконавство у контексті трансформаційних процесів української народної інструментальної культури ХХ – початку ХХІ століть. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/202/5636/11778-1?inline=1> (дата звернення 12.03.2025).
33. Верещагіна О., Холодкова Л. Історія української музики ХХ століття. Тернопіль: «Астон», 2010. 280 с.
34. Веселіна О. Український віолончельний дует на стику століть у контексті ситуації постмодерну, або Ко- ротка історія жанру, що фіксується та осмислюється однією з її діючих осіб. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І.*

- Чайковського. "Музичне виконавство". Кн. 10, Вип. 40. К.: 2004. С. 130–141.
35. Вишнеvsька С. В. Вокальні засади ансамблевої специфіки бандурного виконавства. *Наук. зап. Тернопіл. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 97–101.
36. Вокальні твори для бандури Руслани Лісової (1 – 6 класи). Музична школа. Навч. метод. видання. Київ : Компанія «МЕНЕДЖМЕНТ – ХХІ» №6 / 2012 (випуск 44).
37. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : [ Рукопис ] Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару. : Дис... канд. наук: 17.00.03. Музичне мистецтво. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2008.
38. Гончаров А. Неофольклоризм як стимул до театралізації в музичному виконавстві. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Музичне виконавство / ред.. – упор. М. Давидов, В. Сумарокова. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 22, кн. 8. С. 81–93.*
39. Гриб О. А. Основні аспекти педагогічного досвіду роботи з ансамблем бандуристів. *Наук. зап. Тернопіл. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Педагогіка*. 2013. № 4. С. 109–112.
40. Гринчук І. Євгенієва М. Бандурне мистецтво і Тернопілля. Бандура. 2000. № 71/72. С. 52–54.
41. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. К., 1967. 244 с.
42. Гуральник Н. П. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання: навчально-методичний посібник для вищих освітніх закладів. Київ: вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 309 с.
43. Гуцал В. Грає оркестр українських народних музичних інструментів. К., 1978. 168 с.
44. Гуцал В. Інструментовка для українського оркестру народних інструментів. К. 1988. 79 с.

45. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах. 2-ге вид. Луцьк, 2010. 590 с.
46. Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: посібник для вищих муз. навч. закл. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1998. 223 с.
47. Давидов М. А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 1998. 207 с.
48. Давидов М. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музичне виконавство. / ред.- упор. М. Давидов, В. Сумарокова. К., 2000. Вип. 8. С. 7 – 15.
49. Давидов М. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музичне виконавство. / ред.- упор. М. Давидов, В. Сумарокова. К., 2000. Вип. 8. С. 7 – 15.
50. Давидов М. Фундатор кобзарського академізму ХХ століття. Бандура. 1995. №4. С. 10-15.
51. Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2006. 161 с.
52. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 168 с.
53. Довгань П. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття. Автореферат дис. ... канд. Мистецтвознавства. Львів: ДНМА ім. М. В. Лисенка, 2010. 16 с.

54. Дружга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Харк. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
55. Дружга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Харк. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
56. Дубас О. Бандурна освіта в Україні. Шляхи до професіоналізації (про клясу бандури в Музично-драматичній школі Лисенка). Бандура. 1995. № 51-52. С. 23-27.
57. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл і Україні (XVIII – перша половина ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 224 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2002. 17 с.
58. Дуда Л. І. Теоретичні засади обробки фольклору крізь призму жанрової специфіки бандурного репертуару. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2009. №15–16. С. 186–192.
59. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
60. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років: творчість і виконавство : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 240 с.
61. Дутчак В. Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність. 2017. Зб. наук. пр. С. 5–13.
62. Дутчак В. Трансформація ансамблевого виконавства бандуристів України та діаспори. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер. : Педагогіка і психологія.* 2009. Вип. 23. Ч. 2. Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/pspo/2009\\_23\\_2/violetta.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/pspo/2009_23_2/violetta.pdf).

63. Дутчак В. Удосконалення бандури в контексті історичного розвитку кобзарства України та діаспори. Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. 2004. Чис.4 (8). С. 64–72.
64. Дутчак В., Кубік О. Специфіка розвитку бандурного ансамблевого мистецтва у середовищі української діаспори ХХ – початку ХХІ століття. KELM. №2 (38). Vol.1. 2021. С. 77– 85.
65. Євгенєва М. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 22 с.
66. Ємець В. Гетьман Павло Скоропадський та перша Капела кобзарів. Торонто, 1961.
67. Єргієв І. Український “модерн-баян” як феномен світового мистецтва : автореф. дис... канд.. мист-ва: спец. 17.00.02 – музичне мистецтво. Одеса, 2006. 20 с.
68. Єрьоменко А. Ю., Єрьоменко Н. О. Еволюція жанрів камерно-інструментального ансамблю в європейській музичній традиції // Слобожанські мистецькі студії. 2025. № 2 (08). С. 132–135. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.24>
69. Єрьоменко А., Єрьоменко Н., Примак М. Жанрово-стильова специфіка камерно-ансамблевого бандурного виконавства. *Слобожанські мистецькі студії*, випуск 3 (09), 2025. С. 44 – 48. <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.8>
70. Єрьоменко Н. О., Єрьоменко А. Ю. Баян у камерному ансамблі: особливості виконавської інтерпретації інструмента. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Вип. 23. С. 136–146.
71. Єрьоменко Н. О., Стахевич О. Г. Народнo-інструментальне мистецтво Китаю. *Слобожанські мистецькі студії* : науковий журнал СумДПУ імені А.С.Макаренка. Суми : Гельветика, 2024. Вип. 1 (4). С. 30-34. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.6>

72. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевих жанрах української музики: еволюція загальноєвропейських стильових тенденцій : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 381 с.
73. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. 256 с.
74. Зав'ялова О. К. Генезис ансамблевих жанрів в камерно-інструментальному мистецтві України. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. пр.* Київ: КИЛУ, НМАУ, 2006. Вип. 30. С. 260–270.
75. Зав'ялова О. К. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України. Українське мистецтвознавство: зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 25–31.
76. Завгородня Г. Поліфонізм сучасного музичного простору // Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової: Музичне мистецтво і культура. Одеса: Астропринт, 2001. Вип. 2. С. 82 – 92.
77. Завгородня Г. Ф. Деякі аспекти методології аналізу музичних творів. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство : наук. журнал. 2015. Вип. II (5). С. 114–119.
78. Задорожна В.-В.М. Композиторська творчість Людмили Федорової-Коханської у парадигмі українського академічного бандурного мистецтва XXI століття : кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 130 с.
79. Захарець С. Генеза бандури та парадокси історичного розвитку // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні: Зб. наук. ст. 2013. Вип. 22, ч. 2. С. 95-100.
80. Зінків І. Модальність як категорія сучасного музикознавства. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: Естетика і практика мистецької

- освіти: зб. статей.– Львів: СПОЛОМ; [НМАУ ім. П.І. Чайковського], 2008. – Вип. 74. – С. 245 – 253.
81. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен [монографія]. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2013. 447 с.
82. Зінків І. Я. Жанр концерту для бандури у творчості Олійника кінця 2000 – початку 2010-х років. *Наукові записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Львів, 2016. Вип. 1. С. 139–144.
83. Зінків І. Я. Камерно-інструментальна музика. Історія української музики. Т. 2: Друга половина ХІХ ст. / Т. П. Булат (відп. ред.), М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. Київ : Наукова думка, 1989. С. 284–306.
84. Іваницький А. Українська народна музична творчість: посібник для вищих та середніх учбових закладів. К.: Музична Україна, 1990. 336 с.
85. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. К., 1981. 110 с.
86. Ільченко О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: монографія. Відп. ред. А.П. Лашенко. К.: КДІК, 1994. 107 с.
87. Історія української культури ХХ-початку ХХІ століть. Том 5. Книга 2. Київ: «Наукова думка» НАН України, 2011. 1031 с.
88. Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі. *Збірник наукових статей на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц* / Редактор- упорядник – кандидат мистецтвознавства В. Кузик. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. Вип. 5. С. 171 – 197.
89. Калнагуз М. В. Єгор Мовчан – останній з мандрівних кобзарів. *Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : збірник статей та матеріали ІІ всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (6-7 грудня 2018 року.). Суми : ФОП Цьома С.П., 2019. 241 с.

90. Калнагуз М. В. Новаторські форми бандурного ансамблевого музикування. *Мистецькі пошуки: збірник наукових праць*. Випуск (10). Суми : ФОП Цьома С. П., 2019 р. 248 с. С. 171.
91. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с
92. Кисляк Б. М. Артистизм та закономірності його втілення у виконавській діяльності музиканта. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022.
93. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Б. М. Кисляк. Одеса, 2019.
94. Кисляк Б. М. Інструментальний стиль баянної творчості кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 4.
95. Кисляк Б. М. Поняттєве коло камерного інструментального ансамблю в музикознавстві7 *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 34. С. 233–239.
96. Кисляк Б. М., Бойко А. Багатофункціональність баяна та його місце в камерній інструментально-ансамблевій системі. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 5.
97. Кияновська Л. Музичні шляхи Оксани Герасименко. *Дзвін*. 2010. № 3-4 (785-786) березень-квітень. С. 101 – 103.
98. Клапчук В. Кобзарство та бандурництво в Україні у вітчизняній історіографії другої половини ХІХ – початку ХХ ст. *Історія науки і біографістика*. 2023. Вип. 4. С. 229-247.
99. Клапчук В. М. Бандурне мистецтво України середини ХVІІІ – початку ХХІ ст.: Соціокультурний вимір. Канд. дис. докт. філософії. Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ніжин. 2024. 317 с.
100. Кобзарські традиції на Сумщині. *Журнал Народна творчість та етнографія*. К., 1990, №3.

101. Кобзарські традиції на Сумщині. Журнал Народна творчість та етнографія. К., 1990, №3.
102. Кожбахтєєва Н. Ф., Мкртчян М. К. Робота з ансамблем бандуристів у вищих педагогічних закладах освіти / Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського №1(108), 2016. С. 40-45.
103. Колесник О. С. Інтерпретація як феномен художньої культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.
104. Колесса Ф. Українські народні музичні інструменти: музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970. 592 с.
105. Ксьондзик О. Музична комунікація в ансамблі: психологічний аспект. // Музикознавчі студії: Зб. ст. Вип. 16. Львів: Сполом, 2007. С. 187.
106. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2017. 245 с.
107. Коломієць М. С., Ткаченко Г. Й. Ансамбль // Мистецтво України: енциклопедія. К.: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1995. Том 1. С. 63.
108. Кравченко А. І. Етнокультурні джерела семіозису української камерно-інструментальної музики. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 36. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. С. 173–180. DOI: <https://doi.org/10.32461/190682>
109. Кравченко А. І. Значення філософії музичного аналізу у дослідженні камерно-інструментального мистецтва України. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 172–183.
110. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 301 с.

111. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.
112. Ксьондзик О. Музична комунікація в ансамблі: психологічний аспект. // Музикознавчі студії: Зб. ст. Вип. 16. Львів: Сполом, 2007. С. 187.
113. Ксьондзик О. Музична комунікація в ансамблі: психологічний аспект. *Музикознавчі студії*: Зб. ст. Вип. 16. Львів: Сполом, 2007. С. 187.
114. Кубік О. Ансамблеве бандурне мистецтво в середовищі української діаспори: культурно-історичні аспекти розвитку. URL: [https://idud.oa.edu.ua/wp-content/uploads/2020/12/nz\\_vyp\\_31\\_220.pdf](https://idud.oa.edu.ua/wp-content/uploads/2020/12/nz_vyp_31_220.pdf) (дата звернення 13.04.2024).
115. Кубік О. Типологія ансамблів у бандурному мистецтві України та діаспори. Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: зб. наук. праць інституту муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. унів. ім. І. Франка / заг. ред. та упоряд. А. Душного. Дрогобич, 2019. С. 183–191.
116. Кузьмич Я. О. Розвиток професійного бандурного мистецтва: тенденції, школи, композиторська творчість // Вісник Житомирського державного університету імені І. Франка. 2011. Вип. 60. С. 145-148. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU\\_2011\\_60\\_34](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2011_60_34).
117. Кушнір О. Виготовлення та вдосконалення бандур як важливий чинник професіоналізації бандурного мистецтва. Музикознавчі студії: Зб. статей. Дрогобич, 2009. Вип. 21. С. 39-48.
118. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах: кобза Остапа Вересая, бандура Георгія Ткаченка, торбан Франца Відорта. Київ, 1997. 148 с.
119. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (ХІХ – поч. ХХ ст.). Київ: Темпора, 2007. 592 с.
120. Кушпет В. Школа реконструкції виконавської традиції: ліра, кобза, торбан, бандура, спів. К.: Темпора, 2016. Ч. ІІІ.

121. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень виконуваних кобзарем Вересаєм.К.,1978. Вид.2-е. м95с.
122. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. як відображення провідних тенденція розвитку сучасної української музичної культури : Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 250 с.
123. Лісняк І. М. Сучасний вимір бандурного мистецтва: Орієнтири ансамблевої творчості // Музична україністика: сучасний вимір [зб. наук. ст. на пошану А. Терещенко / ред. Упорядник М. Ржевська] Київ-Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 329-335.
124. Лісняк І. М. «Культурний образ» сучасного бандурного мистецтва. [URL:http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/202/562/7/11781-1?inline=1](http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/202/562/7/11781-1?inline=1) (дата звернення 16.03.2024).
125. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.
126. Лісова Р. В. Щоб себе у світах не згубить п'єси для бандури. Вінниця : Нова Книга, 2014. 60 с. : ноти.
127. Мандзюк Л. Інтелектуально творчий аспект предмета “Ансамбль в класі бандури” // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Серія. “Мистецтвознавство”. 2006. №1(16). С. 80–84.
128. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2007. 18 с.
129. Мандзюк Л. С. Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне : РДГУ, 2008. Вип. 14. С. 50–54.

130. Мандзюк Л. С. Музично-виконавські проекти як вид вшанування пам'яті видатного харків'янина Гната Хоткевича. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVI (36). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. 192 с.
131. Мандзюк Л. Феномен «тріо бандуристок» в сучасному мистецькому просторі України: витоки, тенденції розвитку та виклики сьогодення // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2025. № 3 (68). С. 79–93. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(68\).2025.343250](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(68).2025.343250)
132. Маринін І. Г., Лабунець В. М. Основні тенденції розвитку традиційного та академічного ансамблево-оркестрового виконавства в Україні кінця XIX – початку XXI століть (джерелознавчий аспект) // Молодь і ринок. 2012. № 6 (89). С. 66–72. URL: [https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF%2FMir\\_2012\\_6\\_18.pdf&P21DBN=UJRN](https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF%2FMir_2012_6_18.pdf&P21DBN=UJRN)
133. Мартинюк М. Національні особливості традиційної музики клезмерів. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: Зб. наук. пр. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 135-139.
134. Матвіїв Г. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід : дис. канд. ... мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 190 с.
135. Матвіїв Г. Нові камерноансамблеві форми XXI століття: бандура і гітара. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2012. №16. С. 425–433.

136. Матвійчук Л. Д. Методичні основи ансамблевого виконавства // Навчально-методичний посібник. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. 2008. с. 96.
137. Мішалов В. Харківська бандура : культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків : Видавець Савчук О. О., 2013. 109 іл. Серія «Слобожанський світ». Випуск 7. 368 с.
138. Мішалов В. Ю. Видатний будівничий бандурного мистецтва – Гнат Хоткевич. Гнат Хоткевич. Твори для харківської бандури. Харків : Вво Ексклюзив, 2007. С. 191–240.
139. Мішалов В. Ю. Гнат Хоткевич і його праця «Бандура та її можливості». Гнат Хоткевич. Бандура та її можливості. Харків : Вво Глас, 2007. С. 3–21.
140. Мішалов В. Ю. Проблематика походження шкіл і способів гри на бандурі. Кобзарська-лірницька епічна традиція : зб. наук. пр. наук.практ. конф. з міжнародною участю. Київ, 15–16 черв. 2019 р. Київ : НЦНК «Музей Івана Гончара», 2019. С. 124–129.
141. Мокрогуз І. М. Основні методичні видання ХХ ст. – першооснова виконавства на бандурі. Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія. 2009. № 23. С. 160–166.
142. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
143. Немкович О. М. Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення: автореф. дис... на здобуття вчен. ступ. д-ра мистецтвознавства: 26.00.0; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. К., 2008. 36 с.
144. Несмашна Л., С. Сабрі та Н. Чабаненко Бандурне мистецтво в умовах глобалізації сучасного культуропростору.

145. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2011. 16 с.
146. Олексієнко О. Бандура у музиці сучасних українських композиторів як чинник збагачення вітчизняної духовної культури. Духовна культура як домінанта українського життєтворення: Матеріали Всеукраїнської наук. практ. конф. Київ, 2005. Ч. II. С. 57-62.
147. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 16 с.
148. Омельченко А. Ф. Гнат Хоткевич. Музика, Київ, 1977. № 6. С. 26–27.
149. Омельченко А. Ф. Розвиток кобзарського мистецтва в Україні : Дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / КДК ім. П. І. Чайковського, 1970. 180 с.
150. Павленко Л. Вплив ансамблевого виконавства на розвиток бандурного мистецтва ХХ – ХХІ століття. *Культура України*. Вип. 54, 2016. С. 226–231.
151. Павленко Л. О. Бандурне мистецтво в міжкультурному діалогові сучасності. Діалог культур Україна – Греція: культурна політика ХХІ ст. в європейській ретроспективі : зб. пр. за матеріалами VII Міжнар. наук.-практ. конф. «Діалог культур Україна – Греція: культурна політика ХХІ ст. в європейській ретроспективі». Київ, 21–23 верес. 2016 р. Київ : Міленіум, 2016. С. 170–172.
152. Павленко Л. О. Еволюція бандурного виконавства: методологічні засади дослідження. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. Вип. 1 (6).
153. Павленко Л. О. Становлення та розвиток академічного бандурного виконавства в другій половині ХХ ст. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Серія: Мистецтвознавство. № 21 (1), 2015. С. 33–38.

154. Панасюк І. Формування української професійно-академічної бандурної школи у соціокультурному контексті. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. 2012. Вип.2. С. 59–64
155. Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст. : істориковиконавський аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 17 с.
156. Пасічняк Л. М. Ансамблеве виконавство на народних інструментах у контексті академічного камерного музичного мистецтва. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 372–381.
157. Пасічняк Л. Український ансамбль народних інструментів у контексті формування академічних традицій. Здобутки і перспективи // Народні-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть: Зб. мат. міжн. наук.-практ. конф (ДДПУ ім. І. Франка, 25.03.07, м. Дрогобич). Дрогобич, 2007. С. 229-239.
158. Петринка Х. Сучасне бандурне мистецтво як уособлення культурного коду українців. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2023. Вип. 49. С. 28–40.
159. Пилипчук В. Історія та модернізація бандури. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. 2021. Випуск 79 том 2. С. 43–47.
160. Повзун Л. І. «Біфункціональний код» камерності як семантична установка інструментально-ансамблевих жанрів. *Вісник НАКККіМ : щоквартальний науковий журнал*. Київ : Міленіум, 2017. Випуск 2'2017. С. 99–103.
161. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2018. 480 с.

162. Повзун Л. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17. 00. 03 “Музичне мистецтво”. К., 2005. 16 с.
163. Польська І. І. *Камерний ансамбль* // Енциклопедія Сучасної України. Т. 12. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. С. 112–114. Енциклопедична стаття про сутність камерного ансамблю та його значення у музичній культурі.
164. Польська І. І. Камерний ансамбль як жанр і культурний феномен. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету: наук.-теор. журнал*. Х., 2008. Т. XI, № 1. С. 3–8.
165. Польська І. І. *Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика* / І. І. Польська. Харків: Харківська державна академія культури, 2001. 396 с.
166. Польська І. І. *Камерно-ансамблеве мистецтво України: шляхи теоретичного осягнення*. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка; Львів, [2013]. Вип. 31: Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 19–30.
167. Пономаренко М. І. З літопису музичної самодіяльності на Ровенщині. *Народна творчість та етнографія*. 1973. № 1. С. 89–90.
168. Примак М. Бандура в камерно-ансамблевому виконавстві: проблеми адаптації. *Innovations of modern science and education. Proceedings of the 6th International scientific and practical conference*. Perfect Publishing. Vancouver, Canada. 2026. Pp. 301 – 304. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2026/02/INNOVATIONS-OF-MODERN-SCIENCE-AND-EDUCATION-26-28.02.26.pdf>
169. Примак М. Бандура в камерно-ансамблевому жанрі: виконавський аспект. *Слобожанські мистецькі студії*, випуск 1 (10), 2026. С. 84 – 87. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2026.1.14>
170. Примак М. В. Бандурне мистецтво у ракурсі камерного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових*

- праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 44. Том 3. С. 11-15.
171. Примак М. В. Просвітницька діяльність бандуристів у збереженні української музичної культури. «*KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*» № 2(46). Lublin: Fundacja Instytut Spraw Administracji Publiczne, 2022. С. 95 – 100.
172. Примак М. Камерний ансамбль з бандурою в контексті постіндустріальної культури. *Наукові тренди постіндустріального суспільства*: збірник наукових праць з матеріалами XI Міжнародної наукової конференції, м. Київ, 6 березня, 2026 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп, 2026. С. 312-315. URL: <https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/06.03.2026/84>
173. Примак М. Функціональні ролі бандури у камерному ансамблі. *Abstracts of XVI International Scientific and Practical Conference*. Stockholm, Sweden. 2026. Pp. 33-35. URL: <https://eu-conf.com/en/events/transformation-of-science-and-education-digitalization-challenges-modern-technologies/> URL: <https://eu-conf.com/en/events/the-impact-of-digital-technologies-and-inventions-on-the-future-in-education-and-business/>
174. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. Детройт: УВАН, 1976. 466 с.
175. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / КНУКіМ. Київ, 2007. 20 с.
176. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 20 с.

177. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури: дис. канд. мистецтвознав. 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 209 с.
178. Созанська О.-К. О. Композиторська творчість виконавців-бандуристів другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво». Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2023. 217 с.
179. Созанський Ю. Музична семіотика. Львів: Сполом, 2008. 522 с.
180. Стахевич О. Г. Китайське традиційне інструментально-ансамблеве та оркестрове виконавство: детермінанти історичного розвитку. *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал Волинського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк, 2024. Вип. 1. С. 88-95. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-12>
181. Стельмашенко О. А. Композиторська творчість української діаспори: жанрові та стильові пошуки. Монографія. Київ: Музична Україна, 2018. 350 с.
182. Стогній В. Проблема взаємодії музичного стилю та художньо-виражальних засобів у семантико-інтерпретаційному зрізі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії у практиці освіти*. Зб. наук. праць. Вип. 19. Харків: ХДУМ ім.І.П.Котляревського, 2007. С. 284 – 293.
183. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне : Ліста, 1997. 280 с.
184. Супрун Н. Етномузикознавча діяльність Гната Хоткевича. Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1992. Т. ССХХІІІ. С. 77-94.
185. Турко Н.Є. Базові фазиси вдосконалення конструкції бандури к академічного концертного інструмента *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. 2017. Зб. наук. ст. С. 202-210. URL: [https://www.rshu.edu.ua/images/nauka/zb\\_narodn\\_instrum\\_2018.pdf](https://www.rshu.edu.ua/images/nauka/zb_narodn_instrum_2018.pdf) ( дата звернення 10.02.2025).

186. Устименко-Косоріч О., Каблова Т., Сподаренко В. Риси неофольклоризму в баянно-акордеонній творчості Віктора Власова (на прикладі аналізу музичних творів) // *АРТ-платФОРМА*. 2022. Вип. 1 (5). С. 31–49. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.31-49>
187. Хай М. Бандура: від атрибута традиції до деривата і "мистецтва" (рецензія-роздум із приводу виходу у світ праці Гната Хоткевича "Бандура та її репертуар"). *Студії мистецтвознавчі*. К.: ІМФЕ НАН України, 2010. – № 3(31). – С. 125–130.
188. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. К., 2008. 579 с.
189. Хай М. Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове argo, етнопедагогічні засади і реконструкція. *Наукові записки*. 2014. №2. С.116–128.
190. Хмара Г. Становлення індивідуального композиторського стилю в українській камерно-інструментальній музиці другої половини XVIII століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 28, том 5. С. 225–231.
191. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / ред. В. Мішалов. Харків: Глас-Майдан, 2007. 96 с
192. Чабан-Чайка С. В. Багатогранні можливості бандурного виконавства. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*. Серія: Психолого-педагогічні науки. 2021. № 2. С. 134–140.
193. Чабаненко Н. А. Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості XX ст. *Культура і сучасність*. 2019. № 2. С. 138–141.
194. Чабаненко Н. Бандурний репертуар як чинник розвитку концертного виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 522–528.
195. Черемський К. П. Шлях звичаю. Харків : Глас, 2002. 445 с.

196. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків: Атос, 2008. 248 с.
197. Черкаський Л. Кобза і бандура: проблеми ідентифікації. URL: [http://library.nakkim.edu.ua:8080/libdoc/konferencii/bandurne\\_mystecto.pdf](http://library.nakkim.edu.ua:8080/libdoc/konferencii/bandurne_mystecto.pdf) (дата звернення 17.05.2024).
198. Чернета Т. Бандурне мистецтво Дніпропетровщини: від аматорства до академізму : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 256 с.
199. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ–початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київ. нац. Ун-т культури і мистецтв. Київ, 2012. 290 с.
200. Чжан Хань. Камерно-інструментальний ансамбль в українській музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2015. 205 с.
201. Шевченко М. О. Ансамблеве виконавство. Метод. рекомендації для організації самостійної роботи студентів вищих музичних навчальних закладів... ДВНЗ Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. 2015.
202. Шемет Л. В. Традиційні народні музичні інструменти українців у контексті професійного академічного мистецтва. Вісник ХДАДМ. 2015. № 3. С.109–114.
203. Юцевич Є., Безп'ятов Є. Оркестр народних інструментів. К.: Мистецтво, 1948. 110 с.
204. Яківчук Г. В. Організація роботи ансамблю бандуристів у педагогічних закладах. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 148–152.
205. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. 245 с.

206. Broiako N. The peculiarities of bandura sound production: theoretical and practical aspects // Arts and culture as parts of the civilizing processes at the turn of millennium : collective monograph / ed. by M. Poplavskyi et al. Lviv–Toruń : Liha-Pres, 2020. P. 129–152. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-197-1/129-152>
207. Kniaziev V., Voloshchuk Y., Bobechko O., Mandziuk L., Kalustian O., Chorny Y. Vocal and instrumental art of Ukraine: convergence of classics and modernity // Sapienza: International Journal of Interdisciplinary Studies. 2025. Vol. 6(2). e25041. DOI: <https://doi.org/10.51798/sijis.v6i2.987>

**ДОДАТКИ**  
**Додаток А**  
**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ**  
**ДИСЕРТАЦІЇ**

*Статті в наукових фахових виданнях України:*

1. Примак М. В. Бандурне мистецтво у ракурсі камерного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 44. Том 3. С. 11-15.

<https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-2>

2. Примак М. Бандура в камерно-ансамблевому жанрі: виконавський аспект. *Слобожанські мистецькі студії*, випуск 1 (10), 2026. С. 84 – 87.

<https://doi.org/10.32782/art/2026.1.14>

3. Єрмоєнко А., Єрмоєнко Н., Примак М. Жанрово-стильова специфіка камерно-ансамблевого бандурного виконавства. *Слобожанські мистецькі студії*, випуск 3 (09), 2025. С. 44 – 48.

<https://doi.org/10.32782/art/2025.3.8>

4.

. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. . 1. . 74–82.

<https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-11>

*Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:*

5. Примак М. В. Просвітницька діяльність бандуристів у збереженні української музичної культури. «*KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*» № 2(46). Lublin: Fundacja Instytut Spraw Administracji Publiczne, 2022. С. 95 – 100.

<https://doi.org/10.51647/kelm.2022.2.14>

**Тези доповідей на наукових конференціях:**

6. Примак М. Бандура в камерно-ансамблевому виконавстві: проблеми адаптації. *Innovations of modern science and education. Proceedings of the 6th International scientific and practical conference*. Perfect Publishing. Vancouver, Canada. 2026. Pp. 301 – 304.

<https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2026/02/INNOVATIONS-OF-MODERN-SCIENCE-AND-EDUCATION-26-28.02.26.pdf>

7. Примак М. Камерний ансамбль з бандурою в контексті постіндустріальної культури. *Наукові тренди постіндустріального суспільства*: збірник наукових праць з матеріалами XI Міжнародної наукової конференції, м. Київ, 6 березня, 2026 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп, 2026. С. 312-315.

<https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/06.03.2026/84>

8. Примак М. Функціональні ролі бандури у камерному ансамблі. *Abstracts of XVI International Scientific and Practical Conference*. Stockholm, Sweden. 2026. Pp. 33-35.

<https://eu-conf.com/en/events/the-impact-of-digital-technologies-and-inventions-on-the-future-in-education-and-business/>

## Додаток Б

Збірка творів Р. Лісової “Інструментальні твори для бандури”

**Ноктюрн**  
Тому, кого кохає душа моя...  
Р. Лісова

**Moderato**

Бандура1.  
*espress.* *mp*

Бандура2.  
*p*

4

7 *sempre legato*

2

10

13

16

*mf*

*mp*

*mf*

*mp*

*pp*

3

19

mf

Musical score for measures 19-21. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 19 features a treble clef with a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G2. Measure 20 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef has a half note G2. Measure 21 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G2. Dynamics include *mf* in measure 20.

22

*f*

Musical score for measures 22-25. Measure 22 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef has a half note G2. Measure 23 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G2. Measure 24 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G2. Measure 25 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G2. Dynamics include *f* in measure 22.

26

Зворушливо

*ff*

Musical score for measures 26-28. Measure 26 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef has a half note G2. Measure 27 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass clef has a half note G2. Measure 28 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a half note G2. Dynamics include *ff* in measure 26. The tempo/mood is marked "Зворушливо" (Vivacissimo).

4

29

*f*

32

*poco rit.*

*ff*

*Tempo primo*

*mp*

*p*

35

Musical score for measures 38-40. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 38 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *f*. The bass staff contains a bass line with a whole note chord. Measure 39 continues the melodic line in the treble and the bass line. Measure 40 concludes the system with a whole note chord in the bass and a melodic phrase in the treble.

Musical score for measures 41-43. Measure 41 begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff features a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The bass staff has a whole note chord. Measure 42 continues the melodic line in the treble and the bass line, with a dynamic marking of *p*. Measure 43 concludes the system with a melodic phrase in the treble and a whole note chord in the bass.

Musical score for measures 44-46. Measure 44 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The bass staff has a whole note chord. Measure 45 continues the melodic line in the treble and the bass line, with dynamic markings of *mp* and *f*. Measure 46 concludes the system with a melodic phrase in the treble and a whole note chord in the bass, featuring a triplet of eighth notes.

6

47

*mf*

51

*mp*

*poco cresc.*

53

*ff subitop*

*pp*

## Додаток В

Збірка творів камерних творів О. Герасименко

39

## Мелодія блакитного неба

Blue Sky Melody

Оксана Герасименко  
Oksana Herasymenko

Мура

*mp*

*rit.*

*mp*

*f*

*f*

1 2 3 4

1 2 3

40

Мелодія блакитного неба

Musical notation for measures 24-25. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 24 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur. The bass staff contains a simple accompaniment. The word *expressivo* is written below the treble staff. A dynamic marking *f* is present at the end of measure 25.

Musical notation for measures 26-27. Measure 26 features a complex texture with a treble staff containing a triplet of eighth notes and a slur, and a bass staff with a similar triplet. Measure 27 shows a melodic line in the treble staff and a bass staff with a triplet. A dynamic marking *rit.* is present at the end of measure 27.

Musical notation for measures 28-29. Measure 28 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 29 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment including triplets and slurs. A dynamic marking *f* is present at the start of measure 28. A *rit.* marking is present at the end of measure 29.

Musical notation for measures 30-31. Measure 30 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 31 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment including triplets and slurs. A dynamic marking *f* is present at the start of measure 30. A *rit.* marking is present at the end of measure 31.

Musical notation for measures 32-33. Measure 32 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. Measure 33 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment including triplets and slurs. A dynamic marking *f* is present at the start of measure 32. A *rit.* marking is present at the end of measure 33.

# Сповідь Confession

Для бандури та флейти (ребра)  
For bandura and flute

Оксана Герасименко  
Oksana Herasymenko

Flute

Largo

бандура

Largo

*p*

*l.p.*

5

5

9

9

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first two staves of the first system are marked with *mp* (mezzo-piano). The first staff of the first system contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some of which are circled. The second staff of the first system contains a harmonic accompaniment with chords and some circled notes. The second system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff of the second system is marked with *mf* (mezzo-forte). The third system also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff of the third system is marked with *mf*. The notation throughout the score includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The handwriting is clear and legible.

Сповідь

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system (measures 29-31) features a vocal line with the instruction *con anima* and a piano accompaniment with a *simile* marking. The second system (measures 32-34) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 35-37) includes a *cresc.* marking in the piano part. The fourth system (measures 38-40) concludes the page with a *pp* marking in the piano part. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Сповідь

The musical score is written for voice and piano. It begins at measure 41. The vocal line features a melodic line with a fermata over the final note of the phrase. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 44 includes a handwritten annotation 'V.P.' above the piano part. Measure 50 has a handwritten 'rit.' above the vocal line. Measure 54 has a handwritten 'rit.' below the piano part. The score concludes at measure 65 with a final chord and the handwritten annotation 'л.р.' (likely 'fine' or 'ad libitum').