

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ім. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

МАНДЗІЮК Любов Сергіївна

УДК 785.1:787.6

**АНСАМБЛЕВО-ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧИСТЬ БАНДУРИСТА:  
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ТА ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ  
АСПЕКТИ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

Харків – 2007



Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Харківському державному університеті мистецтв ім. І.П.Котляревського Міністерства культури і туризму України.

- Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, професор  
**Гребенюк Наталія Євгенівна**  
Харківський державний університет  
мистецтв ім. І.П.Котляревського,  
професор кафедри сольного співу
- Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор, академік,  
**Давидов Микола Андрійович**  
Національна музична академія  
України ім. І.П.Чайковського,  
завідувач кафедри народних інструментів
- кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Морозевич Ніна Василівна**  
Одеська державна музична академія  
ім. А.В.Нежданової,  
доцент кафедри народних інструментів
- Провідна установа:** Львівська державна музична академія  
ім. М.В.Лисенка, кафедра історії музики.

Захист відбудеться «11» жовтня 2007 року о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 у Харківському державному університеті мистецтв імені І.П.Котляревського за адресою: 61003, м.Харків, м. Конституції 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського державного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського за адресою: 61003, м.Харків, м. Конституції 11/13.

Автореферат розісланий «7» березня 2007 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент

М.С.Чернявська

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження визначається тенденціями сучасного музикознавства в ґрунтовному вивченні здобутків народного виконавства, їх значенням для розвитку конкретних видів творчості та наслідків для практичного вдосконалення та презентації в професійному культурно-мистецькому середовищі сьогодення. Інтерес до саме народних джерел творчості диктується загально світовими проблемами збереження та реставрації унікальних надбань, які, уніфікуючись своєрідністю тембрів, жанрів, стилів, манер, створюють єдину різнобарвну мистецьку царину.

Унікальність бандурного виконавського мистецтва взагалі, а колективного зокрема, піднявшись до небачених допоки вершин популярності серед різних верств населення на початку ХХ ст., через ряд безвідповідальних ідеологічних та дилетантсько-культурологічних чинників була майже знищеною у своїй первозданній манері. У той же час, дякуючи зрослому бажанню мас опанувати азами гри на бандурі й об'єднуватися для колективного музикування, постала проблема виховання відповідних професійних педагогічних кадрів.

Завдання сучасної методології бандурного виконавства – створити наукову базу для вдосконалення мистецької творчості бандуристів у її повній багатогранності: з одного боку – виконавській, яка проявляється в специфіці моноансамблю, ансамблях малих форм, капелах та оркестрових групах; з іншого – педагогічній та диригентській, які мають можливість формуватися та розвиватися, в свою чергу, саме на освоєнні та усвідомленні закономірностей ансамблевого бандурного виконавства у всіх формах його прояву.

Аналіз досліджень та публікацій бандурно-методичного спрямування показує, що навіть при активному (особливо за останнє десятиліття) вивченні цієї галузі народного виконавства розробки проведені досить фрагментарно. У наукових працях виконавство на бандурі розглянуте переважно в історичному (А.Омельченко, О.Дубас, В.Дутчак, Б.Жеплинський), традиційному (К.Черемський, В.Уманець, В.Чуркіна, О.Ваврик) академічно-виконавському (Н.Брояко, Н.Морозевич, І.Панасюк) аспектах. Вихідним принципом перших наукових розробок є культурно-історичний феномен кобзарства в цілому, другі – вивчали генезу та розвиток традиційних форм українського співотства та його цехових об'єднань, останні займалися проблемами виконавства в його художніх та рухо-моторних аспектах. Особистий практичний досвід автора як соліста, ансамбліста, диригента, педагога дозволив розглянути, так би мовити, з середини, психолого-фізіологічну сутність творчої особистості бандуриста як результату цілеспрямованої роботи академічної школи по вихованню бандуриста-професіонала для високо художньої презентації цього своєрідного українського народного мистецтва відповідно до вимог сьогодення.

*Об'єкт дослідження* – ансамблево-виконавська творчість бандуриста.

*Предметом дослідження* є мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти ансамблево-виконавської творчості бандуриста.

*Метою дослідження* є представлення бандурного ансамблевого виконавства в усіх його проявах як основи розвитку багатогранної творчої особистості професійного бандуриста та обґрунтування психолого-фізіологічних засад процесу виконавства, що сприятимуть оптимальній мистецькій діяльності, де ансамбль розглядається як мобільна форма збереження, існування та розвитку народного мистецтва. Означена мета викликала необхідність вирішення наступних завдань:

- розкрити мистецтвознавчі та культурологічні передумови виникнення колективного виконавства на бандурі ;
- обґрунтувати ствердження академічної бандурної освіти як наслідку та умови розвитку професійного ансамблевого виконавства бандуристів;
- проаналізувати психолого-педагогічний аспект творчої особистості бандуриста;
- дослідити фізіологічний аспект виконавського моноансамблю бандуриста;
- окреслити комплексність у підготовці професійного бандуриста як концертного виконавця, педагога, диригента.

*Методи дослідження.* Для розв'язання поставлених завдань були використані *загальнонаукові*: теоретичні (аналіз, синтез, порівняння, моделювання, систематизація, класифікація, узагальнення теоретичних та дослідницьких даних); емпіричні (спостереження, оцінка, перевірка практикою) та *конкретно-наукові*: історико-типологічний, системно-структурний, функціональний, жанрово-стильовий методи.

*Теоретичну* базу дослідження становлять положення, які ґрунтуються на: історико-дослідницьких працях, де розглядаються питання розвитку кобзарства в першій половині ХХ ст. та його нових ансамблевих форм (капели; група в оркестрі; тріо) функціонування (М.Лисенко, Г.Хоткевич, Д.Ревуцький, А.Гуменюк, К.Черемський, В.Мішалов, О.Дубас, О.Ваврик); методологічних працях з питань вивчення вокального, інструментального, хорового виконавства (Л.Дмітрієв, Н.Гребенюк, В.Морозов, М.Давидов, Н.Брояко, Ю.Бай, П. Чесноков, В.Краснощеків); музикознавчих дослідженнях з фундаментальних проблем музичного аналізу та інтонації (Б.Асаф'єв, Л.Мазель, Ю.Тюліна, В.Холопова, Л.Баренбойм, В. Цуккерман, І.Браудо, В.Москаленко, В.Медушевський); досягненнях в області психологічних та фізіологічних наук в контексті розвитку творчої особистості (Б.Ананьєв, Л.Виготський, Б.Теплов, С.Л.Рубінштейн, К.Станіславський, О.Лоуен, Р.Юссон, Г.Костюк, В.Роменець).

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що в роботі вперше здійснено комплексний аналіз ансамблевого виконавства на бандурі в усіх його різновидах (моноансамбль, малі форми, капели бандуристів, групи в оркестрі українських народних інструментів). *Вперше* дана психолого-фізіологічна оцінка координаційних функцій-дій бандуриста у вокально-інструментальному моноансамблі. *Вперше* ансамблеве виконавство науково розглядається як джерело становлення та розвитку творчої особистості бандуриста у його професійній діяльності виконавця (соліста, ансамбліста сольного типу, учасника вокально-інструментального та інструментального колективу), педагога (який володіє вокальною, інструментальною, диригентською методиками), диригента (що володіє голосом, інструментом, предметно ознайомлений з основами педагогіки та мистецтвом і мисленням диригента-режисера).

Поряд з цим, у дослідженні *набуло подальшого розвитку* вивчення особистого внеску Г.Хоткевича як засновника та організатора ансамблевого виконавства на бандурі в усіх його формах, академічної школи гри на бандурі та створення методичної бази для цього.

**Практичне значення** дослідження визначається можливістю використання його матеріалів і висновків у методичних розробках та рекомендаціях з питань педагогічної та виконавської діяльності для викладачів та студентів у вищих навчальних закладах освіти музичного профілю різних рівнів акредитації, оскільки вирішує певні завдання вдосконалення бандурного виконавства через розуміння його психолого-фізіологічного процесу та шляхи становлення творчої особистості професійного бандуриста в його багатовекторній діяльності.

Основні розробки дослідження можуть бути впроваджені у навчальні курси з «Історії виконавства на бандурі», «Інструментознавства», «Методики виконавства на бандурі», «Спеціінструменту», «Ансамблю», «Оркестрового класу», «Методики диригування». Результати дисертаційного дослідження впроваджено у практику на всіх курсах відповідно навчальним планам Харківського державного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського.

**Зв'язок роботи з науковими планами та темами.** Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики й узгоджено з перспективно-тематичним планом науково-дослідних робіт Харківського державного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського (тема «Шляхи розвитку сучасної інтерпретології»). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (протокол засідання №4 від 30 листопада 2002 року), уточнена (протокол №4 від 30 листопада 2006 року).

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертації обговорювались на засіданнях кафедри народних інструментів України Харківського державного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського та у

доповідях автора на науково-практичних конференціях, що проходили у Харківському державному університеті мистецтв ім. І.П.Котляревського («Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство» - грудень, 2001 р., «Традиція і національно-культурний поступ» - грудень, 2004 р.), Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського («Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-XXI століть» - березень, 2003 р., березень, 2005 р.), Одеській державній музичній академії ім. А.В.Нежданової («Схід-Захід: музичне мистецтво і культура» - квітень, 2004 р., квітень, 2005 р.), Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв («Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури» - жовтень, 2005 р.).

**Публікації.** За темою дисертації автором опубліковано 6 статей у фахових наукових збірках, затверджених ВАК України.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та окремої книги додатків. Загальний обсяг дисертації 194 сторінки, з них основний текст складає 184 сторінки. Список використаних джерел налічує 239 найменувань.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, визначається об'єкт та предмет дослідження, його мета, завдання, наукова новизна, практична цінність роботи.

**Розділ 1. «Історичні передумови виникнення ансамблево-виконавської творчості бандуристів»** аналізує соціально-культурологічні та художньо-мистецькі передумови виникнення та ствердження ансамблевого виконавства на бандурі, яке стало основним рушієм в організації професійної академічної бандурної освіти.

**Підрозділ 1.1. «Культурологічні та мистецтвознавчі передумови виникнення ансамблевого виконавства на бандурі»** подає історичні першоджерела становлення та широкої популяризації ансамблевого виконавства бандуристів, проблему стабілізації інструмента й організації академічної бандурної освіти як наслідку розвитку професійного ансамблевого виконавства бандуристів.

Загальний розвиток українського національного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст., а саме: становлення національної композиторської школи (засновник М.Лисенко, К.Стеценко, М.Леонтович), розквіт літературної творчості (Т.Шевченко, Леся Українка), вихід на мистецьку арену музично-драматичних театральних труп (М.Старицький, М.Кропивницький, П.Саксаганський), створило

підґрунття для глибокої зацікавленості національно свідомої інтелігенції традиційними народними видами мистецтв.

Формується науково-етнографічний підхід до народної пісні (М.Маркевич, А.Єдлічка, М.Лисенко), яка знаходить своє пряме, або опосередковане втілення у перлинах хорової мініатюри (М.Лисенко, О.Кошиць, Ф.Колеса, М.Леонтович, С.Людкевич, К.Стеценко). У жанрі хорової п'єси зосереджувалися пошуки найвиразніших концепцій громадського звучання, перейнятих прогресивними суспільними ідеями чи оснований на поетичних творах високої ідейної наснаги. Традиційна любов українського народу до гуртового співу активно підтримувала пошуки новаторів. Концерти Лисенкового хору по всій Україні не лише відіграють важливу суспільно-громадянську та культурно-просвітницьку роль, а й стають осередком професійного навчання для його учасників. Спілкування з класиком української музики, який ще й заклав підґрунття наукового осмислення кобзарства, стало школою пізнання основ гармонії, диригування та композиторської творчості для соліста-бандуриста Гната Галайди – Гната Хоткевича. Діяльність цієї постаті в бандурному мистецтві настільки багатогранна, що дозволяє звертатися до неї науковців у різноманітних аспектах досліджень.

Отримавши науку від кобзарів, Г.Хоткевич не лише має цілковито конкретні пропозиції щодо розвитку бандурної справи, а й реалізовує їх практично (Н.Супрун). Мрії довести, що Вересай не є останнім кобзарем, та ідея створити оркестр бандуристів, яка виникла ще й під впливом масштабної ходи Великокурсського Імператорського оркестру В.Андрєєва (Є.Бортник, Ю.Лошков), знаходять реалізацію у презентації *бандурного ансамблевого виконавства* у всіх його формах на XII Археологічному з'їзді 1902 р. у Харкові.

Успіх цього виступу кобзарів: по-перше, ліквідував з них тавро жебраків і дозволив своїм мистецтвом офіційно заробляти на прожиття; по-друге, сенсаційно популяризував кобзарську творчість; по-третє, заклав основи функціонування різновидів бандурного ансамблевого виконавства: різноваріантність ансамблів *малих форм* як чисто бандурних, так і з використанням інших народних інструментів; гуртовий спів з інструментальним акомпанементом самих же співаків (прототип *капел*); інструментальний *оркестр українського народного типу*.

Тож на гребні народно-романтичних віань свідомо українська інтелігенція радо підхопила кобзарство. Сплеск емоцій призводив, на жаль часто, до популістських заходів сучасників, які, не вивчивши глибоко специфіки й традицій гри на бандурі, видавали свої підручники (В.Шевченко /1913/, М.Домонтович /1913/, В.Овчинніков /1914/). Науково-методичним посібником для широкої аудиторії любителів гри на бандурі став «Підручник гри на бандурі» Г.Хоткевича /1907, 1930/.

Забезпечення народних мас друкованими працями з оволодіння грою на бандурі (кобзі) та нотними текстами створило умови для розширення кола бандуристів за рахунок нетрадиційного в цьому аспекті соціального, а особливо, фізичного середовища. Поступово формувався тип концертного виконавця, який, запозичивши школу від кобзаря, створював новий особистий репертуар на основі друкованих джерел.

Чималих змін зазнала природа кобзарства. Любителі, що об'єднувалися в колективи, грали передусім для задоволення власних мистецьких запитів, в репертуарі яких на перший план щоразу більше починають виступати хорові або ж ансамблеві твори в супроводі бандури, тоді як думи, сольні жартівливі пісні та інші твори традиційного кобзарського репертуару відходять на задній план. Л.Ященко вважає появу нових концертно-ансамблевих форм на зміну традиційним кобзарським закономірним процесом еволюції кобзарства.

В дисертації аналізується діяльність двох провідних капел – Першої української капели кобзарів та Полтавської капели бандуристів – як показових прикладів різновекторності розвитку бандурного ансамблевого виконавства, саме з позицій складу (солісти, хоровики) капел; типу бандур з відповідним способом гри (чернігівський, харківський); методів музично-теоретичної підготовки та засвоєння нового репертуару.

Радянська влада, оцінюючи вплив кобзарського мистецтва як носія українського духу на широкі народні маси, почала створювати умови для утвердження нових ідеологічних настанов шляхом: з одного боку, підтримки розвитку цього мистецтва, а з іншого – вихолощення глибинної філософії кобзарства через репертуарну цензуру та перенасилування інструментом.

*Підрозділ 1.2. «Стабілізація інструменту бандура як основа ансамблевої бандурної творчості»* розглядає процес становлення академічної бандури у напрямках поступового розширення звукоряду, впровадження хроматизації, поліпшення акустичних властивостей, створення можливостей для професійного виконавства, прийняття сучасного зовнішнього вигляду.

Побутування на Україні трьох різновидів бандури (Чернігівського, Харківського та Полтавського) з відповідними способами тримання та гри, а також індивідуалізація інструменту через суб'єктивізм самої специфіки народної творчості, а також відособлене презентування, не надавало можливості його уніфікації. Огляд робіт М. Лисенка, Д. Ревуцького, а також описи бандур у різних самовчителях показують про наявність ще й чотирьох строїв: а) бандуристський, б) скрипошний, в) жалібний і г) косий.

Тому обов'язками свого покоління Г. Хоткевич вважав: обрання типу гри на бандурі, стабілізування інструмента, винахід хроматизму та розвиток репертуару і техніки гри, для входження інструменту у широкі народні маси. Зупинившись на

двох, нині вживаних, *Київському* та *Харківському* способам гри на бандурі, дається їх порівняльна характеристика у таких аспектах:

- 1) спосіб тримання – його вплив на широту розповсюдження звукових хвиль самої бандури та голосу виконавця;
- 2) можливість повноцінного використання рухо-моторного апарату рук для рівномірної об'ємності звучання бандури по всьому діапазону;
- 3) координаційна зручність виконавства (акустична, зорова, мімічна) для презентації на сцені як в моноансамблі, так і в ансамблях інших форм.

Переконання в доцільності засвоєння Харківського, що включає в собі елементи других типів гри, примушує все ж погодитися з більшою популярністю саме київських (чернігівських) бандур. Причини цього можна виявити у висказуваннях М.Полотая: Київська капела раніше почала публічно демонструвати гру на інструментах такого типу; спосіб освоєння і процес гри набагато легший технічно від харківського; кількість виготовлення самих інструментів була на користь київської бандури.

*Осередки* розвитку ансамблевого бандурного виконавства розглядаються і як *центри* вдосконаленої уніфікації *інструментарію*, оскільки 1) через це найбільше страждав художньо-мистецький рівень ансамблевого виконавства; 2) була можлива централізація професійних та матеріальних ресурсів; 3) створилася наявність умов теоретичного та практичного експериментування. Так, один з перших кроків до стабілізації бандури зробили кубанці (під натхненням М.Богуславського, майстер А.Поплинський). Проблемою хроматизації та ув'язання струн київського типу займалися майстри О.Корнієвський, Г.Андрійчик, К.Німченко, М.Тузиченко. Лише згодом, видатний майстер, бандурист (спершу учасник Миргородської капели) І.Скляр привніс настільки вагомі корективи, що їх і донині беруть за першооснову новітні вдосконалювачі інструменту.

Реконструкцією харківських бандур разом з Л.Гайдамакою (студентом Г.Хоткевича у Музично-драматичному інституті) та практичними і технічними пропозиціями Г.Хоткевича займався Г.Снігирьов. Створення Л.Гайдамакою при клубі «Металіст» *оркестру народних інструментів*, головною тембральною окрасою якого вважалася бандура, спонукало до виготовлення сімейства оркестрових бандур (п'ікколо, прима і бас). Бандури харківського типу вдосконалювали і майстри А.Горгуль, І.Круговий, Г.Паліївєць та ін.

Масове фабричне виготовлення інструментів у довоєнний час, на жаль, не набуло ознак постійності. Лише після створення експериментальної майстерні 1946 р. на основі київської бандури відбулося ґрунтовне вдосконалення бандури з портативною зручною механікою перемикання в різні тональності. Її серійне виготовлення почалося на Чернігівській фабриці з 1954 р.

Спроба створення київсько-харківської бандури не отримала яскравої звукової довершеності та практичної зручності. Тому робота над таким інструментом ведеться і сьогодні майстрами України та зарубіжжя (В.Герасименко, Р.Гриньків, В.Вещал, А.Бірко).

**Підрозділ 1.3. «Ствердження академічної бандурної освіти як наслідок та умова розвитку професійного ансамблевого виконавства бандуристів»** досліджує розвиток традиційного кобзарського мистецтва, яке через низку суб'єктивних та об'єктивних причин з другої декади ХХ ст. почав гальмуватися; занепала й система народно-професійного навчання у цехових об'єднаннях – братствах. Зростання загальної популярності виконавства на бандурі (кобзі) диктувало потребу як у кваліфікованих наставниках, так і фахових виконавцях. Спроба М.Лисенка вирішити це питання в Музично-драматичній школі (викладач І.Кучугура-Кучеренко) не мала достойної реалізації. Відкриття Першої кобзарської школи на Кубані (викладач В.Ємець) задовольняло потреби аматорів цього краю.

Інтенсивний розвиток масової художньої самодіяльності після громадянської війни, заохочуваний і успішними виступами професійних колективів, і владними настановами ще більш загострює це питання. Наслідком реформи музичної освіти на Україні, яка в першу чергу була проведена в Харкові, стало створення 1921 р. у музпрофшколах класів народних інструментів для підготовки оркестрантів, солістів та інструкторів народних інструментів. Наступними кроками було відкриття класів народних інструментів у Київській консерваторії та Харківському музично-драматичному інституті, де 1926 р. Г.Хоткевичем розпочалося навчання гри на бандурі. Педагогічна майстерність Г.Хоткевича проявила себе ще в часи підготовки кобзарського виступу 1902 р., де він: 1) об'єднав кобзарські скрипучі голоси у струнку звучність; 2) навчив незрячих музикантів виступати у різних ансамблевих формах; 3) передбачив перспективний розвиток вокально-інструментального бандурного ансамблю у поєднанні з трійстими музикантами та лірниками, чим створив прецедент подальшої організації *капел та оркестрів українських народних інструментів*. Методологічні здобутки Г.Хоткевича втілилися у багатьох наукових працях і не втрачають своєї актуальності донині.

Завдяки історично зумовленому розвитку ансамблевого виконавства відбулася професіоналізація бандурного мистецтва, яка привела до більшої відповідальності та вибагливості в питаннях виховання бандуристів, формування творчого стилю інтерпретації, де глибинне вивчення народних традицій та класики невідривно поєднується з новаторством як композиторської думки, так і способів публічної презентації.

Непереоціненним явищем в мистецькому житті України стало створення та естетичне оформлення в рамках академічної освіти нового виду ансамблевого

виконавства, а саме – *жіночого тріо бандуристок*. Першоджерела створення колективу з трьох голосів, трьох інструментів можна знайти і в народному музикуванні, і в розмаїтті форм професійного камерного виконавства. Новим же є поєднання вокальної та інструментальної співсфер бандурного виконавства у цілісність камерного ансамблю, де нівелюється пріоритетність партій і серед вокальних, і серед інструментальних партій, а особливо між учасниками колективу. Малі чоловічі ансамблі існували ще в класі Г.Хоткевича, і в капелах, і у В.Кабачка в Київському музичному училищі та консерваторії. Але виникнення саме жіночого тріо в середині ХХ ст. стало закономірним наслідком історико-мистецького та соціально-ідеологічного життя нового суспільства. Оскільки: 1) заборону жіночого виконавства на бандурі як такого, що суперечить основним морально-філософським засадам цехового об'єднання кобзарів, після послаблення, а потім і припинення їх існування, було знято; 2) авангардизм початку ХХ ст. вивів на арену жінку-феміністку, яка спроможно доводила свої широкі можливості (і в мистецтві зокрема); 3) тяжкі попередні роки воєн та лихоліть суттєво зменшили кількість чоловічого населення взагалі, що спонукало жінок освоювати різноманітні, раніше не характерні їм види діяльності; 4) завдяки ідеологічній пропаганді радянського суспільства було не тільки фізично майже знищене традиційне кобзарство, а й знівельовані його першоджерельні духовні цінності і, відповідно, репертуар, основою якого були твори героїко-епічного, думного характеру з притаманною їм імпровізаційністю; 5) реалії суспільного життя вивели на концертну естраду самодіяльні колективи бандуристів із жіночих складів, художньо-виражальна ємність і мобільність яких мала широкі можливості презентації та відповідали ідеологічним спрямуванням.

Отже, ансамблеве бандурне виконавство у різних його формах стало як сподвижником організації академічної професійної освіти, так і знайшло в ній інші види художньо-мистецької виразності та публічності.

**Розділ 2. «Складові формування творчої особистості в класі бандурного ансамблю»** – висвітлює психологічні проблеми становлення та розвитку творчої особистості в межах вищої академічної освіти шляхом пізнання та реалізації себе у ансамблевій виконавській діяльності.

**Підрозділ 2.1. «Психолого-педагогічний аспект формування особистості бандуриста-виконавця»** розкриває специфіку індивідуальності бандуриста у його вокально-інструментальному виконавстві. Продовжуючи вокально-методичні розробки Н.Гребенюк, подається розуміння шляхів формування феномену бандурної *співогри* за допомогою цілісної системи взаємопов'язаних факторів: 1) психологічних задатків; 2) властивостей характеру; 3) спрямованості на виконавську діяльність та естетичні проблеми; 4) установці сприйняття та відтворення світу в художніх образах.

Тісний зв'язок бандурного мистецтва з психічним станом виконавця примушує до розгляду індивідуальних відмінностей перебігу психологічних процесів, які впливають на: пізнавальну, емоційну та волюву сфери. В пізнавальній сфері виділяємо: відчуття (слухові, м'язові), спеціалізовані сприйняття (у поєднанні вокального та бандурного звука), пам'ять (художньо-образна та логічна, яка скеровує виконавський процес), мислення та уява, спостереження та спостережливість.

У процесі втілення музичних думок голосом чи на інструменті виникають численні відчуття м'язового, вібраційного та іншого характеру, завдяки яким здійснюється контроль за звукоутворенням. Виникаючи під час співогри і будучи усвідомленими, вони для сприяння вирішенню багатьох проблем розвитку виконавської техніки вони мають бути усвідомленими. Адекватно сприймаючи роботу виконавського апарата, можна спрямувати увагу на функціонування дихальних м'язів, а можна перенести її на зв'язкові, резонаторні відчуття, або на роботу артикуляційного апарата інструментального супроводу. Свідомість виділяє у кожний даний момент лише один об'єкт, а решта сприймається як гло. Між визначеними якість звучання й супутніми їм відчуттями встановлюються міцні та чіткі зв'язки (все треба запам'ятати), за якими досвідчений бандурист точно контролює роботу апарата співогри. Слухові ж відчуття є першопричиною виникнення слухових уявлень і розвитку музичного мислення, без якого фізіологічний виконавський апарат не отримує музичних завдань.

Велике значення у формуванні вокально-інструментальних навичок бандуриста (специфічних у порівнянні з вокальними у Н.Гребенюк) мають відчуття та сприйняття, які нерозривно пов'язані з увагою, пам'яттю, емоціями та іншими психічними процесами. Вказівки педагога дозволяють виділити з цього комплексу ті елементи, на які слід звернути особливу увагу у конкретний момент. Зазвичай, таке регулювання оговорюється заздалегідь, при виконавському аналізі твору, коли виділяється драматургічна роль вокальних кульмінацій та інструментальних інтерлюдій.

Для вдумливого виконавця власне озвучення індивідуальної інтерпретації стає дедалі цікавішим і різноманітнішим, перед ним постають нові проблеми, виникають нові запитання, що потребують відповіді. Це, в свою чергу, пробуджує думку, змушує її активно працювати (чую, аналізую, створюю ще краще).

Будь-яка фантазія потребує матеріалу для творчості. Таким матеріалом для уяви є знання, досвід, почуття. Тому бандурист-виконавець, а особливо бандурист-диригент повинен схоплювати й утримувати почуття, збагачуватися ними. При цьому важлива обізнаність з композиторським стилем, із життям композитора, поета, з епохою, в якій вони жили або яку змальовують. Спостережливість разом з увагою привчає до самоаналізу, професійного погляду на інших виконавців чи колективи.

Оскільки успіх пов'язаний з волею, вольовий акт завжди є свідомим і спрямованим на задоволення потреби. У співогрі, коли приводиться в дію складний комплекс м'язів голосового, дихального, артикуляційного та рухово-ігрового апаратів, саме вольове напруження регулює їх роботу. Особливу складність створює колективне музикування, де кожний індивід уже від природи наділений притаманними лише йому специфічними рисами, до того ж може перебувати в момент початку співогри в особисто конкретному психологічному стані. Тому для колективної фокусації вольових дій (індивідуальних за активністю) важливий цілеспрямований організаційний акт керівника ансамбля, яким може бути як окрема особа, так і учасник колективу.

Властивості характеру тісно пов'язані з виникненням та реалізацією мотивації виконавської діяльності. Виведене Д.Узнадзе поняття установки на сприйняття дозволяє зрозуміти створення внутрішнього образного стану виконавця-бандуриста, активно спрямованого на подальше його втілення в звуковому творенні. Тому, активізація вокально-виконавської діяльності бандуриста здійснюється не на основі його окремих психічних функцій, а на базі цілісної установки, що викликає комплексний стан всієї психофізіологічної системи бандуриста.

**Підрозділ 2.2. «Фізіологічний аспект як технологічний чинник реалізації творчого потенціалу моноансамблю бандуриста»** концентрує увагу на розкритті фізіологічних проблем вокально-інструментального моноансамблю бандуриста-виконавця у процесі реалізації його творчого потенціалу. Визначення рівня творчого потенціалу неможливе без вироблення об'єктивних критеріїв ступеня розвитку музичних здібностей.

Наукові погляди щодо музичності різні. Багато дослідників відносили музичність до вроджених індивідуально-психологічних властивостей, що не піддаються вихованню (Г.Ревеш, К.Сішор). Це дозволяє їм обстоювати думку, що музика та музичне виховання - царина лише небагатьох людей. Розвиток музичності визнають інші (С.Надель, Б.Ендрюс), але нівелюють роль анатомо-фізіологічних задатків у розвитку музичності. Л.Кріс характеризує витоки музичних здібностей як спадковий рівень розвитку слухових ділянок мозку. Для становлення й формування здібності у першу чергу необхідна діяльність, що її вимагає (Б.Теплов). Твердження про наявність таких потенціалів у всіх дітей веде до необгрунтованої переоцінки (Н.Ветлугіна).

Умовний поділ музичних здібностей на дві групи: спеціальні та музично-естетичні – спонукає конкретизувати їх розгляд з огляду на вокально-інструментальну єдність у бандурній співогрі. До спеціальних відносимо – вокальний голос, основами постановки якого мають оволодіти всі бандуристи; музично-слухові хисти: (інтонаційне відчуття у бандуриста-співака має розгорнуту структуру вокальна інтонація; інструментальна інтонація;

звуквисотна інтонація, яка окрім належного звуквисотного вокалу передбачає утримання бандури в чистому строї); слуховий аналіз поєднання вокального та інструментального звука (репродуктивний компонент музичності, що дозволяє бандуристу образно відтворити в своїй уяві сприйняту і виконувану музику, спираючись на емоційно виправдані звуквисотні, тембральні та метроритмічні співвідношення звуків), та розвиток рухо-моторної пластики рук. *Музично-естетичні* здібності умовно поділяються на емоційно-пізнавальні та раціонально-пізнавальні (Н.Гребенюк). Взаємообумовленість усіх розглядається з позиції їх можливого розвитку в усіх без винятку бандуристів у процесі навчання під керівництвом викладача для подальшої виконавської реалізації в різних формах вокально-інструментальних ансамблів та для діяльності як педагога, диригента.

Оскільки художня музична творчість неможлива без виникнення емоцій, розглядається вплив емоцій на фізіологічну сутність виконавського апарату бандуриста у вокально-інструментальному моноансамблі та диригуванні у паралельному порівнянні Рух плазми виражається в емоційних відчуттях, а емоція, або зовнішні прояви організму, зобов'язана руху. Виходячи із закону фізики про збереження енергії, виконавець, збуджуючи струну, голосові зв'язки, має повністю передати силу внутрішньої енергії для повного звільнення від цієї емоційної енергії, оскільки її накопичення веде до скутості виконавського апарату (В.Райх, О.Лоуен). Проблема м'язової свободи розглядається і як здатність координації сили фізичної напруги, тобто вміння в процесі виконавської діяльності напружувати та розслабляти м'язи у повній відповідності з характером озвучуваної музики.

Для створення досконалого виконавського апарату в процесі творення цілісного художнього образу вивчається феномен звучання у кількох аспектах: підсвідомому, раціональному та духовному, що дозволяє публічно презентувати творчість у найвиразніших формах.

**Підрозділ 2.3 «Комплексність підготовки професійного бандуриста: концертний виконавець, педагог, диригент»** вивчає взаємозв'язок основних спеціальних кваліфікацій бандуриста в системі вищої академічної освіти з метою найповнішого розвитку творчої особистості для подальшої професійної діяльності.

Специфічність музичного виконавства як виду художньо-творчої діяльності, яка полягає у відносній самостійності процесу створення неповторної художньої дійсності, одночасному використанні виконавцем декількох семіотичних систем, своєрідній логіці мислення, безпосередності і необоротності акту перевтілення змісту музичного твору в іншу матеріальну форму, його інтерпретацію у відповідності зі світосприйняттям та досвідом музиканта, обумовлює багатовекторність професійної підготовки бандуриста як виконавця, педагога, диригента.

Розвиток особистості бандуриста, тобто формування його творчих здібностей, духовних якостей є однією з найхарактерніших тенденцій розвитку сучасної музичної освіти. Особистісна прерогатива передбачає естетичну і моральну позицію студента, яка формується зусиллями не лише його самого, а й педагога. У цьому зв'язку автор дотримується думки про розширення функцій викладача як *актора, режисера, диригента* на тлі *педагогічної* діяльності з метою виховання відповідних особистісних якостей студента.

Проблема творчої особистості в контексті формування професійного бандуриста розглядається як механізм і як взаємодія, що веде до розвитку; а творчість людини – як одна з форм проявів цього механізму. Етапні моменти визначаються як можливостями свідомості щодо відображення людиною власних здібностей і соціально значимих напрямків їх застосування, так і розвитком операційно-технічних можливостей на певному віковому проміжку. Фактори зростання виділяємо зовнішні (вплив середовища та виховання) та внутрішні (біологічні задатки; сукупність почуттів і переживань людини, які виникають під впливом зовнішніх факторів; саморозвиток – активність самої особистості).

Сучасна система виховання бандуриста передбачає його розвиток у двох можливих виконавських спеціалізаціях: бандурист-співак та бандурист-інструменталіст. Розподіл відбувається у відповідності до природніх виконавських даних індивіда та за його власним бажанням, хоча така вибірковість не означає анулювання якихось предметів обов'язкового навчального процесу, а лише їх концентрацію. Об'єднуючим моментом у навчальному процесі як виконавського, так і загально музичного розвитку для всіх студентів стає *ансамбль, капела*, де студент будь-якої спеціалізації займається вокально-інструментальним виконавством. А психологічна зрівноваженість несольної презентації дозволяє багатьом ансамблям розкритися як технічно, так і художньо. Колективні ж успіхи психологічно стверджують впевненість і в своїй індивідуальній майстерності.

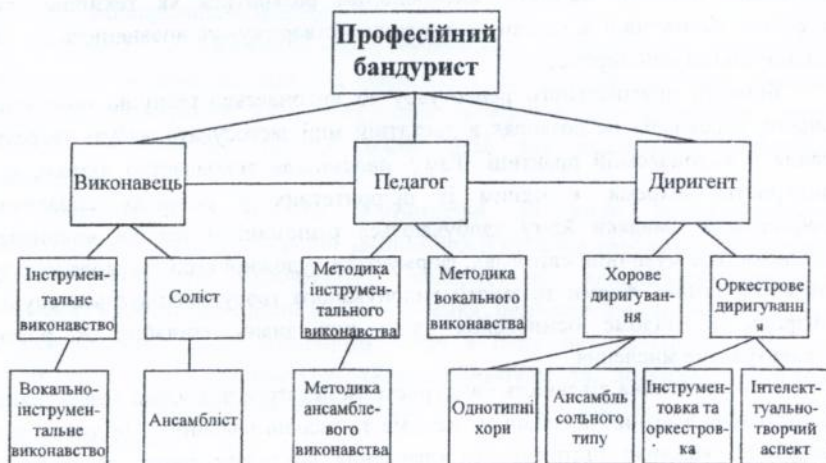
Бідність оригінального репертуару та виконавсько-технічна обмеженість сольних перекладів не дозволяє в достатній мірі застосувати набуті теоретичні знання у виконавській практиці. Тому, *ансамблеве* виконавство взагалі, а для бандуристів зокрема, є одним із пріоритетних у розвитку справжнього професіонала. Завдяки йому здобуваються різноманітні навички виконавства, розширюється музичний світогляд, формується художній смак, звукова культура, розуміння стилю, форми та змісту виконуваного твору, виховується слуховий контроль, а свідоме осмислення суми цих знань звичайно ж розвиває інтелектуальне мислення.

Конструктивна діяльність бандуриста як педагога пов'язана з ефективністю застосування в різних поєднаннях методів та засобів навчання. На думку автора дисертації, важливо підтримувати прагнення викладача вийти за межі своєї

професії, збагативши її своїм особистим творчим внеском, що виражається у формі нових комбінацій методів навчання та виховання

Значення предметів диригентського циклу для розвитку творчої особистості професійного бандуриста також розглядається об'ємно. Мануальна техніка підвищує свободу дій обох рук та координує їх виконавські функції (порівняння „кистьового” руху для виконання акордової фактури на інструменті і легких, гострих жестів диригента на мінімальній динаміці). Міжпредметним є розвиток пластики „дыхання” рук, який зумовлює музичне інтонування й ясне композиційне формотворення Але, оскільки, коріння диригування як творчої дії лежать не на рівні особисто диригентських рухів, а значно глибше і пов'язане з внутрішнім світом, – особливого значення набуває формування цього внутрішнього світу диригента, що включає значну суму знань, умінь, ерудицію культуру й багато іншого. Для організації пластичної опори творчої фантазії колективу, яка здатна об'єднати свої зусилля навколо єдиної музичної ідеї та реалізувати цю ідею в конкретних звуках (вольовий та інтелектуальний аспекти особистості) бандуристові-диригенту стають у нагоді знання та практичні вміння з особистої вокально-інструментальної майстерності (як соліста, ансамбліста), методики вокального та інструментального виконавства, педагогічний такт.

Таким чином, спеціалізовані знання, якими за навчальним планом може оволодіти бандурист в рамках вищої академічної освіти та за умови активного ставлення до них з боку особистості, в повній мірі сприяють розвитку та формуванню професійних навичок для повноцінної творчої діяльності бандуриста як концертного виконавця, педагога, диригента, де об'єднуючим моментом розвитку як виконавських, так і загально музичного розвитку стають різні ансамблеві форми (див таблицю).



У **Висновках** подано результати здійсненого дослідження. Розкривши особливості становлення ансамблевого бандурного виконавства та його впливу на комплексність підготовки професійного бандуриста в мистецтвознавчому і психолого-педагогічному аспектах, можна стверджувати наступне:

1. Публічна презентація Г.Хоткевичем кобзарського мистецтва була історично закономірною і заклала основи розвитку трьох видів бандурних ансамблів: різноваріантних ансамблів *малих форм* як суто бандурних, так і з використанням інших народних інструментів; гуртовий спів з інструментальним супроводом самих співаків (прототип *капел*); інструментальний *оркестр українського народного типу*. Осередками необхідного та цілеспрямованого вдосконалення бандури стали колективні бандурні об'єднання.

2. Ствердження академізму в професійній бандурній освіті відбувалося завдяки масовому розвитку ансамблевого виконавства на бандурі, яке з одного боку вимагало відповідних кадрів (учасників і керівників); з другого – було активною лабораторією розвитку та набуття основ професійної майстерності, створюючи нові художньо самодостатні форми (тріо бандуристок - продукт академічної школи) як існування, так і презентації бандурного мистецтва.

3. Вирішення проблеми вокально-інструментальної виконавської творчості відбувається не через необхідний набір окремих психічних процесів (спостережливість, пам'ять, уява тощо), а виходить з поняття цілісної психофізіологічної системи виконавця, яка вступає у взаємовідносини з дійсністю за допомогою окремих психічних процесів. У ході ж виконавської, особливо колективної, діяльності несамодостатні компоненти можуть бути розвинені або компенсовані іншими.

4. Музичні здібності (спеціалізовані та музично-естетичні), які є основою творчого потенціалу бандуриста, на певному етапі розвитку проявляють себе у діяльності бандуриста як виконавця, педагога, диригента. Але для повноцінного художнього виразу їх дієвий прояв має зкеруватися свідомим координуванням фізіологічної роботи виконавського апарата.

5. Психологічні та музичні природні задатки лежать в основі формування творчої особистості бандуриста. Та лише на основі комплексних знань та вмінь, набутих в курсах навчального плану вищої академічної освіти, можливе становлення творчої особистості професійного бандуриста. Тому, кожна кваліфікація професійного бандуриста, отримана у межах вищої школи, самодостатня і може автономно використовуватися в процесі творчої професійної діяльності; оволодіння бандуристом знаннями та навичками кваліфікацій *концертного виконавця, педагога, диригента* взаємопов'язується і, в той же час, розвиває, поглиблює знання і навички кожної кваліфікації окремо через ансамбль (моно, тріо, капела); в) отримані знання та навички всіх кваліфікацій формують високопрофесійну творчу особистість бандуриста і надають реальні можливості

для всебічної професійної реалізації творчого потенціалу бандуриста в умовах сьогодення.

### Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. *Мандзюк Л.С.* Про виконавські проблеми лівої руки бандуриста в контексті художньо виразної гри // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 6. – Х, 2001. С – 175-183.
2. *Мандзюк Л.С.* Актуальність і практичність методологічних основ, поданих Г.М.Хоткевичем в його „Підручнику гри на бандурі” //Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 8. К., 2002. С – 60-65.
3. *Мандзюк Л.С.* Історичні основи виникнення та ствердження ансамблевого виконавства на бандурі // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка / Розвиток іновативних процесів у навчально-виховних закладах. Збірник наукових праць, частина перша. Луганськ, 2003. С – 138-147.
4. *Мандзюк Л.С.* Психологічний погляд на розвиток творчої особистості бандуриста // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 11. Х., 2003. С- 182-189.
5. *Мандзюк Л.С.* Вплив емоційного фактора на психофізіологічну сутність виконавського апарата бандуриста. //Професійна та моральна культура в педагогічній системі, збірник наукових праць. Луганськ – Харків, 2004. С. -194-203.
6. *Мандзюк Л.С.* Інтелектуально творчий аспект предмету «Ансамбль» в класі бандури // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. - 1(16). – 2006. – С.80-84.

### АНОТАЦІЇ

*Мандзюк Л.С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти.* – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2007.

Дослідження присвячене актуальним питанням ансамблево-виконавської творчості у контексті формування творчої особистості в класі ансамблю бандуристів, де ансамбль розглядається у всіх його формах: моноансамбль, ансамблі малих форм, капели, оркестри.

В межах даної роботи узагальнюються відомості щодо мистецтвознавчих та історично-культурологічних передумов становлення ансамблевого бандурного

виконавства. Розвиток цілісної системи психолого-фізіологічних задатків бандуриста для реалізації свого творчого потенціалу розглядається через свідомо зкоординовані рухи виконавського апарату у вокально-інструментальному моноансамблі, де особливості впливу емоційності музичного мистецтва сфокусовані саме на проблемі м'язової напруги виконавського апарата бандуриста.

Обґрунтування значення сучасної системи академічної освіти бандуриста для професійної діяльності проводиться у багатовекторності комплексної підготовки, де ансамбль розглядається як вагомий чинник виховання, як взаємозумовлений фактор професійного розвитку та реалізації себе в діяльності концертного виконавця, педагога, диригента.

*Ключові слова:* бандурист, кобзарство, ансамбль, моноансамбль, виконавство, м'язова свобода, творча особистість – концертний виконавець, педагог, диригент.

*Мандзюк Л.С. Ансамблево-исполнительское творчество бандуриста: искусствоведческий и психолого-педагогический аспекты. - Рукопись.*

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 - музыкальное искусство. - Харьковский государственный университет искусств им. И.П. Котляревского, Харьков, 2007.

Работа посвящена актуальному вопросу ансамблево-исполнительского творчества в контексте формирования творческой личности в классе ансамбля бандуристов, где ансамбль рассматривается во всех его формах: моноансамбль, ансамбли малых форм, капеллы, оркестры. В пределах данного исследования обобщаются сведения относительно исторически-культурологических и искусствоведческих предпосылок становления ансамблевого бандурного исполнительства, стабилизации инструмента бандура как организующего источника ансамблевого бандурного творчества и его влияние на создание академического профессионального образования бандуристов. Неоценимым явлением культурной жизни Украины стало создание и эстетическое оформление в рамках академической школы нового вида ансамблевого исполнительства – женского трио бандуристок.

В диссертации предлагается понимание целостной системы психолого-физиологических задатков бандуриста как развивающейся первоосновы. В процессе озвучивания музыкальной мысли голосом или на инструменте возникает множество мышечных ощущений, благодаря которым можно совершать контроль над звукообразованием еще с момента его предвосхищения. Осознавая мышечную работу создания звука, можно направлять внимание на ее координацию для реализации своего творческого потенциала исполнительским

аппаратом бандуриста в вокально-инструментальном моноансамбле. Поскольку художественное музыкальное творчество невозможно без возникновения эмоций – исследуется их влияние на физиологическую сущность исполнительского моноансамбля бандуриста в соединении вокала с инструментальным аккомпанементом, а также дирижерского аппарата. Для создания совершенного исполнительства в процессе создания целостного художественного образа изучается феномен звучания в нескольких аспектах: подсознательном, рациональном и духовном. Таким образом, психологические и музыкальные способности на базе комплексных знаний и мастерства, приобретенных в курсах учебного плана высшего академического образования, при условии активного отношения к ним со стороны самой личности, могут стать основой для формирования профессионального бандуриста.

В то же время ансамбль рассматривается как многовекторный фактор для становления творческой личности в системе академического образования для профессиональной реализации бандуриста в деятельности концертного исполнителя, педагога, дирижера.

*Ключевые слова:* бандурист, кобзарство, ансамбль, моноансамбль, исполнительство, мышечная свобода, творческая личность – концертный исполнитель, педагог, дирижер.

***Mandzjuk L. S. Bandurist's ensemble-performer activity: art, psychological & pedagogical aspects. – Manuscript.***

Dissertation for appropriation scientific level as a candidate of art sciences for specialization 17.00.03 – music art. Kharkiv State University of Art named for I.P. Koljarevskiy, Kharkiv, 2007.

Dissertation is written about very popular question - ensemble-performer activity & forming creative person in the class of bandurists' ensemble, where ensemble using in all its forms: monoensemble, small form ensemble, orchestra. In this work information about historic, cultural & art reasons of growing ensemble performance on bandura and its influence on organization academic & professional bandurists' education is generalized.

There is proposed a definition of general system psychological & physiologic bandurist's inclinations, that helps him to realize his creative potential thanks for earlier-known movements by his performer apparatus in vocal-instrumental monoensemble. Also ensemble is performed as poly-vectored reason for forming creative person in a system of academic education for professional realization concert performer's, teacher's & conductor's activity.

*Key words:* bandurist, kobzarstvo, ensemble, monoensemble, performance, creative person, concert performer, teacher, conductor.



Підписано до друку 02.03.07. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Друк ризографія.  
Ум. друк. арк. 0,9. Тир. 100 прим. Зам. № 059-07.  
Надруковано СПД ФО Бровін О.В. Код 2708608999.  
61022, м. Харків, майдан Свободи, 7. Т. (057) 758-01-08.

---

**СТИЛЬ**   
 **ИЗДАТ**  
ТИННОГРАФІЯ

1874

1874

АВ 71.788

Мист.

1997 ОННП МНН

Мист