

---

---

## ВСТУП



рактика свідчить, що піднесення рівня виконавства на українських народних інструментах, зокрема на бандурі, неможливе без ґрунтовного аналізу і переосмислення сформованих історичними умовами уявлень про ґенезу й особливості поширення нині конструктивних різновидів інструментів, а відповідно — й існуючих способів гри, потенційних можливостей, шляхів розвитку і перспектив на майбутнє. Замовчування харківської школи, що гальмує не тільки використання природних акустичних, технічних і виконавських можливостей бандури, а й розширення репертуарного спектру, отже, не сприяє розвитку бандурного виконавства в цілому. Замовчування здобутків харківської школи призвело до того, що переважна більшість бандуристів, за винятком окремих ентузіастів, уявлення не мали не тільки про особливості й очевидні переваги харківського способу гри, але й про саме його існування.

Після прориву тривалої інформаційної блокади наприкінці 80-х — на початку 90-х років ХХ ст., інтерес до попередніх здобутків у цій царині відчутно зріс як в ентузіастів і фахівців, так і в широких колах свідомих верств населення. А відтак створилася парадоксальна ситуація, коли при помітному зростанні числа виконавців, що вже усвідомили необхідність відродження в Україні харківського способу гри, потрібно доводити його життєздатність мало обізнаним офіційним професійним колам. Відсутність в Україні методичної основи цього способу гри, виконавського досвіду і належного розуміння з боку педагогів вищої школи, на жаль, суттєво перешкоджає введенню бандури харківського типу в систему професійної освіти. Усе це свідчить про актуальність теми пропонованого дослідження, спрямованого на подолання хибних стереотипних уявлень і водночас на заповнення існуючих прогалин у музикознавстві, етномузикознавстві, культурології та педагогіці.

Еволюція виконавства на харківській бандурі в умовах перехідного етапу — першої третини ХХ ст. проходить декілька форм. Замість важливих соціо-психологічних аспектів сприйняття й трансляції (співтворчості), тут суттєвим є конгломерат аудіо-моторно-візуальних каналів,

а також (особливо в сліпців — ще й дотик) — інноваційні форми, які існують як послідовно, так і в одному часі.

Історично вперше формується сценічне кобзарство, ініційоване культурно-творчою волею Г. М. Хоткевича, а саме після виступу ансамблю на XII Археологічному з'їзді. Більш активні зрушення в світоглядних і естетичних засадах епічних співців після XII Археологічного з'їзду можна спостерігати в новій формації виконавців-аматорів, які почували себе артистами.

Показово за такий короткий історичний період був зроблений якісний інноваційний крок. Створена основа професійного (академічного) виконавства на харківській бандурі. Творчий потенціал професійного виконавства як національно-культурного явища зумовлений тісним зв'язком із традицією, а саме усною традицією епічного виконавства.

Ці процеси стосувалися не тільки професійної школи бандурного виконавства, але й інших культурно-творчих процесів, притаманних Україні того часу.

Віктор Мішалов,  
*кандидат мистецтвознавства,  
Заслужений артист України,  
науковий співробітник  
кафедри українознавства  
Університету Монаш  
(Мельбурн, Австралія)*

## Приклад № 3.

Зразок басового супроводу лівою рукою на харківській бандурі:



Гнат Хоткевич, коли почав вивчати та розробляти основи свого способу гри на бандурі, взяв за основу спосіб, який використовували кобзарі, котрі жили на околицях Харкова, на Слобідщині. Як було згадано раніше, цей спосіб деякі зі слобідських кобзарів називали «зінківською наукою» [568; с. 50]. Г. Хоткевич розширив її, підходячи до розвитку техніки поступово, систематично і по-науковому.

Уже в кінці 90-х років XIX ст. Г. Хоткевич почав використовувати ліву руку переважно для ведення мелодій по приструнках. У ці роки він також почав використовувати 4-й палець правої руки та 3-й і 5-й лівої, чого не помічалось в традиційній грі слобідських кобзарів. У 1902 р. на XII Археологічному з'їзді К. Бич-Лубенський писав про Г. Хоткевича, що він використовував усі 10 пальців у грі на бандурі [28; с. 867], коли традиційні слобідські кобзарі вживали лише 3 пальці правої та 2 лівої руки, саме ці пальці, які вживав традиційний бандурист Г. Ткаченко.

Після 1902 р. під впливом техніки гри на бандурі, яку продемонстрував кобзар Терентій Пархоменко на XII Археологічному з'їзді, Гнат Хоткевич також почав застосовувати нігтеве положення пальців, яке в чернігівській традиції називалося «відбій».

Гнат Хоткевич застосовував інші інновації, де розвивав перекидку лівої руки через обичайку інструмента, та використовував обидві руки у поєднанні для прийомів «перебій». Він розробив чимало цікавих видів тремоло, обертонів, шумових, імітаційних ефектів і т. д., чого не зустрічалося в техніці кобзарів Слобідщини.

У праці «Бандура та її можливості» Гнат Хоткевич наполягав: «...треба вживати харківський метод гри двома руками й усіма десятима пальцями» [441; с. 4]. Він вважав, що харківський спосіб «включає в себе чернігівський, і що він іще виявився особливо багатим на безкінечне число штрихів, нюансування звуку й відтінків, що, власне, й складає багатство інструмента» [441; с. 4].

Невтомна подвижницька діяльність Гната Хоткевича сприяла перетворенню Харкова на визначний центр бандурної діяльності. Відтоді, в середині 1920-х років, закріпилася назва «харківський спосіб» гри на бандурі. У 1926 р. відкрився клас бандури у ХМДІ, а згодом — у робітничій консерваторії, де Гнат Хоткевич підготував відповідну навчальну

В першому рядку (*приклад № 40*) права рука грає мазурковий супровід, щоб, мабуть, подавати польський настрій, а в лівій — супровід на поодинокі ноти з елементами контрамелодії.

*Приклад № 41.*

«Пісня про Нечая» — Українська народна пісня — обр.: Г. Хоткевич (*уривок*):

У четвертому рядку (*приклад № 41*) у супроводі в правій руці вводяться ламані акорди з використанням 4-го пальця. У лівій руці інтервали на терціях та на квартах.

*Приклад № 42.*

«Пісня про Нечая» — Українська народна пісня — обр.: Г. Хоткевич (*уривок*):

У п'ятому рядку (*приклад № 42*) ліва рука грає так, як 3/4 рядка, а супровід правої руки так, як в 1 та 2 рядках.

*Приклад № 43.*

«Пісня про Нечая» — Українська народна пісня — обр.: Г. Хоткевич (*уривок*):

## Приклад № 59.

Г. Хоткевич — «Невільничий ринок у Кафі» (уривок):

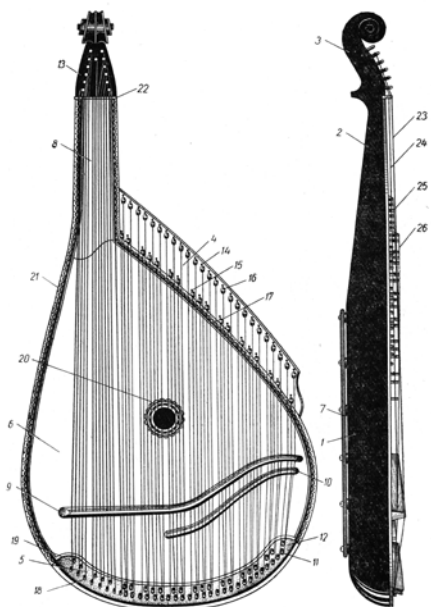
У цьому уривку (приклад № 59) Г. Хоткевич використовує специфічні форми глісандо, яке починається на певних нотах і кінчається на певних нотах. «Що в Кафі торгувалися не самими українцями, а тягли невільників з усяких місць, то нараз чується великоруський мотив. Виконується він оригінально. Насамперед на придавленій струні (старий інструмент автора допускав придавлення) (приклад № 60).

## Приклад № 60.

Г. Хоткевич — «Невільничий ринок у Кафі» (уривок):

А потім — се робиться особливим киданням руки, якого на нотній системі передати не можна. Рука кидається, як при шумовому акорді, але так, що палець 3 не поковзується далі свого «ре», а палець 2 ковзається на сусідню струну «ре». Далі все наближається до кульмінаційного (не масою звуків, а змістом) місця. Коли шуми ранкові й помішання «племен і націй, состояній» доходить до апогея — нараз чується українська пісня (приклад № 61).





**Іл. 13.** Києво-харківська бандура Івана Скляра без механіки перестройки



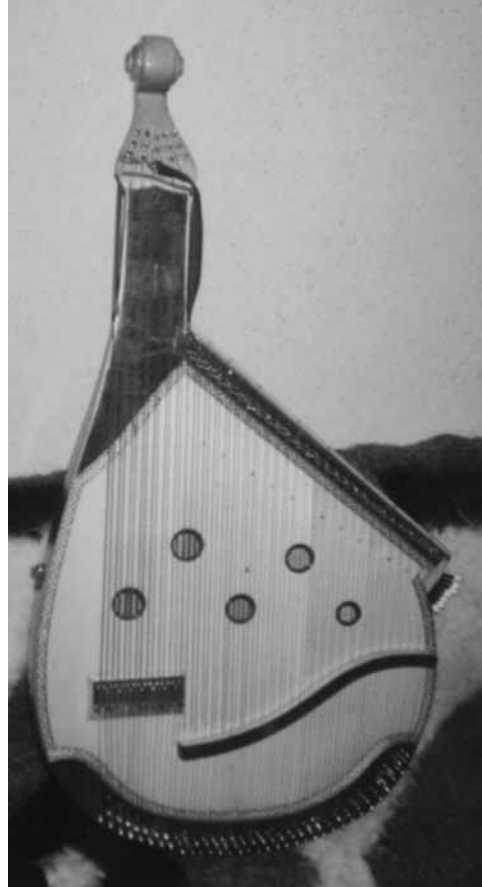
**Іл. 14.** Діатонічна харківська бандура (№ 1) роботи Василя Герасименка. Грає Юліян КитастиЙ



**Іл. 15.** Хроматична харківська бандура конструкції В. Герасименка (№ 2)



**Іл. 16.** Хроматична харківська бандура конструкції В. Герасименка (№ 3)



**Іл. 17.** Хроматична харківська бандура з тотальною механікою конструкції В. Герасименка (№ 5)





**Іл. 42.** Миргородський кобзар Михайло Кравченко



**Іл. 43.** Чернігівський кобзар Терентій Пархоменко (1904 р.)



**Іл. 86.** Празьська школа гри на бандурі (1925 р.). Художній керівник Василь Ємець

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Аббасов** А. М. — 21, 225  
**Авдієвський** А. Т. — 177  
**Авраменко** В. К. — 225  
**Александров** О. С. — 158  
**Андрєєв** В. В. — 92  
**Андрійчик** Г. І. — 256  
**Андріяшівський** Є. (Ю.) — 45  
**Аракчієв** Д. І. — 288  
**Аронський** З. А. — 161, 253, 296  
**Арсенич** П. І. — 225  
**Архімович** Л. Б. — 225
- Бажул** Г. І. — 15, 21, 36, 52, 70, 107, 111, 156, 171, 177, 187, 204–206, 212–213, 215–216, 225–226, 231, 254, 304, 308, 330, 349, 351  
**Базилевич** Ф. І. — 132, 254  
**Байдиков** Г. І. — див. Байков Г. І.  
**Байдило** Г. — 272  
**Байков (Байдиков)** Г. І. — 54  
**Балакіреєв** М. О. — 73  
**Бандера** М. — 21  
**Бах** Й. С. — 27, 193–194, 196, 202, 288  
**Бахтинський** Ф. — 226  
**Баштан** С. В. — 20–21, 30, 226, 243, 288  
**Безіменський** Л. О. — 285, 287  
**Берґоньє** О. — 47, 80, 273  
**Береговий** О. — 335  
**Берман** С. — 161  
**Бетховен, Л. ван** — 193, 209, 281, 288, 290  
**Бешко** А. — 79  
**Бєдний** Д. (Придворов Ю. О.) — 163  
**Белоруков** А. — 125  
**Беляєв (Беляєв)** В. М. — 23, 153, 254  
**Бич-Лубенський** І. М. — 20, 51  
**Бідило** С. Я. — 58, 257–260  
**Білокінь** С. І. — 227  
**Білокопитов** О. О. — 20–21, 159, 188, 227  
**Благодатов** Г. І. — 228  
**Блум** К. — 41, 318  
**Бобир** А. М. — 227  
**Богомолець** О. — 188  
**Богуславський** К. Є. — 80, 191–192, 228, 274, 284–285, 288  
**Божинський** Н. І. — 69  
**Болабольченко** А. А. — 21, 227, 245, 251  
**Бондар** П. С. — 46  
**Бондаренко** І. В. — 88, 129  
**Борґман** О. — 193, 288  
**Борець** І. О. — 70, 155, 227, 265, 304  
**Бородай** О. І. — 46, 54, 75, 100, 127–128, 260, 299, 305
- Бортник** Є. О. — 21, 227  
**Бортнянський** Д. С. — 202  
**Братиця** П. С. — 21, 77  
**Бріцин** А. — 227, 230  
**Брояко** Н. Б. — 21, 32, 228  
**Будник** М. П. — 52, 69, 326, 334  
**Булдовський** О. З. — 36, 70, 155, 203, 265, 304  
**Бутенко** О. Я. — 63, 257–260
- Ваврик (Дубас)** О. І. — 21, 33, 228, 232  
**Варченко** М. — 204  
**Василенко** З. І. — 228  
**Васильківський** С. І. — 53, 65, 320  
**Вебер** К. М. — 94, 286, 288  
**Веберн** А. — 12  
**Векерлен** Я. Б. — 193, 288  
**Вербянський** І. П. — 202, 312  
**Вересай** О. М. — 11, 21–22, 31, 34, 37, 44–45, 54–55, 64–65, 67–68, 72–73, 89, 106, 204, 212, 236–237, 243, 250, 258–259, 283, 319, 349  
**Веретенченко** О. А. — 193, 290  
**Вертков** К. А. — 228  
**Верховинець** В. М. — 24, 144–145, 191–192, 228, 274, 276, 283–286, 288  
**Верьовка** Г. Г. — 24, 177, 191, 207, 283  
**Веселий** С. В., лірник — 264, 271, 336  
**Вецал** В. — 41, 208, 211, 218–219, 312–313, 317, 335  
**Відікас** Р. — 351  
**Вовк** Г. М. (Зелінський Г. М.), кобзар — 44  
**Вовк** Хв. Ї., кобзар — 11, 58–59  
**Войт** В. В. — 4, 8, 307, 309, 335  
**Волиняк** Є. — 228  
**Волощенко** А. П. — 79, 88  
**Вольман** Б. — 228  
**Вудянський** Е. І. — 54
- Гаєцький** Я. С. — 70, 82, 154, 304  
**Гай** В. — 280  
**Гайдамака** Л. Г. (Haydamaka L.) — 15, 21, 27, 30, 32, 36, 41, 52, 70, 82, 109, 118, 129, 132–133, 137, 140, 145, 154, 190–195, 197–198, 204, 206, 228–229, 239–240, 252, 254, 288, 290, 304, 306, 315, 330, 343, 347  
**Гайда-Суховій** — 304  
**Гайденко (Гойденко, Гайдук)** А. М. — 46  
**Гайдн** Ф. Й. — 94, 193, 288  
**Галайда** Г. — див. Хоткевич Г. М.  
**Галюн** І. — 229  
**Гамалія** О. (Левін) — 87, 353  
**Галашко** — див. Ткаченко П.