

УДК [80.614.13:7.071.1](477)"19/20
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/101-42>

Соломія ШУЛЯР,
orcid.org/0009-0000-8168-9142
аспірантка кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
(Львів, Україна) solomiaschuliar@gmail.com

НАЦІОНАЛЬНО-ІСТОРИЧНА ТЕМАТИКА У ЖАНРІ СЮЇТИ ДЛЯ БАНДУРИ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛАРИСИ ДОННИК

Стверджується, що у ХХ – на початку ХХІ століть бандурне мистецтво пройшло активний шлях автономізації інструментального виконавства, пов'язаного з його загальною професіоналізацією, і важливим результатом таких змін став розвиток чисельних академічних жанрів, у т. ч. сюїти, серед яскравих взірців якої – твір для бандури «Тії слави козацької повік не забудем» харківської композиторки Лариси Донник. Мета статті полягає у виявленні особливостей творчого осмислення національно-історичної тематики в жанрі сюїти для бандури на прикладі вказаного твору, з'ясувавши специфіку художньо-образного втілення архетипу Козацтва засобами інструментальної бандурної виразовості.

Висновок дослідження полягає у тому, що жанр бандурної сюїти у творчості Лариси Донник постає як результат органічного поєднання традицій кобзарського мистецтва та сучасного композиторського мислення. Спираючись на кобзарсько-бандурну спадщину, композиторка трансформує національну пісенність, насамперед, не шляхом прямого відтворення фольклорних зразків, а через переосмислення образної сфери, сюжетних моделей, жанрових ознак та окремих інтонаційно-лексичних елементів періоджерела. У межах жанру сюїти це виявляється в поєднанні різнохарактерних образних сфер – героїко-епічної, лірико-драматичної та танцювально-побутової, що мають витоки в традиційному кобзарському репертуарі. Композиторка використовує принципи жанрової контрастності, темброво-фактурного розвитку, ладо-інтонаційні моделі та специфічні виконавські прийоми бандури, завдяки чому фольклорний матеріал набуває нового художнього змісту. У результаті, функція інструмента виступає важливим засобом формування жанрової характерності, створення просторово-звукових ефектів і розкриття емоційно-психологічної глибини образів. Таким чином, бандурна сюїта Лариси Донник демонструє взаємодію традиційного та новаторського первнів, в якій архетипні образи української культури, зокрема, образ-архетип героїчного Козацтва, отримують сучасну музичну інтерпретацію.

У результаті, висувається теза про структурний, регулятивний та репрезентативний рівні реалізації національно-історичної тематики, представленої в сюїті для бандури «Тії слави козацької повік не забудем» Лариси Донник. Взаємодія вказаних рівнів забезпечує цілісне розкриття національно-історичної тематики, яка виступає провідною образною домінантою сюїти, визначаючи її композиційну та смислову єдність.

Ключові слова: бандурне мистецтво, жанр сюїти, сюїта для бандури, архетип, українська культура, інтерпретація, творчість Лариси Донник.

Solomiia SHULIAR,
orcid.org/0009-0000-8168-9142
PhD student at the Department of Music History
M.V. Lysenko Lviv National Music Academy
(Lviv, Ukraine) solomiaschuliar@gmail.com

NATIONAL-HISTORICAL THEMES IN THE SUITES GENRE FOR THE BANDURA: AN INTERPRETATION BY LARYSA DONNYK

It is argued that during the 20th and early 21st centuries, the art of the bandura underwent a process of active autonomisation of instrumental performance, linked to its general professionalisation, and an important outcome of these changes was the development of numerous academic genres, including the suite, a striking example of which is the bandura piece «We Shall Never Forget the Glory of the Cossacks» by the Kharkiv composer Larysa Donnyk. The aim of this article is to identify the distinctive features of the creative interpretation of national-historical themes in the genre of the bandura suite, using the aforementioned work as an example, whilst elucidating the specific nature of the artistic and imaginative embodiment of the Cossack archetype through the expressive means of instrumental bandura performance.

The conclusion of the study is that the genre of the bandura suite in Larysa Donnyk's work emerges as the result of an organic fusion of the traditions of kobzar art and contemporary compositional thinking. Drawing on the kobzar-bandura heritage, the composer transforms national song traditions, primarily not through the direct reproduction of folk models, but by reinterpreting the imagery, narrative patterns, genre characteristics and individual intonational and lexical elements of the original source. Within the suite genre, this manifests itself in the combination of distinct imagery spheres,

the heroic-epic, the lyrical-dramatic and the dance-folk, all of which have their roots in the traditional kobzar repertoire. The composer employs the principles of genre contrast, timbral and textural development, modal-intonational models, and specific performance techniques of the bandura, through which the folk material acquires new artistic meaning. Consequently, the instrument's function serves as a key means of shaping genre-specific character, creating spatial and sonic effects, and revealing the emotional and psychological depth of the imagery. Thus, Larysa Donnyk's bandura suite demonstrates the interplay between traditional and innovative elements, in which Ukrainian culture archetypal images in particular, the heroic Cossacks archetypal image are given a contemporary musical interpretation.

Consequently, the thesis is put forward regarding the structural, regulatory and representational levels of realisation of the national-historical theme presented in Larysa Donnyk's bandura suite «We shall never forget that Cossack glory». The interaction of these levels ensures a holistic exploration of the national-historical theme, which serves as the suite's leading imagery and defines its compositional and semantic unity.

Key words: bandura art, suite genre, bandura suite, archetype, Ukrainian culture, interpretation, Larysa Donnyk's works.

Постановка проблеми. Відображення національно-історичної тематики в українській музиці та наукове осмислення цього феномену належать до кола актуальних мистецтвознавчих проблем, оскільки художня інтерпретація історичного минулого є важливим чинником збереження культурної пам'яті, формування національної ідентичності та репрезентації ціннісних орієнтирів суспільства як у цілому, так і особливо – в умовах сучасної російсько-української війни. Бандура як національний музичний інструмент є одним із найвиразніших символів українського світовідчуття, носієм історико-культурної пам'яті, а традиційне поєднання інструментального звучання з вокальним, зосередженим на змісті слова, становить визначальну художньо-виконавську особливість інструмента. Таким чином, наслідуючи традиції кобзарсько-лірницького виконавства, бандурна творчість функціонує в нерозривній єдності з думами та історичними піснями, через які репрезентуються образи козацького лицарства, ключові події національної історії та ціннісні засади культурної спадщини.

Водночас, у XX – на початку XXI століть бандурне мистецтво пройшло активний шлях автономізації інструментального виконавства, пов'язаного із його професіоналізацією. Важливим результатом таких змін став розвиток чисельних академічних жанрів – концерту, сонати, варіацій, а також сюїти, до якої звертаємося у контексті представленої статті на прикладі твору для бандури «Тії слави козацької повік не забудем» харківської композиторки Л. Донник. Таким чином, дослідження специфіки відображення національно-історичної тематики в інструментальному жанрі сюїти для бандури є однією з актуальних проблем сучасного мистецтвознавства.

Аналіз досліджень. Теоретичні основи даного дослідження сформовані у сфері сучасного бандурознавства, ключові позиції якого, що безпосередньо стосуються даної теми, в останні роки представлені у працях О. Бобечко (2020), Н. Брояко та В. Дорофєєвої (2025), дещо хронологічно раніше

дослідження І. Зінків, що вирізняє архетипи бандури в українській музичній культурі (2013), та ін. Окрему вагу звернено на працю В. Дутчак (2026), в якій бандурне мистецтво осмислюється крізь призму національної ідентифікації, а інструмент та виконавець осмислені як символи національної культури, – авторка досліджує символіку й термінологію кобзарсько-бандурного мистецтва в Україні та українській діаспорі. У праці І. Дружки (2021) вагому увагу присвячено дослідженню новітніх засобів і прийомів, пов'язаних із розширенням темброво-виражальної палітри інструмента та ін. Жанр сюїти у бандурному мистецтві знайшов опрацювання у дослідженнях І. Зінків (2015), О. Кушнір-Ніколенко (Кушнір, 2009; Ніколенко, 2010; 2011) та ін.

Іншу грань теоретичного базису дослідження складають праці, в яких актуалізовано проблему відображення в музиці героїчної сфери української ментальності – В. Драганчук-Кашаюк (Драганчук, 2014; 2015; Кашаюк, 2022) та ін., специфіку національного фольклору – Н. Федорняк (Fedorniak, 2020), Л. Гармаш (Harmash, 2023) та ін. Важлива ідея, що стала однією із наріжних для концепції представленого дослідження, втілена у праці групи вчених (Kashaiuk etc., 2025), які, продовжуючи пошуки Ю. Чекана (Chekan, 2021) та Д. Петрік (Petric, 2023), визначають специфічні прояви архетипів та рівні їх взаємодії у художньому просторі: структурний, регулятивний та репрезентативний.

Мета статті – виявити особливості творчого осмислення національно-історичної тематики в жанрі сюїти для бандури на прикладі творчої інтерпретації Лариси Донник, з'ясувавши специфіку художньо-образного втілення архетипу Козацтва засобами інструментальної бандурної виразності.

Виклад основного матеріалу. У контексті відображення національно-історичної тематики в українській музиці особливу місію мають твори, в яких втілено національно-героїчну образність,

адже таким чином щоразу відкриваються нові можливості для художньої інтерпретації історичного минулого України – її героїчних звершень, драматичних випробувань і трагічних сторінок. За словами дослідниці національної психоінтерпретаційної моделі в музиці В. Драганчук-Кашаюк (2014; 2015; 2022), більшість музичних творів, в яких репрезентовано лицарсько-козацьку образність, характеризуються переважанням трагедійної або трагедійно-героїчної емоційно-образної сфери, – це стосується і чисельних прикладів сприйняття козаччини, й історії ХХ століття, як, наприклад, модель битви під Крутами, що зосереджена не на героїчній величчї подвигу українських воїнів, а на трагізмі їхньої загибелі, та ін. Однією із причин такого сприйняття героїчної історії авторка бачить у тому, що «у процесі історичного розвитку, в імперських умовах, лицарсько-вольовий елемент свідомо пригноблювався, відтак, оптимістично забарвлена героїка відходила на маргінес національної психіки, натомість кордоцентризм у різноманітних його формах – від народного плачу до трагедії – став основною самоусвідомлення в музиці» (Кашаюк, 2022: 43). Посилаючись на вислів О. Забужко (2009: 114), музикознавиця стверджує про створення у літературно-музичному дискурсі «міфу українського національного пекла» (Кашаюк, 2022: 43) та, водночас, вказує на необхідність зміщення акцентів у динаміці національного метаконцепту лицарства-козацтва – із трагедійного на просвітлено-героїчний, що «може викликати більш оптимістичне бачення власної національної сутності та національно-суспільного майбутнього [та стати] осердям формування оптимістично-героїчної психоінтерпретаційної моделі лицарства-козацтва у національній свідомості» (Кашаюк, 2022: 43). Ця ідея набуває особливого сенсу, якщо розглянути її крізь призму історичного минулого Руси-України, адже ідея жертвності заради викуплення свого народу була однією із ключових у давніх епосах, що дослідниця показує на прикладі архетипної пари героїв Захара Беркута та сина Максима в опері Б. Лятошинського, порівнюючи їх із парою Вотан і Зігфрід у тетралогії «Перстень Нібелунга» Р. Вагнера, коли «патетичну велич і трагедію смертельної миті переборює радість здобутої перемоги, котра постає вищою від втрати... [адже] “Щаслива доля – смерть прийняти в бою за батьківщину!”» (Драганчук, 2014: 115). Розглянуті положення, висунуті В. Драганчук-Кашаюк, відповідають концепції «*vita maxima et heroica*», в межах якої героїзм осмислюється як найвища форма людського буття, що формується в умо-

вах історичних випробувань, суспільного тиску та боротьби за свободу. Водночас, втілення цього ідеалу пов'язується з духовною налаштованістю нації, яку характеризує наявність «ентузіастичної компоненти» у структурі її ментальності (Храмова, 1992: 12), що більшість дослідників протиставляють іншій, головній психологічній рисі українців – кордоцентричній чуттєвості.

Наведені вище ідеї є концептуально важливими у контексті представленого дослідження, адже налаштовують його наукову оптику на вирізнення психоінтерпретаційних граней відображення національно-історичної тематики у жанровій сфері бандурної сюїти. Звертаючись до цього жанру, зауважимо на його досить вагомій представленості у бандурному репертуарі, що має витоки у «в'язанках» народних пісень Анатолія Вахнянина, Миколи Лисенка та ін. Це три сюїти Миколи Дремлюги, Концертний триптих для бандури соло Володимира Зубицького, «Камерна сюїта» Оксани Герасименко, «Чотири подорожі в Україну» Юрія Олійника, «Нічна фантазмагорія» Євгена Мілки, сюїта для бандури соло «Бандурада» Анатолія Гайденка, фьюжн-сюїта для бандури з оркестром «Музика землі української» Івана Тараненка, сюїта для бандури, струнних та ударних інструментів «Серпень-серп» Марини Денисенко та ін. Прикладом втілення національно-історичної тематики є сюїта для бандури соло «Тії слави козацької повік не забудем» Л. Донник, в якій утілено варіанти образно-семантичного забарвлення козацтва як одного з «інваріантних архетипів», «з яких у подальшому в міфологічно-релігійно-культурному дискурсі і його національних варіантах виростають множинні символи, названі «варіантні символи-архетипи» (Драганчук, 2015: 72).

Насамперед, варто зауважити, що творча постать Лариси Донник посідає помітне місце в сучасному українському бандурному мистецтві завдяки вагомому внеску у формування оригінального концертного й педагогічного репертуару. Композиторка послідовно розширює жанрові стилістичні та виконавські можливості інструмента, поєднуючи традиції української національної музичної культури із сучасними засобами композиторського письма. У творчому доробку мисткині – «Колискова-роздум» для тріо бандуристок на основі українських народних пісень «Ой ви люлі, люлі», «Побратався сокіл» та «Ішли гори з долинами» (1990); «Псалми» для бандури соло (1991), в яких духовно-філософська проблематика поєднується з глибокою емоційною виразністю музичної мови; вокальний цикл «Земне тяжіння» для сопрано та бандури на слова Василя

Симоненка (1992), що репрезентує синтез поетичного слова й інструментального звучання, розкриваючи широкі можливості бандури як рівноправного партнера вокальної партії; «Слобідські замальовки» для сопілки та бандури (1994), в яких композиторка звертається до інтонаційних джерел українського фольклору, відтворюючи колорит слобожанського музичного середовища; «Поема пам'яті Гната Хоткевича» для бандури й фортепіано на слова М. Мельниченка (1996), присвячена видатному діячеві української культури, реформатору бандурного мистецтва, в якій простежується прагнення авторки осмислити історичну спадщину українського кобзарства, поєднуючи епічний характер висловлювання з лірично-драматичними образами; Концертні варіації на тему української народної пісні «Ой в Харкові на риночку» (1997), в яких фольклорний тематизм набуває сучасного композиторського переосмислення; педагогічний репертуар представлений «Дитячим циклом для бандури за поезіями українських поетів» (2003), в якому органічно поєднано доступність музичної мови, художню цінність і виховний потенціал (Кононова, 2008/2024).

Сюїта «Тії слави козацької повік не забудемо» (2001) є кульмінацією історико-патріотичної лінії творчості композиторки, якою утверджуються ідеї національної пам'яті та героїчної традиції українського народу, що передається як поетичними цитатами, винесеними в епіграфи до кожної частини, так і музичним висловлюванням, що яскраво втілює грані ключового національного варіанту архетипу Героя – образу Козака в його звитязі, радості, молитві.

Перша частина – «Козацька дума-пісня», сконцентрована навколо ідеї, викладеної у думі зі словами «Серед поля Зборівського / Чорніє курган. / Ой там шляхти сорок тисяч / Поховав Богдан...». Мова про битву під Зборовом, яку, за народною легендою, козацьке військо виграло на чолі із Богданом Хмельницьким, який попередньо сам пішов у розвідку, передягнувшись кобзарем – і таки дійсно вмів вправно грати на інструменті. Аналіз цієї частини сюїти дозволив глибше розкрити її внутрішню драматургію через специфічну систему засобів виразовості, де кожен елемент слугує провідником художнього замислу. Насамперед, важливим є пунктирне ритмічне осердя, яке виступає головним джерелом розвитку та стрижневим фактором єдності всієї композиції. Цей ритмічний імпульс задає тон звучанню, трансформуючись від стриманого, прихованого пульсу до напружено-драматичного висловлювання. Основою колористичного наповнення твору є ладова

мінливість – використання альтерованих ступенів у межах a-moll суттєво розширює експресивний потенціал інструменту (підвищені сьомий, шостий, четвертий ступені, понижений другий). Героїчну кульмінацію створює включення маршового епізоду в паралельному C-dur, що символізує прорив світла, переможний клич та вихід національного духу на рівень епічного ствердження, після чого патетична кода (Largo) повертає слухача у площину філософського осмислення подій, при цьому ключовим драматургічним прийомом стає однойменне мажоро-мінорне співставлення тонічних тризвуків (A-dur / a-moll). У цілому, рельєфне пунктирне інтонаційне осердя першої частини поєднується з широким, кантиленим диханням українського думного розспіву, при цьому бандура поєднує свою природну ударно-щипкову специфіку, котра створює чітку атаку звуку, із вокальною природою легатних ліній, що імітують протяжний спів.

Друга частина – «Гайдамацький ліс». Літературну атмосферу цієї частини створюють слова думи про Максима Залізняка: «Максим, козак Залізняк, козак з Запорожжя, / Як виїхав на Україну, Як повная рожа... / Зібрав війська сорок тисяч в місті Жаботині, / Обступили город Умань у єдиній годині». Концепція цієї частини – образно-пейзажної замальовки, витриманої у сфері повільних темпів (Largo – Adagio – Largo), – вибудовується навколо сакральності Гайдамацького лісу або ж Холодного Яру поблизу Чигирини, ключовими місцями якого є Мотронинський монастир, де визривала воля слухняника Максима Залізняка, Гайдамацький став, де статика прадавнього лісового озера поєднується з динамікою ритуалу свячення ножів, та Дуб Максима Залізняка на хуторі Буда, який у національній пам'яті функціонує як символ титанічної стійкості та неперервності буття, що трансформує конкретний історичний пейзаж у монументальний звуковий пам'ятник українській нескореності. У музичному вираженні вказана образність знаходить втілення через загальну стриманість оповіді, головними рисами якої є паралельна ладова змінність G-dur та e-moll, колорит підвищеного четвертого ступеня у мінорі та прихована поліфонія, коли чергування опорних звуків у різних регістрах створює ілюзію безперервного діалогу, що трансформує сольний інструмент на цілий епічний оркестр.

Третя частина – «Молитва». Авторка виносить в якості епіграфа слова січового стрільця, активного учасника національно-визвольних змагань Антіна Лотоцького (1881–1949): «Козаки були побожні й дуже дбали про свою церкву, а під час читання

Євангелія тримали шаблі наполовину витягнені з піхов – готові боронити своєї віри» (серед виданих праць письменника – «Борці за церкву» (Лотоцький, 1930)). У цілому, це тричастинна композиція, в якій у максимально спокійно-зосередженому тоні (Largo – Largetto – Largo) виражається одухотворена музична думка. Крайні частини ґрунтовані на акордовій хоральності з окремими підголосковими розспівами у середніх шарах фактури, що поволи розвивається на основі тонічного басового органного пункту в d-moll, середня звучить як лірико-елегічна мольба, сповнена висхідних квартових прохань та низхідних секундових зітхань, що пластично закруглюють фрази, сповнена інтимної лірико-драматичної експресії та елегічної скорботи водночас. Завдяки такому драматургічному рішенню – від фрескового споглядання через емоційну сповідь і знову до епічного узагальнення – частина набуває архітектонічної стрункості та концептуальної глибини.

Четверта частина презентує жанрові типи «Марш з козачком», до яких авторка дає епіграфом початковий вербальний текст пісні Марусі Чурай «За світ встали козаченьки в похід з полуночі». Таким чином, архетип Козака репрезентовано крізь призму відомого сюжету прощання з матір'ю та дівчиною Марусенькою напередодні далекого походу, в якому поєднуються мотиви синівської шани, вірності кохання та жертвовного служіння Україні, завдяки чому образ-архетип набуває символічного значення як уособлення національного ідеалу сина-нареченого-воїна-захисника. У крайніх розділах циклу композиторка формує суворий, патетично-урочистий маршовий образ, заснований на традиційній пунктирній ритмоінтонаційній формулі та низхідному мелодичному русі звуками натурального мінору із завершальним октавним стрибком донизу («b¹–a¹–a¹–g¹–g», Adagio, g-moll). Такий музичний матеріал увиразнює героїчний характер твору, асоціюючись із мужністю, стійкістю та готовністю козака до жертвовного служіння Батьківщині. Натомість середній розділ – «Полянка (козачок)» – контрастує зі стриманою маршовістю крайніх частин, його основу становить життєрадісний танцювальний тематизм, споріднений із народним козачком, який виростає з октавного ходу та формується на основі широких стрибків, котрі імітують танцювальні підстрибування, що вносить світлий емоційний відтінок у героїко-драматичний образний зміст циклу. Завдяки такому композиційному контрасту музичної мови та відповідної образності авторка не лише підкреслює багатогранність козацького архетипу, а й розкриває єдність геро-

їчного й життєствердного первнів, що традиційно характеризують українське козацтво. Показово, що композиторка передбачає два варіанти виконавської інтерпретації цього розділу: як окремого самостійного твору або, у контексті циклу, з безперервним (attacca) переходом до фіналу. Така авторська вказівка свідчить про подвійний драматургічний статус частини, яка водночас є композиційно завершеною і виконує функцію смислового та емоційного містка до заключної частини.

П'ята частина – «Танок («Метелиця»)), епіграфом до якої є текст відомої жартівливої пісні «По дорозі жук, жук, / По дорозі чорний... / Подивися, дівчинонько, / Який я моторний!». Танок складається із трьох контрастних розділів (вступ, основний розділ, кода), які вирізняються тематичним матеріалом, темповими змінами, ритмічною організацією, фактурними прийомами та динамічним розвитком. Після вступу Adagio з колоритними альтерованими гармонічними послідовностями на фоні тонічного органного пункту в басу композиторка використовує перкусійний прийом – удари по корпусу бандури, що надають звучанню ритмічної виразності та підсилюють драматургічний ефект. Так відбувається підготовка вступу основної теми, що має витоки у названій жартівливій пісні у темпі Andante, скерцозного ефекту якій додає використання форшлагів і акцентів на четвертій долі такту. Попри різноманітність музичного матеріалу, композиційну єдність твору забезпечує тональна драматургія: вступ та основний розділ розгортаються в тональності G-dur, натомість кода переносить звучання в C-dur, виконуючи функцію узагальнення та драматургічного завершення не лише фінального танцю, а й усього циклу. При цьому прикметним є пониження сьомого ступеня в обох назвах тональностях, що створює особливий ладотональний колорит. У коді Largetto – Adagio формується відчуття завершеності й утверджується героїко-життєствердна концепція твору, підсумовуючи образний зміст світлим та урочистим звучанням, оснований на тематизмі патетичного характеру, та останнім проведенням трансформованої життєрадісної танцювальної теми «Метелиці» з перкусійним ефектом та заключним glissando.

Висновки. Жанр бандурної сюїти у творчості Л. Донник постає як результат органічного поєднання традицій кобзарського мистецтва та сучасного композиторського мислення. Творчість авторки засвідчує прагнення до жанрового різноманіття, збереження національних музичних традицій та їхнього творчого оновлення відповідно до актуальних тенденцій розвитку українського мистецтва.

Спираючись на кобзарсько-бандурну спадщину, композиторка трансформує національну пісенність, насамперед, не шляхом прямого відтворення фольклорних зразків, а через переосмислення образної сфери, сюжетних моделей, жанрових ознак та окремих інтонаційно-лексичних елементів першоджерела. У межах жанру сюїти це виявляється в поєднанні різнохарактерних образних сфер – героїко-епічної, лірико-драматичної та танцювально-побутової, що мають витоки в традиційному кобзарському репертуарі. Композиторка використовує принципи жанрової контрастності, темброво-фактурного розвитку, ладо-інтонаційні моделі та специфічні виконавські прийоми бандури, завдяки чому фольклорний матеріал набуває нового художнього змісту. У результаті, функція інструмента не обмежується гармонічним супроводом, а виступає важливим засобом формування жанрової характерності, створення просторово-звукових ефектів і розкриття емоційно-психологічної глибини образів. Таким чином, бандурна сюїта Лариси Донник демонструє взаємодію традиційного та новаторського первнів, в якій архетипні образи української культури, зокрема, образ-архетип героїчного Козацтва, отримують сучасну музичну інтерпретацію.

У результаті, приходимо до висновку про структурний, регулятивний та репрезентативний рівні реалізації національно-історичної тематики, представленої в сюїті для бандури «Тії слави козацької повік не забудем» Лариси Донник: *структурний рівень* виявляється у драматургічній побудові

циклу, контрастному зіставленні частин, тональному плані та принципах композиційної організації, які забезпечують цілісність художнього задуму; *регулятивний рівень* розкривається через систему музично-виражальних засобів – маршові ритмоінтонації, темпові та динамічні контрасти, жанрові зіставлення, фактурні й виконавські прийоми, що спрямовують розвиток музичного матеріалу та формують драматургічну логіку твору; *репрезентативний рівень* пов'язаний із втіленням архетипу героїчного Козацтва в музичній семантиці сюїти: епічно-маршові інтонації, лірико-драматичні епізоди прощання, танцювальні образи та урочисте завершення циклу репрезентують його як захисника Батьківщини, носія духовної сили, честі та національної пам'яті, що відображає варіант архетипу Героя. Взаємодія цих рівнів забезпечує цілісне розкриття національно-історичної тематики, яка виступає провідною образною домінантою сюїти, визначаючи її композиційну та смислову єдність.

Перспективи подальших досліджень даної теми пов'язані з розширенням аналізу сучасної української бандурної музики шляхом вивчення як інших взірців жанру сюїти, так і особливостей музичного (композиторського та виконавського) втілення інших архетипів (Дівчини, Матері, Дому, Дерева життя), що дозволить простежити особливості формування національної культурної ідентичності в умовах новітнього соціокультурного середовища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобечко О. Оригінальний концертно-виконавський репертуар для бандури у творчому доробку жінок-композиторок сучасності. Студії мистецтвознавчі. Київ. 2020. Число 1/2. С. 87–95.
2. Брояко Н., Дорофєєва В. Становлення термінології сучасного бандурознавства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2025. Вип. 8(1). С. 19–35. DOI : <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331188> (15.07.2026).
3. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії* : зб. наук. пр. Київ. 2015. Вип. 7. С. 65–74.
4. Драганчук В. Незасвоєні уроки європейської історії або українська національна ідея самоорганізації у літературно-музичному дискурсі («Захар Беркут» І. Франка – «Золотий обруч» Б. Лятошинського). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку – наукові записки РДГУ*. 2014. Вип. 20(1). С. 110–117.
5. Дружга І. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2021. 22 с.
6. Дутчак В. Кобза / бандура та кобзар / бандурист як символи національної музичної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво*. 2026. Вип. 9(1). С. 23–39. DOI : <https://doi.org/10.31866/2616-7581.9.1.2026.362769> (11.06.2026).
7. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 4-те вид. Київ : Факт, 2009. 148 с.
8. Зінків І. Архетипи бандури в українській музичній культурі. *Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 24. С. 16–18.
9. Зінків І. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 137–145.
10. Кашаюк В. Трагізм чи героїзм? Психоінтерпретаційна модель лицаря-козака в українській музиці як національний мета концепт. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк. 2022. №4. С. 39–44. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-5> (05.07.2026).

11. Кононова О. Донник Лариса Іванівна. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол. : І. М. Дзюба [та ін.]. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008, оновл. 2024. URL : <https://10.5281/zenodo.19942145> (14.07.2026).
12. Кушнір О. Сюїта у бандурному доробку українських композиторів сучасності. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія*. 2009. Вип. 2. С. 141–150.
13. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.
14. Лотоцький А. Борці за Церкву : життєписні оповідання. Накладом Укр. католицької організації, 1930. 207 с.
15. Ніколенко О. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2011. 16 с.
16. Ніколенко О. Сюїта у бандурному доробку українських композиторів сучасності. *Музикознавчі студії : збірник наукових праць Інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 5. С. 89–100.
17. Храмова В. До проблеми української ментальності: Замість передмови. *Українська душа*. Київ : Фенікс, 1992. С. 3–35.
18. Chekan Yu. I. Yevhen Stankovych: Three Strokes to the Portrait. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky*. 2021. Vol. 4, n. 21. Pp. 153–161. URL : <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/242492> (11.06.2026).
19. Fedorniak N. Ukrainian Musical Folklore Discography as a Preserving Factor in Ukrainian Diaspora National Spiritual Experience. Chapter IX. *Art Spiritual Dimensions of Ukrainian Diaspora*. 2020. Pp. 217–244. DOI : <https://doi.org/10.36074/art-sdoud.2020.chapter-9> (13.06.2026).
20. Harmash L. Reflections of War Experience in Ukrainian Songs. *Napis*. 2023. N 29. Pp. 1–32. DOI : <https://doi.org/10.18318/napis.2023.1.10> (24.06.2026).
21. Kashaiuk V., Panasiuk S., Stepaniuk I., Kukharyk H., Kosakovska L. Transformação digital da arte musical e coreográfica: Preservando os arquétipos nacionais. *Música Hodie, Goiânia*. 2025. Vol. 25. DOI : <https://doi.org/10.5216/mh.v25.83843> (24.06.2026).
22. Petric D. Psychological Archetypes. *Open Journal of Medical Psychology*. 2023. Vol. 12, n. 1. Pp. 1–16. DOI : <https://doi.org/10.4236/ojmp.2023.121001> (17.07.2026).

REFERENCES

1. Bobechko O. (2020) Oryhinalnyi kontsertno-vykonavskiy repertuar dlia bandury u tvorchomu dorobku zhinok-kompozytorok suchasnosti. [Original concert and performance repertoire for the bandura in the creative output of contemporary female composers] *Studii mystetstvoznachchi*, Kyiv, Chyslo 1/2. 87–95. [in Ukrainian].
2. Broiako N., Dorofieieva V. (2025) Stanovlennia terminolohii suchasnoho banduroznachstva. [The Terminology Formation in Modern Bandura Studies] *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Seria: Muzychne mystetstvo, 8(1). 19–35. [in Ukrainian].
3. Drahanchuk V. (2015) Arkhetyp Oslavlenoi Madonny u muzychnomu dyskursi: kordotsentryzm ukrainskoi ne-doli. [The Archetype of the Reveled Madonna in Musical Discourse: The Cordocentrism of the Ukrainian Non-Fate] *Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznachchoi nauky : Mystetski obrii : zb. nauk. pr.*, Kyiv, 7. 65–74. [in Ukrainian].
4. Drahanchuk V. (2014) Nezasvoieni uroky yevropeiskoi istorii abo ukrainska natsionalna ideia samoorhanizatsii u literaturno-muzychnomu dyskursi («Zakhar Berkut» I. Franka – «Zoloty obruch» B. Liatoshynskoho). [Unlearned Lessons of European History or the Ukrainian National Idea of Self-Organization in Literary-Musical Discourse (I. Franko's «Zakhar Berkut» – B. Liatoshynsky's «The Golden Hoop»)] *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku – naukovy zapysky RDHU*, 20(1). 110–117. [in Ukrainian].
5. Druzhha I. (2021) Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy. [Contemporary Bandura Art: Compositional Explorations and Performance Perspectives] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznach. : 17.00.03. Kharkiv. [in Ukrainian].
6. Dutchak V. (2026) Kobza / bandura ta kobzar / banduryst yak symvoly natsionalnoi muzychnoi kultury. [The Kobza/ Bandura and the Kobzar/ Bandurist as Symbols of National Musical Culture] *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Seria : Muzychne mystetstvo, 9(1). 23–39. [in Ukrainian].
7. Zabuzhko O. (2009) Shevchenkiv mif Ukrainy. Sproba filosofskoho analizu. [Shevchenko's Myth of Ukraine: An Attempt at Philosophical Analysis], Kyiv, 148. [in Ukrainian].
8. Zinkiv I. (2013) Arkhetypy bandury v ukrainskii muzychnii kulturi. [Archetypes of the Bandura in Ukrainian Musical Culture] *Visnyk Prykarpatskoho universytetu im. V. Stefanyka*. Seria : Mystetstvoznachstvo, 24. 16–18. [in Ukrainian].
9. Zinkiv I. (2015) «Ukrainska siuita» Mykoly Lysenka ta yii tradytsii v ukrainskii bandurnii tvorchosti. [Mykola Lysenko's «Ukrainian Suite» and its traditions in Ukrainian bandura music] *Ukrainske mystetstvoznachstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 15. 137–145. [in Ukrainian].
10. Kashaiuk V. (2022) Trahizm chy heroizm? Psykhointerpretatsiina model lytsaria-kozaka v ukrainskii muzytsi yak natsionalnyi meta kontsept. [Tragedy or Heroism? The Psycho-Interpretive Model of the Knight-Cossack in Ukrainian Music as a National Meta-Concept] *Fine Art and Culture Studies*, Luts'k, 4. 39–44. [in Ukrainian].
11. Kononova O. (2008/2024) Donnyk Larysa Ivanivna. [Donnyk Larysa Ivanivna] *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy / redkol. : I. M. Dziuba [ta in.]*, Kyiv. [in Ukrainian].
12. Kushnir O. (2009) Siuita u bandurnomu dorobku ukrainskykh kompozytoriv suchasnosti. [The Suite in the Bandura Repertoire of Contemporary Ukrainian Composers] *Problemy suchasnoi pedahohichnoi osvity. Ser.: Pedahohika i psykholohiia*, 2. 141–150. [in Ukrainian].

13. Lisniak I. (2019) Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX– pochatku XXI stolittia. [Academic Bandura Art of Ukraine in the Late 20th and Early 21st Centuries], Kyiv. [in Ukrainian].
14. Lototskyi A. (1930) Bortsi za Tserkvu : zhyttiepysni opovidannia. [Champions of the Church: Biographical Stories].207. [in Ukrainian].
15. Nikolenko O. (2011) Oryhinalna instrumentalna bandurna tvorchist v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii. [Original instrumental bandura music in the context of genre and stylistic evolution]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03. Lviv. [in Ukrainian].
16. Nikolenko O. (2010) Siuita u bandurnomu dorobku ukrainskykh kompozytoriv suchasnosti. [The Suite in the Bandura Repertoire of Contemporary Ukrainian Composers] Muzykoznavchi studii : zbirnyk naukovykh prats Instytutu mystetstv VNU im. Lesi Ukrainky ta NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 5. 89–100. [in Ukrainian].
17. Khramova V. (1992) Do problemy ukrainskoi mentalnosti: Zamist peredmovy. [On the Issue of Ukrainian Mentality: Instead of a Preface] Ukrainska dusha, Kyiv. 3–35. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 31.07.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.08.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 02.09.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

