УДК 780.614.13.071.2

DOI 10.34064/khnum1-5907

Мокрогуз Інна Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музики

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича,

Член ВНМС та спілки кобзарів України;

e-mail: innamokroguz1307@gmail.com

ORCID 0000-0002-5333-1458

**ДЕЯКІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ АПЛІКАТУРИ
БАНДУРИСТА ХХ СТ. ЯК ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ
ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ**

Питання технічного розвитку бандуриста-інструменталіста нерозривно пов'язане із проблемою аплікатури. Протягом ХХ ст. багатьма педагогами, дослідниками напрацьовувалось необхідне методичне підґрунтя, на основі якого зростало обдароване покоління виконавців-бандуристів. На сучасному етапі розвитку бандурне мистецтво досягло неабияких висот.

Мета й актуальність даної статті полягають у висвітленні етапів становлення аплікатури бандуриста – фундаменту бандурної гри – протягом ХХ ст., періоду інтенсивного відродження бандурного мистецтва і формування його сучасних шкіл, та проведенні **порівняльного аналізу науково-методичної літератури**, на основі якої здійснювалось професійне зростання перших виконавців-бандуристів. Розглядаються фундаментальні методичні положення, які сприяли технічному розвитку та вдосконаленню професійної майстерності майбутнього бандуриста. Характеризуються основні складові елементи «Шкіл гри» минулого століття, аналізуються базові підходи авторів-професіоналів до аплікатури, аплікатурних комбінацій та аплікатурних зворотів на бандурі та відзначається актуальність їх застосування в сучасному бандурному виконавстві. Наводяться паралелі, що сприяють перенесенню важливих професійних варіантів аплікатури з минулого до сучасного виконавства.

■ **Ключові слова:** школа гри, аплікатура, техніка, звуковидобування, прийоми гри, виконавство, методика, бандурне мистецтво.

Постановка проблеми. Навчання гри на бандурі, яка є суто українським народним музичним інструментом, посідає нині одне із провідних місць у музичному вихованні підростаючого покоління. Бандурне мистецтво досить добре розвинене і представлене на усіх етапах професійного навчання: від дитячих музичних шкіл, студій до університетів та музичних академій. Водночас, постає широке коло питань музичного виховання та фахової освіти бандуриста-професіонала – представника кращих традицій національної культури, який має бути підготовленим до висококваліфікованої виконавської, педагогічної та культурно-просвітницької діяльності на теренах української освіти, культури і мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій за темою. Процес становлення та розвитку аплікатури бандуриста час від часу знаходить своє висвітлення у працях науковців, мистецтвознавців, професійних виконавців-бандуристів. В свій час Г. Хоткевич, А. Кабачок (1958), М. Опришко (1967), З. Штокалко (1992), С. Баштан і О. Омельченко (1989), Я. Пухальський (1978), В. Кушпет (1997) видають «Школи гри на бандурі», «Підручники гри на бандурі», які були вагомим підґрунтям для бандуриста-почат-

ківця. Також відмітимо, що особливе значення ці науковці надавали аплікатурі бандуриста, проблемам, що з нею пов'язані. Ми можемо спостерігати неабияку увагу професіоналів до пальцівки на бандурах харківського і київського типів, як правої, так і лівої рук, що надає можливість нинішньому поколінню бандуристів опиратися на їх досягнення, засвоюючи основні складові гри на бандурі.

Сучасні дослідники бандурного мистецтва, професор Н. Брояко (2026), доктор мистецтвознавства, професор В. Дутчак (2000), кандидат мистецтвознавства, доцент Л. Мандзюк (2002) та інші, є достойними продовжувачами справи своїх наставників, які постійно та наполегливо працюють у напрямку розвитку бандурного виконавства, підтверджуючи це своїми науковими працями й підручниками. Проте, як свідчить їх аналіз, питання методичних підходів до виконавських технічних проблем бандуриста залишаються мало висвітленими на даному етапі та потребують подальшого дослідження.

Метою даної статті є розгляд методичних питань, пов'язаних зі становленням аплікатури бандуриста в ХХ ст., висвітлення основних методичних положень існуючих шкіл гри на бандурі, порівняльний аналіз даних шкіл у питаннях аплікатури, яка традиційно вважається одним з найбільш складних компонентів у професійній підготовці бандуриста.

Виклад основного матеріалу. На початку ХХ ст. назріває потреба у необхідності професійного навчання на бандурі та появі підручників, що сприяли б самостійному оволодінню інструментом. Відгукуючись на прохання М. В. Лисенка, відомий харківський бандурист та фундатор новітнього кобзарства – Гнат Хоткевич, у 1909 р. видає перший «Підручник гри на бандурі» (Львів), у якому пропагує десятипальцеву систему звуковидобування, харківський спосіб гри, пропонує значну кількість вправ, технічний репертуар, звертаючи особливу увагу на різноманітні аплікатурні комбінації та положення пальців відносно струни (Мандзюк, 2002). Значні методичні напрацювання Хоткевича знаходять своє відображення у його наступних підручниках 1929 р., 1930 р. У статті «Бандура та її можливості» Гнат Мартинович першим порушує важливе питання хроматизації інструменту, створює декілька варіантів хроматизованих бандур.

Основною перевагою харківської школи гри є, звичайно, вільне використання лівої руки, коли в перекинутому положенні усі п'ять пальців доповнювали звучання інструменту, застосовуючи увесь діапазон бандури. Першим та другим пальцями як найбільш сильними і такими, що розташовані у вигіднішому положенні, можна видобувати досить чистий і глибокий звук. Третій палець – відносно сильний – використовується у комбінації 1–3, для виконання різних інтервалів, четвертий – що дає ніжніше звучання – знаходив своє застосування у трьохзвучних та чотирьохзвучних акордах і арпеджіато. П'ятий палець має саме невигідне положення відносно струн, він найслабший, дає менш яскравий звук, самостійно застосовується рідко, найчастіше в пасажах, акордах і ходах десятима пальцями. Проте, Хоткевич постійно звертає на нього увагу в різноманітних вправах (так, трьохзвучний акорд він пропонує зіграти в різних аплікатурних варіантах з п'яти пальців).

Також у перекинутому положенні (П), ліва рука дістає середини приструнків, що є найвигіднішим при звуковидобування, адже звук тут більш глибокий, виразний, не гнусавий. Для обох рук, як у звичайному (З), так і перекинутому (П) положеннях, існує ще одне, спільне, положення, нігтьове, яке позначається великою літерою (Н), – коли палець грає в бік нігтя, тобто від себе. У Хоткевича даний спосіб застосовується досить широко: висхідне легато усіма пальцями правої руки, тремоло, стакато; низхідне легато – усіма пальцями лівої руки, стакато, тремоло.

Досить вдало створює автор різноманітні комбінації пальців для виконання одинарних та подвійних нот двома руками. Хоткевич вводить у бандурну педагогіку такі штрихи, як легато і стакато. Варто зазначити, що легато, за Г. Хоткевичем – ведення того чи іншого пальця вгору (Н) чи вниз (З), не відриваючись від струн, за роки розвитку бандурного мистецтва у другій половині ХХ ст. не набуло достатнього поширення, а застосовувалося лише як прийом «удару», та при низхідному і висхідному глісандо. Ліва ж рука у перекинутому положенні (П) зберегла введене Хоткевичем легато.

Основним же способом звуковидобування на бандурі, за сучасними школами, є щипок (у Хоткевича це вже стакато – коли палець за кож-

ним разом відривається від струни), а добитись легатного звучання за рахунок щипка досить важко, і потрібно володіти неабиякою м'якістю та плавністю звуковидобувних рухів. Тому легато Хоткевича є досить актуальним у наш час, його широко почала використовувати у своїх музичних творах та у навчально-педагогічній і виконавській практиці сучасна композиторка Оксана Герасименко, називаючи цей прийом «ковзанням», «стягуванням». Ці факти наводять на думку, що деякі елементи із «Першої школи гри» знайшли своє продовження у теперішньому виконавстві, інші ж зазнали змін. Отже, ми переконуємося, що Г. М. Хоткевич приділяв значну увагу як звуковидобуванню: місце, в якому береться струна, положення пальця, сила, з якою видобувається звук – важливі складові, що обумовлюють характер звучання.

У справі професіоналізації кобзарського мистецтва на Україні значну роль відіграла діяльність М. В. Опришка. Свій педагогічний досвід він узагальнив у «Школі гри на бандурі» 1941 р. У зв'язку із подіями Великої Вітчизняної війни та передчасною смертю автора, праця у свій час не була надрукована і зберігалась у рукописному варіанті. Тільки у 1967 р. відомий бандурист А. Омельченко доповнив і відредагував авторський текст підручника, а вправи подав відповідно до удосконаленої майстром І. М. Скларом київської бандури. Поряд з використанням репертуару для бандури зі спадщини М. Опришка виникла необхідність у доповненні його новими, спеціально написаними для цього інструменту, творами.

Частина друга даного підручника (Опришко, 1967) розкриває основи техніки гри на бандурі. Вже на перших сторінках цього розділу маємо можливість проаналізувати вправи для усіх п'яти пальців правої руки у різноманітних ритмічних фігураціях. Тут застосовано принцип послідовного підставлення, де при закінченні звукоряду у висхідному і низхідному рухах використано п'ятий палець. Також мізинний палець правої руки бере активну участь у грі арпеджіо в межах октави та виконанні септакордових ходів.

Щодо лівої руки, то потрібно відмітити особливість постановки (скрипково-гітарна) та, відповідно до неї, застосування четвертого пальця на басі «ре» великої октави, що створює незручності виконання, п'ятий палець лівої – не використовується автором.

Відзначимо, що відредаговане видання «Школи гри» Миколи Опришка є гідним вшануванням пам'яті видатного бандуриста та цінним придбанням для шанувальників бандурного мистецтва.

«Школа гри на бандурі» В. Кабачка та Є. Юцевича 1958 р. є підручником для початкового навчання, автори керувалися бажанням допомогти бандуристам-початківцям, які прагнуть опанувати інструмент шляхом самонавчання (Кабачок & Юцевич, 1958).

Підручник досить вагомий за об'ємом, містить п'ять частин. Перша – «Теоретичний мінімум» – включає два розділи: з основ музичної грамоти та будови і настроювання бандури. В частині другій – «Початкове навчання» – автори надають попередні зауваження щодо способів гри (чернігівський, полтавський та зінківський), постановці корпусу, рук та пальців, видобуванню звуку. Простежується звичайне і напіввідвернуте положення правої руки; останнє, в свою чергу, застосовується під час гри арпеджіо у низхідному русі, аплікатура лівої руки, за київським способом, обмежується вказівним та середнім пальцями.

Харківський або зінківський спосіб гри (застосування десяти пальців рук), аналогічний викладеному Г. Хоткевичем, унаочнюється фотоілюстраціями, що доповнюють викладене у підручнику. Вправи для розвитку бігкості усіх п'яти пальців обох рук пропонуються у по черговій послідовності із використанням мізинного пальця для закінчення звукоряду або окремих музичних фраз. Значна увага авторів приділяється характеру звучання, що залежить від конкретного положення пальця.

Частина третя, «Бандурист-співак» – знайомить із основами співочого мистецтва, виховання голосу та роботою над художнім образом виконуваних творів співаком-бандуристом. Автори роблять акцент на специфіці дихання та звукоутворення у сидячому положенні бандуриста, розсіювання уваги на інструментальний супровід вокальних творів, що не повинні впливати на результативність виконання.

Удосконалити техніку бандуриста – основне завдання четвертої частини підручника. Різноманітні вправи, направлені на відпрацювання того чи іншого виду техніки, знаходять відображення в інструментальних п'єсах та супроводі до вокальних творів. Коли музичні

твори складаються з повторень подібних ритмічних фігур, застосовується спосіб гри «вперебій», і музичний матеріал розподіляється між обома руками. На такому прикладі наглядно спостерігається «взаємобмін» між лівою та правою руками, перевага харківського способу гри над київським.

Частина п'ята пропонує як вокальну, так і інструментальну музику, що складає репертуар бандуриста (класичні твори, народні танцювальні мелодії, пісні). Завершують видання два додатки: короткий словник музичних термінів та інформація про удосконалені хроматизовані бандури із системою перемикачів майстрів-винахідників В. П. Тузіченка, І. М. Скляра.

Отже, дане видання є ґрунтовним посібником-самовчителем гри на бандурі, який у свій час прислужився багатьом виконавцям-бандуристам у процесі їх мистецького розвитку.

Знаний бандурист свого часу Зіновій Штокалко (1920–1968), виконавська діяльність якого пов'язана з Північною Америкою, із метою професійного підходу до виконавства на бандурі, працює над створенням «Кобзарського підручника» (1992), у якому подає достатню кількість навчального матеріалу, пропагуючи харківський спосіб гри. Оскільки існував тільки рукопис даної книги, то його редагуванням та підготовкою до друку у 1992 році займався професор, доктор філології Канадського інституту українських студій при Альбертському університеті, п. Андрій Горняткевич (Дутчак, 2000).

Підручник Штокалка містить дві частини – теоретичну, «Вступ» (9 розділів), та практичну, «Вправи» (46 розділів). Перша частина охоплює питання походження інструменту, надає порівняльну характеристику його та інших споріднених музичних інструментів, містить дослідження етимології назв для позначення бандури, детальний опис її будови та окремих частин.

Неабияку цінність являє методичний опис, пояснення способів гри на бандурі (харківського, полтавського і київського), та узагальнення досліджень кобзарських строїв. Також З. Штокалко рекомендує для гри власний інструмент (конструкції С. Ластовича-Чулівського), що являє собою удосконалену бандуру харківського типу (14 басів та 23 приструнки) з системою індивідуальних перемикачів – на кожній струні.

У практичній частині автор розробляє різноманітні вправи, аналізуючи при цьому закономірності побудови аплікатури-«пальцівки» (Штокалко, 1992). За аналогією підручника Г. Хоткевича, дослідник групує вправи для правої і лівої руки, поєднання обох рук і для конкретного пальця, що бере участь у грі. Важливо, що кожна вправа, для якої характерні зміни положення пальців і кисті, підкріплена фотоілюстраціями.

Інша частина вправ – це художньо-ілюстративний матеріал на основі народних пісень, який доповнюється аналізом мелодики та гармонії, типів супроводу. Окрема увага приділяється специфічним прийомам гри на бандурі, зокрема, арпеджіато, гліссандо, шумовим акордам, орнаментальним фігурам.

Штокалко також формулює певні засади функціонування й майбутнього розвитку бандури як інструменту, заперечує позитивність введення хроматики, яка обертається втратою «специфічних можливостей», нещадно ставиться до спроб транскрипцій для бандури. Особливу увагу він надає необхідності розуміння виконавцем стилю і форми, знанню гармонії та основ композиції, вмінню імпровізувати. Згодом автор створює репертуарну збірку «Кобза», основою якої стають українські народні пісні й думи, найкращим інтерпретатором та виконавцем яких Зіновій Штокалко вважається досі.

Аналізуючи «Школу гри на бандурі», 2 клас, А. Омельченка (1977), відзначимо методичний підхід автора до вивчення необхідних гам, етюдів із використанням різних прийомів гри (гліссандо, арпеджіато), виховання початкових вокальних навичок. Змістовні методичні рекомендації доповнюють теми по вивченню інструментальних творів, читанню з листа та ансамблевому виконанню. У даному виданні пропонується скрипково-гітарне положення лівої руки з відповідною йому аплікатурою. Автор висловлює своє незадоволення щодо функції п'ятого пальця лівої руки і припускає думку про його застосування у виконанні арпеджіо та в октавній техніці.

У доборі навчального матеріалу спостерігається прагнення забезпечити органічний зв'язок розвитку музичного слуху, вироблення нових виконавських прийомів та ознайомлення учнів з музичною грамотою. Особливого значення тут набуває прагнення до під-

вищення художньої якості виконуваних творів, виховання в учнів артистичності.

«Школа гри» С. Баштана і А. Омельченка (1989) вирізняється досить високим професійним рівнем викладення навчального матеріалу та змістовними методичними рекомендаціями до усіх розділів підручника. Кожен навчальний блок для відпрацювання того чи іншого виду техніки насичений конкретними вправами та відповідним виконавським репертуаром. Увесь курс навчання гри на бандурі викладено доступно, від найпростішого до складного.

Також потрібно зазначити, що, на відміну від «Шкіл гри» А. Омельченка 1973 і 1977 рр., у даному підручнику введено використання п'ятого, мізинного, пальця лівої руки на басі «до» малої октави, як у гамоподібних ходах, так і окремо, автори наголошують необхідність технічного розвитку п'ятого пальця, звертають увагу педагога на тенденційні наміри учнів замінювати його четвертим, як більш сильнішим. Аналізуючи аплікатуру лівої руки під час виконання гам, відстежуємо чергування другого і третього пальців та постійне застосування третього на басі «ре» великої октави як найдовшого і більш зручного.

Але звертаємо увагу на той факт, що подібна аплікатура, пристосована лише для бандур чернігівського типу і для львівських бандур, що мають бас «ре» малої октави у лівій руці, не зовсім зручна і потребує деяких змін. Потрібно також відзначити, що застосування четвертого пальця для басу «сі» дещо вийшло із ужитку та не знаходить свого продовження у сучасному виконавстві у зв'язку із незручністю положення.

Позитивною рисою цього видання є вміщення розділу для початкових навичок ансамблевого виконання як вокальних, так і інструментальних творів, методичних рекомендацій до них. Пропонується також ознайомлення в старших класах дитячих музичних шкіл із харківським способом гри на київській бандурі. Учень мусить навчитися видобувати окремі звуки 1-м, 2-м та 3-м пальцями лівої руки, терції – 1-м і 2-м, інколи 2-м і 3-м пальцями та застосовувати ці вміння на практиці.

Основна мета даного учбово-методичного посібника – сприяти всебічному музично-естетичному розвитку учня, формуванню його

художнього смаку та виконавських навичок, збагаченню свідомості початківця знанням кращих зразків музичної творчості.

У 1997 р. палкий прихильник традиційного кобзарського репертуару – Володимир Кушпет пише підручник, що має назву «Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах». Дане видання надає можливість опанувати гру на автентичних інструментах українського народу: кобзі О. Вересая, бандурі зіньківської школи та торбані (панській бандурі) Відортів – інструменті світських співців. Потрібно відзначити, що автор подає важливу інформацію про суттєві відмінності між такими, на перший погляд, подібними інструментами, описує притаманні їм способи звуковидобування та аплікатурні моменти, котрі надають можливість самостійного вивчення гри на запропонованих інструментах (Кушпет, 1997).

Так, у частині першій, розглядаючи кобзу Остапа Вересая, автор переконливо демонструє значну різницю між народною діатонічною бандурою (п'ять басів та вісімнадцять приструнків, які виконували основну роль) і самою кобзою (шість басів та шість приструнків, що несли побічну функцію). Під час виконання інструмент знаходиться у скісному положенні, як при грі на гітарі. Ліва рука охоплює гриф, притискаючи струни, а права грає як на басах, так і на приструнках.

Як показав аналіз творів, майже всі звуки беруться на грифі кобзи (2, 3, 4 пальці), лише інколи використовується перша чи друга струна приструнків соль, ля (2-м, 3 м пальцями), і тільки один музичний твір можливо повністю зіграти на приструнках, не притискаючи жодної струни на грифі, тобто по-бандурному. Басова мелодична лінія виконується 1-м пальцем правої руки.

На народній бандурі грають обома руками, як на приструнках, так і на басах. Це і є так звана «зіньківська наука». Використовують 2, 3, 4, 5 пальці лівої руки (для акомпанементу) та 1, 2, 3 – для ведення мелодії.

Торбан був досить популярним музичним інструментом в Україні серед міського населення та панської старшини; виконавець повинен був співати, досить віртуозно акомпанувати на торбані, та ще й обов'язково танцювати. Репертуар складався із пісень, романсів, п'єс танцювального характеру.

Разом з тим, помічається деяка аплікатурна обмеженість застосування трьох-чотирьох пальців лівої та трьох правої руки, що визначається автором як пережиток минувшини та збереження традиційності тогочасного виконавства. Головною ідеєю розглянутого видання є донесення національних цінностей культури минулого – давніх традицій кобзарів, їх запального слова – до сучасного покоління.

Висновки. З вищесказаного стає зрозумілим і очевидним, що саме ХХ ст. було епохою професійного підходу до виконавства на бандурі, періодом пошуків та методичних напрацювань у навчанні гри на інструменті, які знаходили своє втілення у навчальних виданнях минулого століття.

Починаючи від «Підручника гри на бандурі» 1909, 1929, 1930 рр. Гната Хоткевича, видатні бандуристи свого часу – Володимир Кабачок та Євген Юцевич, Микола Опришко, Андрій Омельченко та Сергій Баштан, Зіновій Штокалко, Володимир Кушпет – працюють над створенням наступних «Шкіл гри», у яких знаходять своє продовження технічні елементи та аплікатурні комбінації Хоткевича, напрацьовується необхідний навчальний та концертний репертуар.

У деяких із вищезгаданих підручників, а саме, В. Кабачка – Є. Юцевича (1958) та З. Штокалка (1992) пропагується харківський спосіб гри, відзначаються його переваги над київським. «Школи гри» 1967 та 1977 рр. опираються у своїй методиці на застосування бандур київського типу, зі збереженням у правій руці п'ятипальцевої аплікатури. В свою чергу, в навчальному посібнику 1989 р. запропонована зміна аплікатури лівої руки із використанням п'ятого, мізинного, пальця та лише чотирипальцевої аплікатури у правій.

Потрібно зазначити, що, у зв'язку із відходом від бандур харківського і переходом до бандур київського типу, значно збіднили як технічні, так і художньо-виразні можливості інструменту. Зміна будови самої бандури, введення хроматики не дозволяло вільного використання десятипальцевої системи звуковидобування, а значить, ставило крапку на прогресивному розвитку бандури як музичного інструменту. Гнат Хоткевич з цього приводу зазначав, що це робить гру на бандурі примітивною, ні про які штрихи, що на них так багата бандура,

ні про які відтінки звуку, навіть про подальший розвиток техніки, тут уже бути мови не може (Мандзюк, 2002).

Підтримуючи новаторські ідеї Г. Хоткевича та глибоко розуміючи ширші можливості харківських бандур, сучасний майстер, професор Львівської музичної академії В. Я. Герасименко, ще у 1956 р. розробляє бандуру «Львів'янка», на якій застосований принципово новий механізм перемикування тональностей, зручніший для використання, а також нова конструкція клеїної деки. Р. Гриньків – народний артист України, викладач Київської музичної академії – постійно працює над створенням більш досконалого інструменту, який відповідав би умовам сучасності та значно розширював виражальні можливості бандури.

Отже, питання технічного розвитку бандуриста-інструменталіста нерозривно пов'язане із проблемою аплікатури. Протягом ХХ ст. багатьма педагогами, дослідниками напрацьовувалось необхідне методичне підґрунтя, на основі якого зростало обдароване покоління виконавців-бандуристів. На сучасному етапі розвитку бандурне мистецтво досягло неабияких висот. Проведення щорічних науково-практичних конференцій, різноманітних конкурсів та фестивалів бандурного виконавства, видання навчальних та репертуарних посібників, тематичні радіо та телепередачі – все це сприяє більшій згуртованості як виконавців, так і викладачів-бандуристів, професійному спілкуванню та обміну фаховою інформацією. Що в подальшому виливається у наукові та методичні розробки, які висвітлюють нагальні проблеми процесу навчання та виконавства на бандурі взагалі. У цьому контексті питання аплікатури вимагає аналізу та ґрунтовного перегляду існуючих напрацювань, пошуку нових підходів та їх практичної реалізації.

ЛІТЕРАТУРА

- Баштан, С. & Омельченко, А. (1989). *Школа гри на бандурі*. Київ: Музична Україна, 136.
- Брояко, Н. (2016). Методичні новації Я. Пухальського у бандурному теоретико-методичному доробку сучасності. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 23, 424–433.
- Дутчак, В. (2000). Кобзарський підручник З. Штокалка. Теоретичні і практичні узагальнення. *Бандура*, 71/72, 21–23.

- Кабачок, В. & Юцевич, Є. (1958). *Школа гри на бандурі*. Київ: Музична Україна, 245.
- Кушпет, В. (1997). *Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. Ткаченка, торбан Ф. Відорта*. Київ: LitSoft, 148.
- Мандзюк, Л. (2002). Актуальність і практичність методологічних основ, поданих Г. М. Хоткевичем в його «Підручнику гри на бандурі». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 8, 60–65.
- Омельченко, А. (1977). *Школа гри на бандурі*. 2 клас. Київ: Музична Україна, 100.
- Опришко, М. (1967). *Школа гри на бандурі*. Київ: Музична Україна, 150 с.
- Пухальский, Я. (1978). *Методика обучения игре на бандуре*. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 98.
- Штокалко, З. (1992). *Кобзарський підручник*. Едмонтон–Київ: Вид-во Канадського інституту українських студій, 346.

Inna Mokroguz

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music;
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Member of the National
All-Ukrainian Music Union and the National All-Ukrainian Kobzars Union;
e-mail: innamokroguz1307@gmail.com
ORCID 0000-0002-5333-1458

SOME ASPECTS OF THE ORIGIN OF BANDURA FINGERING IN THE TWENTIETH CENTURY AS A FUNDAMENTAL BASIS OF PERFORMANCE TECHNIQUES

Background. This article studies the stages of formation of bandura fingering in the twentieth century, analyzes the scientific and methodological literature, that has been the basis for the professional growth of the first bandura performers. ***The paper highlights fundamental methodological principles*** that contributed to the technical development and professional skills improvement of the future bandura performer.

The article defines the main components of the “bandura school” of the past century, analyzes the basic approaches of professional authors to fingering,

fingering combinations and fingering inversions on the bandura and highlights the relevance of their application in modern bandura performance. The study defines the significant professional fingering variants from the past and their importance in the present performance.

Methods. *In the early twentieth century, there has been a need of professional bandura training and educational textbooks that would promote self-learning of the instrument. As a response to the request of M. V. Lysenko, the famous bandura player from Kharkiv Hnat Khotkevych published the first “Bandura textbook” (Lviv), which promotes the ten-finger performing system, the Kharkiv-type of playing and offers a large number of exercises and technical repertoire, paying special attention to various fingering combinations and position of fingers on the string.*

The activity of M. Opryshko played a significant role in Ukrainian kobzar art. The “Bandura School” by V. Kabachko and E. Yutsevich is a textbook for primary education. Zinoviy Shtokalko, a well-known bandura player of his time, created the “Kobzar textbook”, in which he promotes the Kharkiv-way of playing and professional bandura performance. Notably, due to the transition from the Kharkiv-type to the Kyiv-type banduras, both the technical and artistic expressive capabilities of the instrument have significantly deteriorated.

While selecting the educational material, there should be an organic link between the development of students’ musical hearing, new performance techniques and familiarity with musical literacy. Of particular importance, here is the work on improving the artistic quality of performances, the development of students’ artistry.

Conclusions. *The issue of technical development of the bandura instrumental performer is linked to the problem of fingering. During the twentieth century, many teachers and researchers developed the necessary methodological basis, which became the foundation for the gifted generation of bandura performers. That is why, bandura fingering issue requires deep analysis and thorough review of existing developments, the search for new approaches and their practical implementation.*

■ **Key words:** *bandura school, fingering, technique, sound extraction, performing techniques, performance, methodology, bandura art.*

REFERENCES

- Bashtan, S. & Omelchenko, A. (1989). *Shkola hry na banduri [Bandura school]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 136 [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2016). Metodychni novatsii Ya. Pukhalskoho u bandurnomu teoretyko-metodychnomu dorobku suchasnosti [Methodical innovations of J. Puhalsky in the bandura theoretical and methodological work of modernity]. *Muzychne mystetstvo i kultura [Musical art and culture]*, 23, 424–433 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2000). Kobzarskyi pidruchnyk Z. Shtokalka. Teoretychni i praktychni uzahalnennia [Kobzar's textbook by Z. Shtokalko. Theoretical and practical generalizations]. *Bandura*, 71/72, 21–23 [in Ukrainian].
- Kabachok, V. & Yutsevych, Ye. (1958). *Shkola hry na banduri [Bandura school]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 245 [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (1997). *Samovchytel hry na starosviitskykh muzychnykh instrumentakh. Kobza O. Veresaya, bandura H. Tkachenka, torban F. Vidorta. [Self-taught player on old-fashioned musical instruments. Kobza by O. Veresay, bandura by G. Tkachenko, torban by F. Vidort]*. Kyiv: LitSoft, 148 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2002). Aktualnist i praktychnist metodolohichnykh osnov podanykh H. M. Khotkevychem v yoho «Pidruchnyku hry na banduri» [The relevance and practicality of the methodological foundations presented by G. M. Hotkevich in his “Textbook of bandura playing”]. *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education]*, 8, 60–65 [in Ukrainian].
- Omelchenko, A. (1977). *Shkola hry na banduri. 2 clas [Bandura school. 2nd grade]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 100 [in Ukrainian].
- Opryshko, M. (1967). *Shkola hry na banduri [Bandura school]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 150 [in Ukrainian].
- Pukhalskyi, Ya. (1978). *Metodyka obuchenya yhre na bandure [Methodology of learning to play the bandura]*. Kyev: KGK im. P. I. Chaikovskoho, 98 [in Ukrainian].
- Shtokalko, Z. (1992). *Kobzarskyi pidruchnyk [Kobzar textbook]*. Edmonton–Kyiv: Vyd-vo Kanadskoho instytutu ukrainskykh studii, 346 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17 січня 2021 року.