МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Державний вищий навчальний заклад
«ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»

На правах рукопису

УДК 398.8 : 7.08 :787.6

ДУДА Лариса Ігорівна

ФОЛЬКЛОРНІ ЖАНРИ ТА ЇХ ТРАНСФОРМАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ ДЛЯ БАНДУРИ

26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник –
Дутчак Віолетта Григорівна
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»

Івано-Франківськ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП …… 4

РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВА СИСТЕМА ФОЛЬКЛОРНОЇ СКЛАДОВОЇ РЕПЕРТУАРУ БАНДУРИСТІВ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ…….…… 13

1.1. Історіографічна та джерельна база дослідження…….. 13

1.2. Концепція жанрової системи музичного фольклору та її трансляції до професійної творчості в наукових працях культурологів та музикознаців……. 29

1.3. Методологія дисертаційної роботи …… 42

РОЗДІЛ 2. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ РАКУРС ТРАНСФОРМАЦІЇ АВТЕНТИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ … 50

2.1. Еволюція жанрових моделей фольклору в бандурній творчості …… 50

2.2. Синтез ознак фольклорних і академічних жанрів у бандурному репертуарі……. 63

2.3. Теоретичні засади композиторсько-виконавських підходів до опрацювань у бандурній творчості фольклорних жанрів…… 81

2.4. Систематизація практичних засобів залучення фольклорних ознак у бандурній творчості …… 91

РОЗДІЛ 3. ВТОРИННИЙ ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНІЙ АКАДЕМІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ БАНДУРИСТІВ …….. 108

3.1. Видозміни епічних та ліро-епічних творів …….. 108

3.2. Обрядовий фольклор: трансформація в академічні жанри …… 123

3.2.1. Календарно-обрядові пісенні жанри ……..……... 124

3.2.2. Пісенні жанри для дітей…….... 135

3.3. Трансформація родинних та соціально-побутових пісень …… 140

3.3.1 Обрядові родинні та побутові пісні ……... 140

3.3.2. Соціально-побутові жанри…….. 150

3.4. Звернення до народних танцювальних мелодій та їх переосмислення в академічній творчості ……..……. 158
3.5. Вокально-інструментальні композиції з текстами літературного походження ……..…..... 167
3.5.1. Шевченкіана сучасного бандурного репертуару…….. 171
3.5.2. Пісні-романси, стрілецькі, повстанські пісні ……...…… 178
ВИСНОВКИ ……. 190
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……. 195
ДОДАТКИ ……. 223
Додаток А. Нотографія фольклорних жанрів бандурної творчості 223
Додаток Б. Нотні приклади ……. 234
Додаток В. Таблиця жанрової трансформації фольклорної першооснови бандурної творчості……... 270
Додаток Д. Приклади літературних редакцій тексту …… 282
Додаток Е. Вибрана дискографія та відеозаписи..……. 284
Додаток Є. Приклади виконавської театралізації обробки …….. 286

ВСТУП

Актуальність теми дисертації. Музичний фольклор – невід'ємна складова духовного життя народу, його традиційної культури. Історична еволюція, що спрямувала народну культуру від усних форм до писемності, визначила нові умови побутування фольклору, вплинула на зміни його жанрової системи та статусу виконавців. Одним із механізмів пристосування творів музичного фольклору до нового соціокультурного середовища стало його сценічне втілення. Саме в умовах сценічної адаптації музичного фольклору відбувається трансформація його жанрів у естетичній, формотворчій та семантичній площинах. Творчість митців різних національних культур у XX – на початку XXI століть засвідчила активне звернення до фольклорних джерел та, відповідно, таке помітне стильове спрямування модернізму – постмодернізму, як неофольклоризм, зокрема в композиторській творчості. На поч. XXI ст. використання фольклору продовжується на глибинному рівні, в комплексному поєднанні з різноманітними засобами багатих технічних та виражальних можливостей, якими володіють композитори й виконавці.

Творчість кобзарів-бандуристів завжди представляла розгалужену жанрову систему українського музичного фольклору: героїко-епічні (думи, історичні пісні), соціально-побутові й обрядові зразки (героїчно-патріотичні, ліричні, колискові, жартівливі, календарні та ін. пісні). Процеси академізації бандурного мистецтва у XX ст., зокрема налагодження його освітньої системи, виготовлення технічно й акустично досконалого інструментарію з широкими можливостями виконання різножанрових інструментальних та вокально-інструментальних творів, зумовили потребу в створенні бандуристами-виконавцями та й професійними композиторами нового репертуару. Проте фольклорні жанри, всупереч ідеологічним заборонам радянського часу (зокрема стосовно епосу та кобзарського виконавства),

залишалися базовими у творчості для бандури. Для поповнення традиційного для бандурного виконавства репертуару українські композитори пропонували нові обробки, перекладення, транскрипції фольклорних жанрів, а також оригінальні твори, до яких послідовно залучали фольклорну семантику.

Сучасне бандурне мистецтво пропонує широкий жанрово-стильовий спектр творчості композиторів та виконавців, що базується на фольклорних джерелах. Це засвідчують концертні програми конкурсів, фестивалів, міжнародних арт-проектів бандуристів, що демонструють взаємодію професійних форм та етнічно-фольклорних засад української культури, активізацію творчості зарубіжних композиторів для бандури, фольклорне підґрунтя творів академічного спрямування та репертуару рок-груп і естрадно-пісенних гуртів, що залучають до виражальності тембри кобзи-бандури.

Від кінця XIX ст. традиційна кобзарська творчість не раз ставала предметом наукових досліджень (К. Грушевська, К. Квітка, Ф. Колесса, М. Лисенко, Д. Ревуцький, Л. Українка, Г. Хоткевич). Інтерес до неї науковців продовжується і пізніше (С. Грица, Ф. Лавров, А. Омельченко, О. Правдюк), нині це питання актуалізують О. Ваврик, В. Кушпет, В. Мішалов, К. Черемський. Вивчення бандурного мистецтва на сучасному етапі здебільшого стосується його історичного розвитку, аналізу творчості видатних представників та теоретично-методичних засад виконавства (праці О. Бобечко, О. Ваврик, С. Вишневської, М. Долгова, В. Дутчак, Л. Мандзюк, В. Мішалова, І. Панасюка, М. Підгорбунського, Н. Супрун, К. Черемського, Н. Брояко, І. Мокрогуз). Значно менше досліджень щодо жанрових і стильових особливостей сучасної бандурної творчості (С. Грица, В. Дутчак, І. Дмитрук, Н. Морозевич, О. Ніколенко, М. Олексієнко).

Музичний фольклор завжди був об’єктом зацікавлення композиторів та виконавців академічної музики, підґрунтям їхньої творчості. Професійна

діяльність академізувала зразки музичного фольклору, трансформуючи його у різножанрових творах. Засади й методи звернень професійних митців народно-інструментального бандурного мистецтва до музичного фольклору (цитування, переінтонування, перекладення, мутація до нових жанрів тощо) неодноразово досліджувалися музикознавцями. Розглянуто жанр перекладу у бандурному мистецтві (І. Дмитрук), варіаційні форми в обробках фольклору для оркестрів народних інструментів (О. Трофимчук), актуалізацію вокальної складової бандурного репертуару (М. Сточанська), теорію і практику аранжувань для бандури (В. Дутчак), феномен хорової обробки (Р. Долчук, І. Коновалова). Тим часом проблематика трансформації фольклору, зокрема в бандурній творчості, ще належно не висвітлена.

Активізації залучення фольклорних жанрів до академічних форм сучасної бандурної творчості посприяли: соціокультурні зміни, що вплинули на середовище виконання, виконавський склад, функціональне спрямування тощо. При цьому спостерігається часткове збереження жанрових ознак першоджерела (переважно у вокально-інструментальних обробках) або їх істотне переосмислення, трансформація в академічні форми (в інструментальній музиці – сонати, варіації, фантазії тощо). Дослідження цього напряму, що як наукова проблема залишається поза межами наукових розробок, є актуальним, оскільки переосмислення теоретичних засад опрацювання фольклору шляхом узагальнення здобутків українських композиторів і виконавців стане важливим надбанням теорії та практики культурології та мистецтвознавства.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до планів НДР Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», зокрема науково-дослідної теми «Народно-інструментальна музика України і зарубіжжя: аспекти взаємодії фольклорного і академічного напрямів» (державний реєстраційний № 0113U006389).

Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 3 від 28 жовтня 2008 р.) та уточнено (протокол № 2 від 02 листопада 2015 р).

Мета й завдання дослідження. Мета дисертації – визначення динаміки трансформації фольклору та міри його збереження в академічній бандурній творчості. Для досягнення поставленої мети вирішуються наступні **завдання:**

- проаналізувати джерелознавчу базу та сформулювати методологічне спрямування дослідження;
- порівняти теоретичні засади опрацювання музичного фольклору в культурології та музикознавстві;
- дослідити історичну динаміку переосмислення фольклорних засад у бандурній творчості;
- з'ясувати у бандурній творчості феномен звернення до народних пісень та класифікувати його наслідки за жанрами, формами, авторством;
- дослідити умови синтезу в бандурному репертуарі ознак народного та академічного.

Згідно з поставленою метою **об'єктом досліджень** є концепція «фольклор – композитор» в українській музичній культурі; **предметом** – трансформація фольклорних жанрів у виконавській і композиторській творчості для бандури XX – початку XXI ст.

Теоретична база дисертації охоплює роботи українських і зарубіжних дослідників із проблематики:

- *жанрової системи українського музичного фольклору* (В. Бойко, Є. Гіщинський, М. Глушко, С. Грица, А. Гуменюк, О. Дей, М. Дмитренко, М. Драгоманов, А. Завальнюк, А. Іваницький, Ф. Колесса, О. Кузьменко, З. Лановик, М. Лановик, П. Медведик, Я. Михальчишин, С. Мишанич, Г. Нудьга, А. Пастушенко, М. Пономаренко, Д. Ревуцький, І. Руснак,

О. Смоляк, О. Чебанюк, К. Чеченя, М. Щубравська та ін.);

- *взаємодії композиторської і фольклорної складових* (Б. Асаф'єв, Г. Головінський, І. Земцовський, О. Козаренко, І. Ляшенко, М. Михайлов, А. Сохор та ін.);
- *визначення стильових засад неофольклоризму* (А. Гончаров, О. Дерев'янченко, М. Загайкевич, Л. Кияновська, Л. Макаренко, С. Садовенко, А. Терещенко);
- *жанру музичної обробки, аранжування, перекладів* (Л. Бушуєва, М. Давидов, І. Дмитрук, В. Дутчак, Р. Долчук, І. Коновалова, М. Сточанська, О. Трофимчук, А. Шамігов);
- *розвитку кобзарського (бандурного) мистецтва як самобутньої сторінки української культури* (М. Аркас, С. Грица, О. Ваврик, С. Вишневська, М. Давидов, В. Дутчак, Б. Жеплинський, Б. Кирдан, І. Крип'якевич, В. Кушпет, Ф. Лавров, М. Лисенко, А. Лотоцький, Т. Мартинова, Л. Масол, В. Мішалов, Н. Морозевич, А. Муха, О. Олексієнко, А. Омельченко, М. Підгорбунський, І. Панасюк, Ф. Погребенник, М. Семенюк, О. Стельмашенко, Н. Супрун, М. Хай, Г. Хоткевич, К. Черемський, З. Штокалко та ін.).

Методи дослідження. Дослідження проводились з використанням засад об'єктивності та історизму, культурологічного, музикознавчого, інформаційного підходів; аналітичного, дидактичного, типологічного методів та методу термінологічного аналізу. Також використано емпіричні методи: спостереження, порівняння, групування, експериментальний і табличний методи.

Джерельна база дослідження ґрунтується на фондах Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Івано-Франківської обласної універсальної наукової бібліотеки імені І. Франка, наукової бібліотеки ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», бібліотеки Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського;

інтернет-ресурсах Електронної навчальної бібліотеки української фольклористики Львівського національного університету імені І. Франка, сайтів «Світ бандур», «Національна спілка кобзарів України» та ін.; приватних нотних фондах В. Дутчак, Л. Петрів, М. Стахмич та ін.; аудіо- та відеозаписах з особистої колекції, результатах творчого спілкування з митцями.

Наукова новизна отриманих результатів.

У дисертації **вперше** отримано та сформульовано такі наукові результати:

- у творчості для бандури визначено шляхи видозміни жанрів фольклору, їх специфіки та окремих ознак;
- проаналізовано створені на основі народного мелосу бандурні вокально-інструментальні та інструментальні композиції, зафіксовані у нотних виданнях другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;
- визначено напрямки трансформації та міграції жанрів музичного фольклору;
- обґрунтовано теоретичні засади залучення до композиторської бандурної творчості жанрових ознак фольклору;
- систематизовано практичні засоби опрацювання фольклору, що визначили нові підходи у вокально-інструментальних перекладах народних жанрів та авторських оригінальних творах для бандури.

Отримали подальший розвиток:

- теорія взаємодії авторської і фольклорної складової в композиторській творчості для бандури;
- аналіз елементів жанрової системи бандурного репертуару, прогнозовано подальші шляхи її розвитку.

Теоретичне й практичне значення результатів дослідження:

Визначені теоретичні засади обробки у композиторській творчості для бандури можуть використовуватися в курсах лекцій з українського

музичного фольклору, етномузикології, історії виконавського мистецтва на народних інструментах, методики викладання гри на бандурі, а також у педагогічній і виконавській практиці музичних навчальних закладів різних рівнів акредитації.

Отримані результати можуть мати продовження у подальших наукових дослідженнях авторських підходів до опрацювання фольклорних першоджерел.

Запропонована методика опрацювання фольклору може бути використана в практичному аранжуванні сольних та ансамблевих вокально-інструментальних творів для бандури.

Особистий внесок здобувача. Усі наукові результати отримані автором самостійно. Наукові публікації (20), свідоцтва авторського права (12) та збірник обробок для бандури є одноосібними.

Апробація результатів дисертації. Результати дисертації обговорювали на засіданнях кафедр дизайну і теорії мистецтва, народних інструментів і музичного фольклору ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Окремі аспекти дослідження представлено в доповідях на 28 науково-практичних конференціях:

- **міжнародних:** «Українське кобзарство – історія, сучасність та перспективи» (Ялта, 2009, 2011); «Актуальные проблемы мировой художественной культуры. Памяти профессора У. Д. Розенфельда» (Гродно, Республіка Білорусь, 2010, 2012); «Тарас Шевченко та кобзарство» (Львів, 2010, 2013); «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть» (Дрогобич, 2011), «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя» (Дрогобич, 2015); «Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття» (Київ, 2015); «Sacrum et profanum в культурі» (Львів, 2015); «Кобзарство XX-го століття в іменах: його творці та хранителі» (Львів, 2015); «Традиции и современное состояние культуры и

искусств» (Мінськ, Білорусь, 2015);

- **всеукраїнських:** «Культурно-мистецькі здобутки українського зарубіжжя» (Івано-Франківськ, 2009); «Традиційна українська культура Прикарпаття у контексті глобалізаційних процесів» (Івано-Франківськ, 2009); «Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скуратівського» (Київ, 2009, 2010); «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть» (Дрогобич, 2010); «Універсалізм творчої постаті Лесі Дичко та сучасний мистецький контекст» (Івано-Франківськ, 2010); «Творчість композиторів України для народних інструментів» (Дрогобич, 2011); «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі» (Рівне, 2014); «Розвиток та популяризація бандурного мистецтва» (Чернігів, 2012, 2015); «Бойківський фольклор як основа збереження української нації Карпатського регіону в Україні та діаспорі» (м. Турка Львівської області, 2015);
- **звітних** наукових конференціях викладачів, докторантів, аспірантів ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» упродовж навчання в аспірантурі (2009–2011, 2014–2015).

Авторські вокально-інструментальні обробки та аранжування народних та авторських пісень для соло й вокального ансамблю у супроводі бандури було апробовано в навчальній і виконавській практиці.

Публікації. Результати дисертації опубліковано в 20 наукових працях, у тому числі 7 статтях (із них 6 у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України, 1 з яких включена до міжнародної науково-метричної бази та 1 – у закордонному періодичному виданні); 13 матеріалах та тезах міжнародних і всеукраїнських конференцій.

За результатами дослідження видано нотний збірник «Квітонько бойкине» : пісні для вокального ансамблю у супроводі бандури (2014), отримано 12 свідоцтв авторського права на твір.

Структура й обсяг роботи. Дисертація містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел та додатки. Загальний обсяг

дисертації становить 289 сторінки тексту, в тому числі 194 сторінки основної частини, 6 додатків на 67 сторінках. Список використаних джерел охоплює 257 позицій бібліографічних найменувань.

РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВА СИСТЕМА ФОЛЬКЛОРНОЇ СКЛАДОВОЇ РЕПЕРТУАРУ БАНДУРИСТІВ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

1.1. Історіографічна та джерельна база дослідження

Життя народу завжди відображалося в духовній творчості, що знайшла свою градацію у різних фольклорних жанрах, у т.ч. й бандурному мистецтві. Бандурне мистецтво є унікальним і показовим для українського народу й для світової спільноти загалом, оскільки в ньому закарбовано історію, звичаї, побут, духовні цінності українців. Інструмент має глибокі фольклорні витоки. Репертуар бандуристів у різні часи модифікувався під впливом різноманітних факторів – історичних і культурних процесів, вдосконалення технічних та тембральних якостей інструмента і т. ін. Прерогативою репертуару бандуристів був і досі залишається український музичний фольклор у багатогранній жанровій палітрі у вокально-інструментальній та інструментальній площинах, проте сьогодні в більшості обрамлених в академічну форму.

Дослідженням, що прямо чи опосередковано торкаються репертуару бандуристів та його жанрових груп, приділили увагу багато науковців.

З позицій вивчення фольклорних надбань українського народу репертуар кобзарів, бандуристів, лірників описував та аналізував Ф. Колесса [114]. Його праця «Мелодії українських народних дум» [113] є першою друкованою роботою, що містить відомості про кобзарів та їхній репертуар. Вчений, розглядаючи епічні фольклорні жанри (думи), вивчав і творчість кобзарів, які були їх носіями. Адже думи створювали безпосередньо у супроводі кобзи, бандури.

Відомий художник-графік, мистецтвознавець, етнограф, знавець кобзарської справи Опанас Сластіон зробив ряд портретів народних співців,

де знаходимо важливі наукові дані, а саме: відомості про місце народження або мешкання кобзаря, його репертуар, вік та ін. Над створенням портретної галереї кобзарів митець працював понад півстоліття (1875–1928 рр.) [175].

У книзі Ф. Лаврова «Кобзарі» [128] представлено низку біографічних нарисів з відомостями про українських народних співців XVII–XX ст. Автор визначив типи кобзарів; відокремив академічне виконання від традиційного автентичного. Велика увага у дослідженні приділяється вивченню кобзарського мистецтва в радянський час, коли воно перебувало під впливом ідеологічних нормативів.

Праці львівського кобзарознавця Б. Жеплинського носять переважно історичний характер. Його «Коротка історія кобзарства в Україні» [89] охоплює об'ємний матеріал про виникнення, розвиток та події, пов'язані з кобзарським мистецтвом від найдавніших часів до 2000 року. Тут зібрані відомості про життя і творчість більш ніж ста представників кобзарської справи. Інформація про репертуар кожного з них стала однією з опорних для вивчення жанрових груп у кобзарському репертуарі в різні часи. Персоніфікований підхід притаманний ще одній книзі Б. Жеплинського, виданій у 2002 році під назвою «Кобзарськими стежинами», де вміщено аналіз життєвого і творчого шляху виконавців, педагогів, майстрів [88]. Доповненим та розширеним джерелом і результатом тривалої дослідницької діяльності щодо творчих біографій кобзарів, бандуристів, лірників, майстрів з виготовлення відповідних інструментів, учасників бандурних колективів з фотоматеріалами та численними відомостями про репертуар кожного з них є книга Б. Жеплинського та Д. Ковальчук «Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник», що вийшла друком у 2011 році [90].

Крізь призму історії України твори, що були популярними в бандурному репертуарі XVI–XIX ст., представлені в дисертації М. Підгорбунського під назвою «Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.) [167]. Зокрема, у підрозділі 2.4. «Репертуар кобзарів та лірників» автор подав

умовний поділ кобзарсько-лірницького репертуару на три групи. До першої входили твори героїчного епосу, які поступово виходили із вжитку. У XIX ст. вони рідко звучали у виконанні кобзарів і лірників. До другої групи належали твори молитовного змісту, з яких найпоширеніші «Псальми» (твори, в яких основним змістом було прославлення святих). Вони не належали до фольклорних надбань, їх авторами були переважно студенти київських духовних закладів. Третя група включала пісні жартівливого, сатиричного змісту і танцювальні мелодії. В кобзарському оточенні такі твори називалися «штучками». Ця ж група містила і морально-виховні пісні («Про Правду і Кривду», «Всякому городу нрав і права…» Г. Сковороди та ін.). Виступ кобзаря включав і своєрідний вступ і закінчення, яке називалося «благодарствієм» за надану йому винагороду з позитивними побажаннями для слухачів. Репертуар кобзарів був занотований в особливих «Устиянських Книгах» (12 книг і 11 «промежків»), які знали напам’ять лише панотці-цехмейстери, панотці старшини-порадники та великі майстри [167, с. 9].

Дослідник українського фольклору А. Іваницький зазначає, що кобзарський репертуар складався з дум, псалмів, історичних, соціально-побутових пісень, жартівливо-танцювальних та сатиричних. Пісні про кохання не були притаманними для кобзарського виконання [97, с. 275].

У дисертації «Розвиток кобзарського мистецтва на Україні» (1968 р.) А. Омельченко дослідив базові щаблі становлення та розвитку академічного бандурного виконавства впродовж радянського періоду. Автор звернув увагу на вдосконалення бандурного інструментарію та розвиток виконавської техніки як провідних чинників розвитку бандурного мистецтва загалом, проаналізував особливості діяльності провідних ансамблевих колективів України [163].

Дослідниця В. Дутчак у науковій праці «Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство» (1996 р.), вивчаючи бандурне мистецтво 70–90-х рр. XX ст., значну увагу приділила

багатогранному репертуарові бандуристів, що вилився у різні до того часу не вживані форми й жанри. Бандурне виконавство проаналізоване нею з позиції автентично-народного та концертно-академічного напрямів. У роботі зазначено, що представники автентично-народного напрямку тяжіють до використання старовинних моделей інструмента та прагнуть відтворити автентичний репертуар у модернізованих умовах. Концертно-академічний напрямок став можливим завдяки удосконаленню технічних та тембрових можливостей бандури майстрами І. Скляром, В. Герасименком та ін. Сольні й ансамблеві інструментальні та вокально-інструментальні композиції створюються спеціально для бандури композиторами та провідними бандуристами. У творах помітною є опора на фольклорний первень. В репертуарі для бандури соло відзначається тенденція до укрупнення форми. Активно здійснюються транскрипції (перекладення) інструментальних та вокально-інструментальних творів, початково створених для виконання на іншому або у супроводі іншого інструмента. В. Дутчак розробила також теоретичні й практичні засади аранжування для бандури [78; 79].

Бандурне мистецтво 70–90-х рр. XX ст. – період оновлення й розквіту бандурного мистецтва: вдосконалення інструментарію, збагачення методики викладання гри на інструменті та розширення репертуару.

У науковому дослідженні С. Вишневської «Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції» [19] велика увага приділена частині кобзарського репертуару – думам та пісням-романсам з позицій еволюції феномену співу в бандурній виконавській традиції. Вона зазначає, що «традиційними засадами сучасного бандурного виконавства є: незмінні визначальні вокально-інструментальні жанри: епічні (думи, історичні пісні, пісні патріотичної тематики); чоловічий сольний спів; використання діатонічного інструментарію. Новаторство полягає в жанровій зміні репертуару: окрім формування широкого спектра інструментальних творів, до традиційних вокальних долучаються розгорнуті баладні форми, співанки-

хроніки, арії; жіночих формах сольного й ансамблевого виконавства» [19, с. 163]. Крім того, С. Вишневська подала таблицю, в якій висвітлила історичну періодизацію жанрових груп репертуару кобзарів-бандуристів [19, с. 171].

Велику цінність у сучасних дослідженнях бандурного мистецтва становить монографія В. Дутчак «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття», що побачила світ у 2013 році. В ній вперше здійснено комплексне осмислення бандурного мистецтва діаспори XX – початку XXI ст. як національного явища, невід'ємного від надбань мистецтва України. Авторка узагальнила ступінь збереження національної бандурної традиції митцями-емігрантами в залежності від країни, в якій вони поселилися; ввела в науковий обіг не опубліковані до цього часу архівні і раритетні матеріали, методичні й нотні рукописи, музичні видання тощо; упорядкувала дискографію із записами виступів бандуристів за хронологією та жанровими показниками; здійснила аналіз композиторської творчості для бандури та виконавських досягнень в українському зарубіжжі тощо. Також у монографії міститься важливий матеріал з численними даними про бандуристів та композиторів (для бандурної творчості) українського зарубіжжя XX – поч. XXI ст. [75].

Істотний внесок у збереження і подальший розвиток українського бандурного мистецтва зробили автори вокально-інструментальних та інструментальних обробок, а також авторських інструментальних творів – М. Теліга, З. Штокалко, О. Герасименко-Олійник, Ю. Олійник, В. Мішалов та ін.

О. Дубас (Ваврик) у дисертації «Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина XX століття)» описала деталі репертуару бандуристів у контексті вивчення становлення й розвитку українських кобзарських шкіл (XVII – перша половина XX ст.) [50]. Дослідниця систематизувала матеріал в плані розвитку народного і

академічного професіоналізму кобзарів-бандуристів, зробила висновки щодо подальшої перспективи та втілення професійної освіти бандуристів в Україні [50; 15].

М. Долгов у науковій праці «Традиції та видозміни у кобзарстві Придніпров'я XX століття» зазначив, що в кобзарському мистецтві Дніпропетровщини XX ст. синтезувалося успадкування традицій запорізьких козаків, з одного боку, і нашарування індустріалізації Придніпров'я – з іншого. В період 1964–1994 рр. набула розвитку авторська творчість бандуристів, в якій помітними є прагнення відтворити раніше заборонену владою тематику. Аналіз творчості кобзарів, історичних фактів тощо дав змогу М. Долгову зробити висновки про стан збереження і розвитку кобзарських традицій та їх модифікації у кобзарській творчості Придніпров'я впродовж XX ст. [46].

У дисертації «Лірницька традиція в контексті духовної культури України» О. Богдановою охарактеризовано лірництво як специфічне явище української духовної культури, сформоване на перехресті епічного й християнського світобачення [11].

К. Черемський у науковому дослідженні «Генеза і розвиток традиційних форм українського співоцтва» висвітлив питання існування у XIX–XX ст. в Україні двох культурних феноменів – кобзарства (незрячі кобзарі й лірники, стихівничі) та бандурництва (зрячі аматори-бандуристи, переважно представники української інтелігенції), що співпрацювали між собою. Автор зазначив, що найбільш активно співоцькі центри створювалися на Харківщині. Їх взаємодія з представниками бандурництва сприяла створенню високопрофесійної харківської школи гри на бандурі. У 20–40-х роках XX ст. масові репресії, здійснені владою, були спрямовані на знищення представників традиційного співоцтва як носіїв духовної ідейності українського народу [242; 243].

Ґрунтовно досліджено діяльність мандрівних кобзарів, бандуристів,

лірників, зокрема їх професійні об’єднання та систему навчання, у монографії В. Кушпета «Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)» [126]. Автором подано основні принципи щодо реконструювання старосвітських музичних інструментів та способи гри на цих інструментах. Окрім того, у 2016 році вийшли друком праці в редакції В. Кушпета «Кобзар Остап Вересай. Його музика та виконувані ним народні пісні» [106] та «Школа виконавської традиції (кобза, ліра, торбан, бандура, спів)» у 18 частинах [127].

К. Чеченя в дисертації «Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі» [248], досліджуючи народну інструментальну музику в період другої половини XVI – середини XVIII ст., з-поміж струнно-щипкових інструментів виділив лютню, кобзу, бандуру, торбан. Про глибокі традиції української інструментальної музики свідчать численні здобутки археологічних досліджень, спогади іноземних істориків, пам’ятки образотворчого мистецтва тощо. В козацькі часи, крім сольного виду інструментальної музики, був поширений ансамблевий. За визначенням К. Чечені, українські народні танцювальні мелодії здавна були популярні в українській інструментальній, зокрема бандурній, музиці. Їх наявність у записах XVI–XVII ст. в нотних збірниках інших країн – сучасних Польщі, Словаччини, Чехії, Німеччини та ін. – свідчить про розповсюдженість не тільки в Україні, а й за її межами.

Н. Морозевич в науковій праці «Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності» розглянула образ бандуриста-співака як «театр одного актора в двох персонах» та духовний «голос нації». Репертуар бандуриста Н. Морозевич класифікувала за художньо-образною типологією, згідно з якою виділила наступні напрямки: класика кобзарської діяльності «січової і післясічової діб, фольклорно-професійний етап роботи бандуристів»; романтичної еклектики (XIX ст.), бандурного модерну (концертно-

професійний репертуар XX ст.) [149].

Чимало наукових досліджень присвячено знаковим постатям бандурного мистецтва.

Видатній постаті бандуриста-віртуоза, композитора, основоположника харківської школи гри на бандурі Г. Хоткевича присвячене дослідження Н. Супрун «Гнат Хоткевич – музикант» [217]. У роботі Н. Супрун висвітлено діяльність митця як композитора з великим переліком його різножанрових композицій (обробок народних зразків та авторських творів). Дослідження Н. Супрун дає змогу глибше осмислити синтез фольклорних і академічних жанрів у творчості Г. Хоткевича.

М. Семенюк дослідила музичну спадщину Г. Хоткевича на основі архівних матеріалів, вперше ввівши в науковий обіг низку архівних джерел [205]. Вона проаналізувала камерно-вокальну, вокально-симфонічну, інструментальну та музично-сценічну творчість Г. Хоткевича й окреслила еволюцію стилю митця.

Дисертація В. Мішалова «Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі» присвячена вивченню творчої діяльності кобзарів Слобожанщини [146]. Праця розкриває внесок Гната Хоткевича у розвиток харківської школи гри на бандурі та ансамблевого виконавства. Його творчість має фольклорно-академічний характер. Дослідник констатував, що в сучасний період відчутна потреба в бандуристах, які б володіли харківським способом гри. В. Мішалов здійснив детальний аналіз репертуару, яким володіли слобожанські кобзарі. Зокрема, у формі таблиць навів назви дум, псалмів, кобзарських танків та прізвища їх виконавців. Також є таблиці з варіантами постановки рук, прийомами і штрихами гри, оркестрових складів і капел бандуристів тощо [146; 147].

У дисертації О. Олексієнка проаналізовано «Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару» [161; 162]. Композиторська спадщина митця-бандуриста, втілена у різноманітних

інструментальних жанрах академічного музичного мистецтва, відіграла історично важливу роль та є вагомим внеском у формування та розвиток академічного бандурного репертуару (від простіших творів для навчальної практики бандуристів до концертних творів віртуозного плану). Творчість М. Дремлюги має тісний зв'язок зі скарбницею фольклорних джерел українського народу.

І. Панасюк у науковій розвідці «Творча діяльність Сергія Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства» дослідив феномен бандурної школи бандуриста-віртуоза, педагога, автора вокально-інструментальних обробок та інструментальних творів для бандури С. Баштана, що сформувалася під впливом трьох важливих чинників: вдосконалення інструмента, систематизації бандурної освіти, перших художніх здобутків педагогів. С. Баштан є фундатором київської школи академічного бандурного виконавства. У його творах яскраво помітною є опора на український музичний фольклор [164; 165].

До джерельної бази дослідження також входить праця О. Стельмашенка «Костянтин Мясков», що містить важливі дані творчої біографії митця, перелік творів, зокрема для бандури [212].

Л. Кияновська у книзі «Лицар бандури» дослідила творчість Василя Герасименка – видатного бандуриста, засновника львівської школи гри на бандурі, творця бандури типу «Львів'янка» [104].

Т. Мартинова розглянула кобзарську творчість з філософської точки зору у двох аспектах: як історичне явище і як феномен духовної культури. У дослідженні «Вплив кобзарства на формування національної самосвідомості українців» Т. Матринова висловила думку, «що його поява була історично цілком виправданою та необхідною. Пов'язані з вирішальним періодом національної історії, кобзарські думи є не лише глибоко оригінальними музично-поетичними творами, але й свідченням нездоланності та волелюбності людського духу» [140, с. 6].

На думку науковця М. Давидова, національна ментальність самовираження музиканта проявляється у манері народної пісенності чи танцювальності і музичному мовленні, етнопсихологічному інтонуванні [35, с. 101]. Ці ознаки є одними з показових для кобзарів-бандуристів, що проявилося в їх репертуарі та його інтерпретації.

Окремі дані про кобзарів, фольклорні традиції українського народу містяться у працях М. Аркаса [1], І. Крип'якевича [121], А. Лотоцького [135], Ф. Погребенника [174] та ін.; у книгах з питань української художньої культури за редакцією І. Ляшенка [226], Л. Масол [241] та ін. Одними з перших згадок про думи та їх виконавців є записи польського історика С. Сарніцького (1587 р.), в яких описано думи як твори, виконувані кобзарями, та подано означення цих творів [157, с. 111; 89, с.11].

Л. Мандзюк у дисертації «Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти» [139] комплексно проаналізувала ансамблевий вид виконавства на бандурі у його різновидах, серед яких моноансамблі, малі форми, капели бандуристів, групи в оркестрі народних інструментів.

Наукове дослідження Н. Брояко «Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста» присвячене вивченню питань теоретичних аспектів виконавської техніки бандуриста [12].

Теорія аплікатури в сучасному бандурному виконавстві стала темою наукової роботи І. Мокрогуз, яка вперше актуалізувала й узагальнила проблематику аплікатури у виконавському процесі бандуриста; здійснила спробу диференціації теорії бандурної аплікатури для лівої та правої рук; обґрунтувала аплікатуру бандуриста для раціонального відтворення художніх завдань [148].

Феномен жіночого виконавства, що поряд із традиційним чоловічим сприяв розвитку бандурного мистецтва, розкрила О. Бобечко у науковому дослідженні «Бандурне мистецтво XX століття в контексті процесів

фемінізації» [9].

У дисертації «Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції» (Львів, 2011) Оленою Ніколенко розглянуто жанрову систему сучасного репертуару, вдосконалення інструментарію, сольне та ансамблеве виконавство на бандурі впродовж ХХ–ХХІ ст. Вона зазначає, що «збагачується образна (витончена споглядальність, психологізм), стильова (імпресіонізм, неоромантизм, неофольклоризм, необароко, риси естради та джазу), жанрові сфери, оновлюється музична мова (розширена тональність, поліладовість), провідні жанри інструментальної музики для бандури у творчості українських композиторів: С. Баштана, О. Герасименко, М. Дремлюги, В. Зубицького, Г. Менкуш, К. Мяскова, І. Шамо та ін. [156].

Регіональні аспекти розвитку бандурного мистецтва розглядають дослідники І. Куровська (Крим) [124], Т. Чернета (Дніпропетровщина) [245], Н. Чернецька (Волинь) [247].

Вивчення проблематики теорії та практики обробки фольклору в бандурному репертуарі вимагало окремого звернення до праць, що стосуються музичної обробки, зокрема зразків музичного фольклору.

Чимало науковців, серед яких Б. Асафьєв [3], П. Богатирьов [10], Г. Головінський [24], І. Земцовський [95] та ін., протягом значного періоду досліджували окремі фактори, явища, процеси, пов’язані з фольклором, а саме: популярність використання народної творчості в професійних музичних творах, взаємозв’язки «композитор – фольклор», музичні обробки фольклору та ін.

Г. Конькова у праці «Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики» констатувала, що професійна і народна творчість тісно пов’язані. І такий зв’язок притаманний їм впродовж «усіх етапів розвитку української музики» [119, с. 47].

Проблема взаємодії «композитор – фольклор» була однією з

домінуючих у наукових дослідженнях українського музикознавця І. Ляшенка [136; 137]. У роботі «Національні традиції в музиці як історичний процес» [137] автором детально розглянуто процес творчих зв'язків професіональної музики з народною та запропоновано якісно нові наукові твердження. Вчений по-новому розглянув етнографічний підхід до фольклору, виділив тріаду композиторсько-фольклорних відносин (прямий – опосередкований – зворотній зв'язок).

Робота М. Лобанової «Музыкальный стиль и жанр: история и современность» присвячена вивченню проблеми музичного стилю і жанру в минулій і сучасній часових площинах [134]. У праці «Стиль в музыке» М. Михайлов розглянув рівні переосмислення фольклору у композиторській творчості [143]. О. Соколов у сфері жанрової трансформації диференціював екстраполяцію, змішування та асиміляцію [209]. Досліджуючи природу фольклорних жанрів у композиторському опрацюванні, А. Сохор виділив жанрове цитування, трансформацію та модуляцію [210].

О. Дерев'янченко визначила неофольклоризм у композиторській творчості як новий тип музичного мислення в науковій роботі «Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку» [42]. С. Садовенко розглянула неофольклоризм в українській музичній культурі другої половини XX – початку XXI ст. [185]. Аспекти виконавського фольклоризму в хоровій культурі України детально висвітлені у наукових дослідженнях Ольги Бенч [6; 7].

Творчість українських композиторів, які активно використовували фольклор й, відповідно, є представниками нової фольклорної хвилі, стала предметом наукових досліджень А. Терещенко (М. Вериківський) [222], Л. Кияновської (М. Скорик) [105], М. Загайкевич (Л. Колодуб) [93], А. Гончарова (В. Зубицький) [26], та ін. Н. Невінчана запропонувала аналіз усталених традицій, що стосуються залучення й відтворення фольклорного матеріалу на прикладі композиторської творчості Ігоря Шамо [155].

Трансформації фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба присвятила дисертацію Л. Макаренко [138].

А. Шамігов, досліджуючи «Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля)», визначив, що фольклор, як основа літератури для баяна, в XXI ст. представлена різними рівнями: фольклорно-інструментальної традиції (відтворення фольклору; наслідування особливостей строїв інших музичних інструментів; «опосередкування пісенно-мелодичних типів та їх специфічних жанрових ознак» тощо); загальних рис музичного фольклору (опора та орієнтація на фольклорні жанри, створення «умовно-екзотичної фольклорної моделі» [250, с. 10]. На рівні формотворення А. Шамігов виділив фольклорну обробку (гармонізацію), при якій залишаються збереженими структура та образ першоджерела; визначив поняття «індивідуального трактування фольклорних першоджерел», подавши зразки творів для баяна [250, с. 9–11].

Питання музичної обробки протягом років цікавило митців з точки зору хорового мистецтва, творчості для народних інструментів тощо. Зокрема, музична обробка як феномен культури та мистецького жанру стала основою наукового дослідження І. Коновалової «Феноменологія музичної обробки» (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст.) [118]. Авторка розглянула явище обробки у різних ракурсах – як термін і як культурне явище, провела теоретичне осмислення хорової обробки як жанру. Вона розглянула обробку як процес / результат музичної діяльності; ввела й обґрунтувала нові поняття: «метаобробка», «метаопрацювання», «метажанр», «хорова фольклорна обробка» та ін. Дослідницею визначено хорову обробку «як результат міжпластової творчої взаємодії в контексті культурного діалогу «композитор – фольклор» [117, с. 8].

Засади хорової обробки народних мелодій та її різновиди представлені

в роботі Р. Долчука «Хорове аранжування» [47]. О. Драгоморецькою хорова обробка розглядається в контексті творчості А. Авдієвського [48].

Серед праць зарубіжних дослідників слід виокремити дисертацію Л. Бушуєвої «Феномен обробки чуваської народної пісні в творчості композиторів: до проблеми композиторського фольклоризму», в якій досліджено обробку та гармонізацію як жанри композиторської творчості, цитату та метод цитування; розглянуто фольклорно-композиторські відносини крізь призму національного чуваського фольклору [13].

Принципи перекладення для баяна, визначені М. Давидовим у дослідженні «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» [36], а саме: «збереження авторського задуму оригіналу; максимальне наближення фонічного звучання перекладення до звучання оригіналу; відповідність викладу матеріалу специфіці звуковидобування і фактурним можливостям баяна, зручність для виконання» [36, с. 15; 35, с. 112], є співзвучними з аспектами створення бандурної обробки фольклорних зразків у бандурному мистецтві.

У дисертації І. Дмитрук «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» [44] визначено специфіку перекладу в площині бандурного мистецтва; обґрунтовано «класифікацію рефлексивної (вторинної) творчості для бандури; визначено особливості різновидів перекладів для бандури» тощо [44, с. 11]. Дослідниця охарактеризувала авторський тип перекладу, а також його види.

У науково-методичних роботах музикознавця О. Трофимчука окреслені засади використання варіаційних форм в обробках народної музики для оркестрів народних інструментів [224].

Бандуристка і педагог М. Сточанська обґрунтувала теоретичний (методичний) і практичний (нотний) матеріал щодо особливостей перекладень, аранжувань хорових творів та солоспівів, обробок українських народних пісень для ансамблю бандуристів, подала коротку анотацію та

невеличкий словник музичних термінів до пропонованих музичних творів [214].

Велике значення в Україні у сфері досліджень сучасного бандурного виконавства мають публікації доктора мистецтвознавства, професора, члена Національної спілки композиторів України В. Дутчак «Ансамблевий вид виконавства на бандурі. Історія і сучасність» (2003), «До джерел становлення професійного репертуару для бандури» (2006), «Трансформація ансамблевого виконавства бандуристів України і діаспори» (2009), «Форми, жанри і стилі виконавства в бандурному мистецтві українського зарубіжжя: звукове відтворення» (2012) та ін. [71; 77; 84; 85]. Теоретичним і практичним засадам аранжування для бандури присвячений навчально-методичний посібник В. Дутчак «Аранжування для бандури» [72]. Окрім висвітлення провідних тенденцій формування професійного бандурного репертуару, а також аранжування (перекладу) як музичного жанру, автор розглядає питання технічних можливостей сучасної бандури, транскрипції в контексті сучасного бандурного мистецтва.

З позиції вивчення українських фольклорних жанрів базовими стали праці науковців, основні положення яких викладені у монографіях, дисертаціях, статтях авторів та упорядників підручників, посібників та ін.: С. Грици [29; 31], М. Гордійчука [2; 211], О. Дея [38], А. Іваницького [96–98], Ф. Колесси [114], М. Кравцова [207], З. Лановик та М. Лановик [129], П. Медведика [142], С. Мишанича [145], Я. Михальчишина [144], А. Мукомели [219], А. Пастушенка та М. Пономаренка [152], О. Правдюка [177], І. Руснак [183], Н. Супрун-Яремко [218; 256], Г. Танцюри [221], М. Хая [238] та ін.

Значна кількість наукових розвідок присвячена розкриттю окремих фольклорних жанрів, зокрема епічних та ліро-епічних – С. Вишневська [18; 19], С. Грица [27; 30], О. Дей [4; 40], М. Дмитренко [25; 227], М. Драгоманов [180], В. Дутчак [80], Б. Кирдан [103], М. Лисенко [131], Г. Нудьга [157; 158],

Л. Ревуцький [179] та ін.; родинно-обрядових та дитячих вокальних жанрів – Г. Довженюк [43], Г. Жибак [223], С. Мишанич [145], С. Садовенко [184], О. Смоляк [208], М. Щубравська [17]; календарно-обрядових – М. Глушко [115], А. Завальнюк [92], О. Чебанюк [100; 123]; соціально- та родинно-побутових – Г. Гембера [229], О. Дей [170], А. Іваницький [249] та ін.; народних танцювальних – А. Гуменюк [33], О. Дей [39]; пісень літературного походження (включаючи пісні на слова Т. Шевченка, стрілецькі та повстанські) – В. Бойко та А. Омельченко [169], В. Дутчак [81; 107], О. Кузьменко [215], Є. Гіщинський [91].

Процесам пристосування й трансформації фольклору в соціо-культурному середовищі присвячені публікації українських (С. Грица [28; 31], А. Іваницький [97]) й зарубіжних науковців (Є. Камінська [101], Б. Путилов [178], Т. Рудиченко [182], Б. Седухін [204] та ін.).

Численні пісенні збірки, серед яких «Пісні з Львівщини» [168], «Пісні з голосу Анни Опришко» [172], «Пісні літературного походження» [169], «Пісні українських січових стрільців» (П. Чоловський) [171], «А ти, славна Україно, не забудь за мене» (Г. Скрипничук) [206], «Народні пісні в записах Степана Руданського» [153], «Барви української народної пісні» [5], «Стрілецькі пісні на фортепіано зі словами» (Я. Ярославенко) [257], «Струни серця» [216], «Українські народні пісні» [230], «Українські народні пісні з нотами» (Засвіти свічу восковую) [232], «Українські народні пісні та думи» [233], «Фольклорні матеріали з отчого краю» [237], збірники з колядками [116; 225], «Танцювальні пісні» [220], «Традиційні українські обряди та звичаї (весілля, хрестини, гаївки)» [223], «Українські народні думи та історичні пісні» [228] та ін. [8; 20; 21; 23; 154; 231; 234; 253], дозволили порівняти тексти та мелодії досліджуваних пісень з їх репродукцією і трансформацією в бандурному репертуарі.

Для дослідження важливим було безпосереднє звернення до нотних джерел бандурного репертуару (див. додаток друкованої нотографії), а також

дисків із аудіо- та відеозаписами і т. ін.

Таким чином, аналіз бази теоретичного досвіду і практичний аналіз композицій у бандурній творчості засвідчив значне зацікавлення науковців, виконавців, композиторів означеним питанням упродовж ХХ ст. і дотепер. В першому десятилітті ХХІ ст. з-поміж різнобарв'я культурної спадщини досі залишаються популярними і потрібними суспільству творчі надбання бандуристів, що знаходять продовження в трансформованому модернізованому або збереженому (з жанрової позиції) вигляді.

1.2. Концепція жанрової системи музичного фольклору та її трансляції до професійної творчості в наукових працях культурологів та музикознаців

У сучасних умовах бандурна творчість повинна бути якісною і конкурентоспроможною з-поміж широкого загалу інших, не менш вартісних. Зразки музичного фольклору потрібно пристосовувати до потреб слухацької аудиторії, водночас не порушуючи вже усталені мистецькі норми й традиції, загальноприйняті правила. Важливо представляти бандуру як інструмент, що несе духовну цінність українського народу та фольклорні зразки, що є ознакою української ментальності й національності. Митець, до рук якого потрапляє фольклорний зразок, мимоволі стає причетним до збереження або знецінення народних надбань, в залежності від якості створеного ним продукту. Музична обробка є результатом творчої діяльності, в основі якої лежать глибинні знання (на свідомому й підсвідомому рівнях) фольклору, знання музичних дисциплін, творча фантазія та інтуїція.

Фольклор є духовним надбанням народу, характерною ознакою конкретної нації. Митці (композитори, художники, письменники та інші) намагаються зберегти і використати зразки фольклору в своїх творах. Очевидно, що поширюють їх у тому вигляді, який є модним для конкретного

проміжку часу і відповідає естетичним і духовним потребам людства. Отож, елементи фольклору зберігаються у нових формах, стають частиною різноманітних жанрів мистецтва. Змінюються жанри, форма тощо, а основа, за якою можна ідентифікувати сутність народної творчості, залишається незмінною.

Носієм фольклору є народ, тому зміни, що постійно відбуваються в суспільстві, відповідно впливають на народну творчість. Вагомими чинниками трансформації фольклорних традицій є зміна середовища його побутування та часовий фактор. Різноманітні впливи на музичний фольклор відбуваються внаслідок загальної урбанізації й того, що носії фольклору, котрі проживали переважно в селах, згодом змінили місце проживання або були примусово виселені (наприклад, в роки масової депортації з етнічних українських земель 1946, 1951 рр. тощо). На нові місця проживання вони принесли з собою окремі елементи фольклору, який був частиною їхнього життя. І навпаки: із міст люди приїздили в села. В такий спосіб відбувається взаємовплив народної творчості і авторської, котра з плином часу теж фольклоризується. Отже, зміна середовища виступає вагомим чинником взаємовпливу народної й авторської творчості. Часовий фактор також відіграє важливу роль у фольклоризації пісень та інших авторських творів, що згодом стають народними. Адже якщо пісня чи інший твір передається незчисленну кількість разів з уст в уста, їх авторство з часом затирається.

Музичний фольклор – різноманітні пісні, інструментальні мелодії тощо – передається усно. За визначенням дослідника С. Грици, фольклор поділяється на автентичний (первинний) і вторинний [28, с. 209–210]. У розумінні вторинного фольклору мається на увазі його відтворення у зміненому вигляді, у відповідній обробці. Коли зразок фольклору підлягає обробці (музичній, літературній і т. ін.), то його занотовують і або залишають без змін, або створюють похідний твір, що згодом може

перерости в окрему авторську, переважно інструментальну, композицію[1].

Народна творчість, зокрема музичний фольклор, завжди була і залишається об'єктом зацікавлення митців академічної музики і базовою опорою для їхньої майбутньої творчості. Професійна композиторська і виконавська діяльність постійно сприяє розвитку академізації зразків музичного фольклору, обробці або перевтіленню його в інші жанри. При будь-якому використанні митцями зразків музичного фольклору (цитування, переінтонування, створення нового твору з фольклорною основою тощо) елемент обробки завжди залишається присутнім. Тому музична обробка як окрема ланка музичного мистецтва викликає велике зацікавлення науковців впродовж тривалого часу.

За визначенням І. Ляшенко та І. Коновалової, традиція трактування фольклору крізь призму музичної обробки – це «відтворення особливого інтонаційно-художнього образу світу в контексті національного світосприйняття, чинник реалізації «національної духовної ідеї (ментальності)» [118, с. 123]. В даному випадку обробка виступає як засіб збереження, а також творчого узагальнення і переосмислення «духовної спадщини» [118, с. 123], завдяки чому забезпечується неперервність її розвитку: створення нового на фоні поєднання давнього і набутого. Г. Конькова зазначила, що інтенсивне та багатогранне звернення композиторів до фольклорної скарбниці позначилося на виборі образно-змістового напрямку в їх творчості, а також виражальних засобів. Безперечно, це мало значний вплив на розвиток жанрів [119, с. 47].

З другої половини XX ст., зокрема у творчості для бандури, роль індивідуального переосмислення при опрацюванні зразків музичного фольклору вийшла на перший план. Тобто митець, йдучи до поставленої

[1] Під терміном «похідний твір» може матися на увазі супровід до пісні, аранжування для іншого складу виконавців, перетворення вокальної мелодії в інструментальну. «Похідний твір – твір, що є творчою переробкою іншого існуючого твору без завдання шкоди його охороні (анотація, адаптація, аранжування, обробка фольлору, інша переробка твору) чи його творчим перекладом на іншу мову» [16, с. 1340].

перед собою творчої мети, спричиняється до змін у ладовій, мелодичній, ритмічній структурі першоджерела і виокремлює риси, що є необхідними для звершення конкретного авторського завдання [119, с. 47].

Науковець І. Земцовський вбачав переінтонування зразків музичного фольклору як один із шляхів появи народно-пісенного матеріалу в інших формах і стилях. Вчений справедливо стверджував, що у композиторсько-фольклорних стосунках відбувається взаємодія з відповідним взаємовпливом, що сприяє появі нових цікавих творів [95].

На думку Г. Головінського, існують два протилежні підходи до обробки і трансформації фольклору. Перший підхід гарантує збереження жанрових ознак фольклорної субоснови, другий передбачає стильовий «переклад» уривка народної пісні чи мелодії з відповідним його використанням як одного із засобів вираження в професійній музичній творчості [24, с. 51]. За дослідником Л. Бушуєвою, варіанти поєднання фольклорного і професійного первнів в обробці залежать від кінцевої композиторської мети. Якщо автор прагне максимально зберегти фольклорне першоджерело, то він залишає незмінною його структуру. При цьому обмежується можливостями, що закладені безпосередньо в народній пісні чи інструментальній мелодії. В разі, якщо митець вступає «в діалог з народною піснею» [13, с. 11] для наступного здійснення відповідного авторського задуму, він може використовувати далеко не фольклорні засоби і жанри [13, с. 11].

Зразки музичного фольклору та творів літературного походження, потрапляючи до рук композиторів та бандуристів-виконавців, завдяки творчій обробці, авторському переосмисленню часто втілюються у нові інструментальні форми. Дослідник М. Михайлов висловив думку, що поняття творчості об’єднує два первні, які співіснують у тісній взаємодії: з одного боку – заданість, що відповідає поняттю традиції, з другого –

необхідність її переосмислення (йдеться про поняття новаторства)[2] [143, с. 55].

Невід'ємною для музичної творчості митця є взаємодія зовнішньої та внутрішньої музичної сфер. У творчому мисленні композитора реальна дійсність та специфічні форми її відтворення в музиці рівноцінно взаємодіють у поєднанні з його індивідуальними якостями (як творчими пошуками, так і особистісними якостями щодо сприйняття світу загалом і музичного мистецтва зокрема) [143].

За М. Михайловим, «творчий акт може бути визначений як перетворення сприйнятих узагальнено-типових інваріантних елементів у нову якість шляхом їх індивідуалізації (варіювання) у відповідності з конкретним одиничним художньо-образним задумом» [143, с. 58]. Дослідник В. Одоєвський писав, що «…варіацією в широкому розумінні можна назвати будь-який музичний твір, тому що всілякий музичний твір є в різних відношеннях розвитком одного мотиву, з'єднаного або не з'єднаного зі сторонніми мотивами» [160, с. 387]. Музикознавець О. Трофимчук у статті «Варіаційні форми в обробках народної музики» виділив два умовні підходи до створення обробок: *первинний* і *вторинний*. Під першими мають на увазі оригінальні варіації на народні теми, а до вторинних належать перекладення обробок народних пісень (хорових, ансамблевих, сольних для голосу чи окремого інструмента) для оркестру народних інструментів [224, с. 107].

Якщо сприймати творчий процес як органічну єдність певної системи поставлених композитором творчих завдань з їх варіюванням, то в поняття творчого мислення слід включити, поряд з власне композиторською

[2] В поняття заданості входять інтонаційний запас, жанр, стиль, ідейно-образна мета та загалом художня концепція твору. На цих щаблях неодмінно взаємодіють об'єктивні та суб'єктивні фактори, загальне і одиничне, колективне й індивідуальне. Масштаби взаємодії можуть коливатися «від епохально, національно, соціально диференційованого до індивідуально-неповторного, єдиного» [143, с. 55]. Проте щоразу присутнім є момент відбору певної комбінації елементів з вищевказаної їх множини. Елементи, відібрані композитором, підлягають внутрішньому опосередкуванню, тобто переробці, трансформації, щабель якої визначається і прямо залежить від об'єктивних та суб'єктивних факторів.

діяльністю, імпровізацію, а також різні види переробки-транскрипції вже створених музичних творів [143, с. 62–63]. Ці два різновиди музичного мислення є особливо актуальними для бандурного мистецтва, зокрема з другої половини XX ст. до початку XXI ст.

За М. Михайловим, зв'язок, що існує між початковим і завершальним етапами, залежить від сутності поняття традицій, різноманітних впливів і т. ін. Поняття зв'язку охоплює визначену інтонаційно-семантичну тотожність, яка є безперечно важливою для розуміння й осмислення процесів музичного мислення, оскільки в композиторській свідомості органічно поєднуються інтонаційно-змістовна і формальна сторони. При цьому змістовний первень, зокрема інтонаційно-образна площина, слугує провідною сполучною ланкою між фольклорною субосновою і новотвором. Виявлення зв'язку між ними прямо залежить від кількості використаних фольклорних елементів і щабля їх перетворення [143, с. 59].

І. Ляшенко зазначав, що класична музична обробка повинна базуватися на етнографічному підході до музики. Поняття етнографічного підходу охоплює пряму обробку (включно з гармонізацією) зразків музичного фольклору, а також використання їх як інтонаційно-тематичної основи з наступним втіленням в інші жанри, які використовують композитори у своїй творчості. В цьому І. Ляшенко вбачав наукову концепцію, що ґрунтується на вивченні таких процесів як зародження, шліфування, міграція джерел музичного фольклору у народному побутовому середовищі, і нерозривно пов'язана з цією концепцією естетична база митця, яка ідентифікує його національну музичну свідомість [137, с. 164].

Дослідник Т. Невінчана, керуючись класифікацією фольклорно-композиторських зв'язків у музиці, яку запропонував М. Гордійчук, сформулювала три тенденції використання та інтерпретації фольклорних джерел у професійній композиторській творчості: 1) використання народних мелодій як базового тематичного матеріалу; 2) створення оригінальних тем,

близьких по духу до народних з наступним їх розвитком; 3) поєднання двох вищевказаних тенденцій з перевагою однієї з них [155, с. 19].

Трансформація фольклорного твору, зокрема в бандурній творчості, має різні щаблі і здійснюється різними шляхами. За визначенням І. Дмитрук, внаслідок бандурної транскрипції можлива трансформація твору, в оригіналі створеного для іншого інструмента або виконавського складу, при якій взаємодіють дві авторські системи: композиторський оригінал і творчість транскриптора. Перевага другої надає першоджерелу, окрім технічно-виражальних та фактурних змін, нового інтонаційно-ритмічного та ладо-гармонічного забарвлення. Поряд із транскрипцією І. Дмитрук виділила музичну обробку як ще один різновид бандурної рефлексивної (вторинної) творчості, де основним стає інтерпретативне переосмислення композитором першоджерела (народної музики, що піддається трансформації і переходить із усної традиції до музично-писемної), та наголосила на важливості прояву творчої індивідуальності перекладача, яка потрібна для переосмислення інтонацій фольклорних зразків, можливих фактурних змін, ритмічних відхилень, різнобарвності гармонії, можливого внесення елементів імпровізаційності до акомпанементу. Музична обробка передбачає пристосування для академічної бандури епічних та інших старовинних жанрів, які виконувалися кобзарями (дум, псалмів, кантів тощо) [44].

У сучасних бандурних обробках відбувається органічне злиття давніх кобзарських традицій із професійно-композиторським переосмисленням, яке у вокальних обробках зазвичай стосується не тільки вокальної партії (включно з формою її викладу: для соло, ансамблю, хору), а ще й інструментального акомпанементу, зазначила у науковому дослідженні І. Дмитрук [44, с. 14]. В інструментальних обробках припустимі певні ритмічні, тональні, гармонічні та фактурні відхилення від оригіналу при сталій мелодиці, куплетній формі, загальній структурі.

Вокальні та інструментальні обробки, як і транскрипції, І. Дмитрук

поділила на два типи – строгі та вільні. Якщо у строгих обробках зберігається більшість параметрів оригіналу, то у вільних трансформується сповна художньо-образна концепція твору, включаючи використання власного оригінального матеріалу, причому інструментальні зразки можуть бути у формі варіацій, фантазій, сюїт. Вільним обробкам відповідає поняття перекладу-імпровізації [44, с. 14].

Також І. Дмитрук виокремила «твір на тему» як жанр авторського перекладу, в якому переосмислюється загальна художня образна концепція першотвору «із залученням нового тематизму та нових засобів композиторської техніки» [44, с. 16], що є характерним для творчості відомих українських композиторів М. Дремлюги, А. Коломійця, М. Скорика, І. Гайденка, О. Герасименко.

Отже, транскрипція та обробка слугують релятивною – похідною – творчістю і є складовими жанрової системи бандурного перекладу. За визначенням І. Дмитрук, «обробки в бандурній практиці закріпилися за народною творчістю. Насамперед це обробки народних пісень та їх мелодій в інструментальній професійній музиці (обробки народних пісень у супроводі бандури; інструментальні бандурні обробки народних пісень). Для цього жанру характерне переосмислення народних інтонацій, насичення фактури, можливість поліфонічного викладу, деякі ритмічні відхилення, імпровізаційні супроводи. Обробки передбачають варіантність трансформації оригіналу силою творчої думки автора» [166, с. 129].

У перекладеннях вокальних творів композиторів-класиків залишаються незмінними мелодія, гармонія, форма, фактура. Для виконання ансамблем бандуристів пристосування твору відбувається лише шляхом заміни одноголосної вокальної партії на триголосну та октавного перенесення музичного тексту у зручні для бандури регістри [214, с. 6]. М. Сточанською для аранжування пропонуються деякі фактурні, динамічні зміни, довільний вибір основної тональності, виконавських прийомів,

штрихів. Якщо твір в оригіналі призначений для виконання a-capella, необхідним є створення ансамблевого бандурного супроводу. При цьому важливе максимальне збереження авторського задуму композитора. М. Сточанська у вступній статті до книги «Вокальні ансамблі у супроводі бандур» зазначила, що кожна з бандурних партій повинна містити окремі функції: «мелодія, протискладення (інша мелодична лінія), гармонічна педаль, ритмічно-гармонічні фігурації, басова лінія» [214, с. 120]. Було б доцільніше назвати вищевказане елементами або компонентами партій інструментального бандурного супроводу, оскільки поняття «функція» з латині означає «виконання, втілення» [16, с. 1430]. М. Сточанська запропонувала етапи створення обробки для виконання ансамблем бандуристів (вибір пісні, створення хорової партитури, інструментального супроводу), вказала ряд прийомів інструментування для інструментальних ансамблів, серед яких «відокремлення мелодичного голосу від акомпанементу, використання супроводу з басовою партією, а також різноманітних видів педалізації, гармонічного заповнення, контрапунктних голосів» [34, с. 3; 214, с. 200].

За В. Дутчак, одним із шляхів здійснення трансформації є аранжування, котре як особливий вид творчості об’єднує дві художні системи (оригінал і нову версію), два типи мислення (автора і перекладача), два стилі (в якому створено твір і власне світосприйняття аранжувальника, стиль його часу) [72, с. 8]. Аранжування для бандури здійснюють зазвичай викладачі та виконавці. Автор вказує, що у творі, вибраному для перекладу, найбільших видозмін (при незмінних мелодії, гармонії, формі, темпові, динаміці) зазнають тембр, фактура і штрихи оригіналу. Необхідним є досконалий аналіз гармонічної тканини твору [72, с. 28–29], після якого можна визначити придатність твору для бандурного виконання і, власне, аранжувати його. Обов’язковою також є апробація перекладеного твору на сцені, яка є заключним етапом аранжування. У посібнику «Аранжування для

бандури» В. Дутчак подано теоретичні різновиди музичного перекладу (аранжування): редакція, переклад, транскрипція, транскрипція-обробка та розшифровано їх значення. Висвітлено методи і прийоми перекладу для бандури, серед яких фактурні видозміни (розширення, звуження (ущільнення), розрідження і укрупнення фактури) і темброве переінтонування [72, с. 30].

На початку XXI ст. характерне змішування далеких жанрів професійної і народної музики, різних елементів стилів тощо, що породжує появу нових авторських творів, котрі виникли як наслідок творчого переосмислення й музичної обробки фольклору. Однак популярною залишається вокально-інструментальна обробка фольклорних зразків і тематично споріднених з ними творів. Завдяки такій обробці у творах зберігається вокальна першоприрода жанрів, проте у поєднанні з бандурним супроводом твори переважно мігрують зі сфери фольклорного середовища у сценічне академічне.

Для бандурної творчості характерне явище вторинної музичної обробки – аранжування твору, що виконувався початково у супроводі одного музичного інструмента, а його адаптували для іншого або переробили чи вдосконалили вже існуючий бандурний супровід (особливо думи).

На думку І. Коновалової, музична обробка фольклору є найбільш традиційною площиною творчих пошуків композиторів. Саме через музичну обробку висвітлюється особливий зв’язок давнього традиційного буття із сучасним. І. Коновалова доводить, що музична обробка фольклору в композиторській творчості – це результат «міжпластової (етнотрадиційне – академічне), міжстильової (індивідуальний стиль – національний стиль) взаємодії в контексті культурного діалогу «композитор – фольклор»» [118, с. 133–134].

Хоча музична обробка вже стала предметом дослідження науковців, це питання ще недостатньо висвітлене в дослідженнях, що стосуються

бандурного мистецтва. В цьому дослідженні музична обробка розглядається також як основний елемент, а скоріше як засіб трансформації фольклору, зокрема у професійній бандурній творчості. В нашому випадку актуальне не саме питання визначення поняття «обробка», а обробка як спосіб збереження і продовження фольклорних традицій українського народу.

Музичне опрацювання фольклору виступає дієвим засобом у формуванні репертуару бандуристів (від минулого до сучасності). Думи та історичні пісні, а також танцювальні мелодії тощо створювалися безпосередньо кобзарями або переймалися від вчителів, існуючи одразу з супроводом бандури (для вокально-інструментальних творів) або створені на бандурі (для інструментальних) нероздільно. Коли бандура стала на шлях академізації, професіоналізації, почалося запозичення творів (вокальних або раніше виконуваних на інших інструментах) з наступною їх адаптацією; створення нових оригінальних авторських творів. Обробка фольклорних жанрів у бандурному мистецтві набула активного використання. Аналіз підручників, в яких викладалися основи гри на бандурі (С. Баштана та А. Омельченка, М. Гвоздя, М. Домонтовича, В. Кабачка та Є. Юцевича, В. Шевченка, З. Штокалка та ін.), дозволяє стверджувати, що велика кількість навчальних вправ, вокально-інструментальних та інструментальних творів базуються на фольклорі (прямо чи опосередковано). Отже, завдяки обробці здійснюється дидактична мета. Так, наприклад, у творчості С. Баштана зустрічаються п’єси, варіації, концертні варіації тощо для бандури соло, в основі яких – українські народні пісні. М. Гвоздь для навчання гри на інструменті використав мелодії численних фольклорних зразків, які є легкими для запам’ятовування, близькі за змістом до автентичних джерел (Додаток А, № 5–10). Підручник С. Баштана та А. Омельченка «Школа гри на бандурі» є комплексним зібранням прикладів обробок народнопісенних та танцювальних фольклорних жанрів, що повноцінно використовуються поряд з авторськими індивідуальними

композиціями (Додаток А, № 18–19).

Вагомою частиною академічної бандурної творчості, особливо з другої половини XX ст., є композиції, що, з одного боку, відповідають засадам професійного спрямування (за жанровими ознаками), а з іншого – в своїй основі мають фольклорну частку. Це, наприклад, інструментальні варіації, фантазії, п'єси, концертні п'єси, частини концертів (як музичного жанру), сюїти для бандури соло та в поєднанні з іншими інструментами тощо. Окремі етюди та вправи для опанування техніки гри на інструменті базуються на фольклорі або написані в дусі народного мелосу. Отже, музичній обробці фольклорних джерел, окрім зберігаючої, притаманна й дидактична цінність: ознайомлення з українським музичним фольклором через опанування інструмента (за допомогою вивчення вправ та творів з фольклорною основою). Для творчості видатного українського композитора К. Мяскова обробка була домінуючим первнем у багатьох інструментальних та вокально-інструментальних творах, зокрема для бандури. Тенденція укрупнення жанрів [78] простежувалася в творчості М. Дремлюги, який першим ввів у бандурний репертуар жанр сюїти, сонати тощо. В його творах бачимо синтез фольклорних і академічних жанрів, адже в частинах домінуючими мотивами є фольклорні. Ю. Олійник, композитор української діаспори США, пише для бандури у супроводі симфонічного оркестру твори у формі концерту, в яких використовує мелодику та ритміку фольклорних джерел тощо. Музичне переосмислення хорової обробки М. Леонтовича календарно-обрядової пісні «Щедрик» втілене Ю. Олійником у однойменну інструментальну п'єсу для бандури. В цьому випадку бандура нагадує оркестрове звучання. О. Герасименко створила, мабуть, найбільшу кількість вокально-інструментальних обробок пісень зимового календарного циклу. А її інструментальні композиції багаті на використання ліричних тем про кохання. Аналіз репертуару для бандури дозволяє дійти висновків, що фольклорна складова у творах залишається на високому рівні. На початку

XXI ст. музичне різноманіття досягло значних вершин, проте попит на твори, джерельною базою яких є фольклор (вокально-інструментальні обробки, аранжування, інструментальні твори сольні й ансамблеві для колективів різних складів), залишається високим.

Виконання вокально-інструментальних обробок народних пісень, танцювальної музики, інструментальних творів, споріднених тематично з народним мелосом, а також з фольклорною основою, певною мірою забезпечує популярність їх інтерпретаторам. Слід висловити думку, що народні пісні – це відібрані часом і людьми кращі зразки, і в поєднанні з бандурним тембром їх смислове навантаження тільки підсилюється. Крім того, фольклорні твори несуть в собі історичну цінність, опис життя й звичаїв попередніх поколінь. Практичне виконання доводить, що в обробці мимоволі фіксується зміст, який несе в собі фольклорний зразок. А музична обробка фольклору виступає і містком з минулого до сучасності, і засобом збереження й продовження традицій фольклору та бандурного мистецтва.

У бандурному репертуарі постійно відбуваються зміни. В цьому виявляється й підтверджується людське прагнення до набуття знань, до нового змісту. В обробці фольклору стверджуються і філософські принципи, що ніщо ні з чого не виникає і нікуди не зникає. В один час більш популярними є одні жанри, в інший – другі, що підлягають вокально-інструментальному та інструментальному опрацюванню. Вміння адаптувати твір для виконання на бандурі потрібне кожному бандуристові, оскільки потреби слухацької аудиторії бувають різні.

У контексті бандурного мистецтва музична обробка спочатку була простішою – вокально-інструментальною або інструментальною, в ній зберігалася майже повністю основа першоджерела (для вокально-інструментальної – мелодія й текст, для інструментальної – мелодія). Згодом композитори, а також бандуристи-виконавці почали створювати обробки, що переростали в окремі твори з фольклорною основою. Вони теоретично

називалися обробками народних пісень або мелодій, а практично були самостійними авторськими композиціями.

«На всі події історичного життя народу відкликається його музика, яка завжди крокує поряд з дійсністю і швидко знаходить власні ритмічні і мелодичні навички, поступово утворюючи стиль епохи», – писав Б. Асаф'єв у дослідженні «О народной музыке» [3, с. 17]. Композитори, прислухаючись до народних пісень чи інструментальних мелодій, завжди їх тонко відчувають. При цьому автори свідомо чи інтуїтивно, чи осмислено намагаються використати та перевтілити їх у власних творах [3, с. 17].

Трансформація є однією з важливих перманентних складових у творенні жанрових моделей бандурного мистецтва, а обробка і її різновиди є фактично «інструментом», за допомогою якого вона здійснюється, тому питання її вивчення у цій площині залишається актуальним.

Початок XXI ст. сповнений нових історичних подій, які закарбовуються у нових піснях, кращі з яких колись стануть народними, а також стануть предметом музичного опрацювання майбутніми композиторами й бандуристами-виконавцями.

1.3. Методологія дисертаційної роботи

При виборі методологічного спрямування дослідження базовими стали праці із загальними положеннями щодо написання дисертації [213; 251; 252; та ін.]. Проте більшою мірою увагу здобувача привернули роботи, безпосередньо пов'язані з тематикою дослідження, в яких методологія була більш наближена до проблематики бандурного мистецтва: С. Вишневської [19], І. Дмитрук [44], М. Долгова [46], В. Дутчак [75], Л. Мандзюк [139], Н. Морозевич [149], О. Ніколенко [156], О. Олексієнка [161], І. Панасюка [165], К. Черемського [242] та ін. Трактування обраних методів вимагало додаткового звертання, окрім опрацювання спеціалізованих джерел, до

енциклопедичних словників [16; 235 та ін.]. Незважаючи на широкий спектр розроблених методологічних основ, тема «Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури» має свою певну специфіку щодо використання методів дослідження.

Загальним підходом до вивчення наукової проблеми був діалектичний (філософський), що дає можливість обґрунтування причинно-наслідкових зв'язків, процесів диференціації та інтеграції, виявлення постійної суперечності між сутністю і явищем, об'єктивної оцінки дійсності. Діалектичний метод полягає у вивченні предмета не в стані спокою, а в розвитку, враховуючи фактори впливу на його сутність, призначення та особливості. Діалектичний метод був особливо актуальним під час розгляду впливу вдосконалення технічних та тембральних можливостей бандури на зміни щабля складності обробок.

У розділі І «Жанрова система фольклорної складової репертуару бандуристів: джерелознавчий та методологічний аспекти» в основному використані принцип об'єктивності та історизму, методи системного аналізу і наукової індукції: для аналізу теоретичної основи дисертації. Використані у науковому дослідженні принципи об'єктивності та історизму дозволили прослідкувати основні віхи динаміки трансформації репертуару бандуристів, зокрема розвиток жанру обробки народної пісні.

Історичний підхід використано для розгляду кобзарського мистецтва з часу його виникнення та розвитку. Порівняльно-історичний метод дозволив виявити подібність і відмінність у жанрових групах, які саме жанри були популярними в бандурному мистецтві в різні періоди його існування. Також порівняльно-історичний метод дав змогу визначити популярність тих чи інших жанрів у різні часові періоди у репертуарі для бандури.

Метод наукової індукції забезпечив узагальнення матеріалу, що був опрацьований під час дослідження. Окрім того, цей метод сприяв встановленню загальних закономірностей, що простежуються в творчості

бандуристів, у їхньому репертуарі впродовж ХХ – початку ХХІ століть.

Діахронічний підхід дав змогу вивчення розвитку бандурної творчості й особливостей репертуару в історичній послідовності [16, с. 226]. Синхронний – порівняння у досліджуваній сфері в конкретному часовому проміжку без потреби звертання до історичного минулого [75, с. 50].

Використання у дослідженні типологічного методу сприяло систематизації практичних засобів бандурної обробки та класифікації композиторських методів, за допомогою яких здійснюється трансформація фольклорних жанрів у бандурному репертуарі, а також способи їх трансформації в композиторському доробку (розділ ІІ «Культурологічний ракурс трансформації автентичного фольклору в бандурному мистецтві»).

Системно-діяльнісний підхід дозволив визначити предмет, об’єкт і мету дисертації.

Метод термінологічного аналізу був застосований для вивчення тлумачення термінів, їх означення, розробки або уточнення змісту та обсягу понять, місця в понятійному апараті теорії, яка є основою дослідження, а також для глибшого висвітлення понять трансформації, обробки та її різновидів (ІІ розділ «Культурологічний ракурс трансформації автентичного фольклору в бандурному мистецтві»); для означення фольклорних жанрів (ІІІ розділ «Вторинний фольклор у сучасній академічній творчості бандуристів»).

Культурологічний підхід дав можливість дослідити бандурне мистецтво і репертуар бандуристів як культурологічний феномен, що істотно впливає на формування духовно багатої і морально зрілої особистості й розбудову Української держави загалом. «Розбудова суверенної, незалежної України потребує активізації зусиль, спрямованих на розвиток духовності, виховання моральності, поваги до історичної спадщини українського народу, укорінення в суспільній свідомості загальнолюдських і національних цінностей» [86, с. 11]. Крім того, бандурне мистецтво впливало на розвиток

української культури загалом в різні історичні періоди.

Аналіз конкретних прикладів із творчості для бандури вимагав застосування до них музикознавчого підходу.

Інформаційні потреби слухацької аудиторії, бандуристів-виконавців є вагомим і постійно змінним фактором у бандурній творчості. Загальна комп'ютеризація, як одне з досягнень людства у галузі науки й техніки, що забезпечує суспільні блага, сприяє широкому доступу до потоку інформації, зокрема на поч. XXI ст., обробок та творів з фольклорною основою, дає змогу їх оформлення у відповідних музичних редакціях, збільшуючи привабливість, задовольняючи потреби виконавців. У зв'язку з цим для збору та вивчення інформації, необхідної для дослідження, було використано інформаційний підхід. Інформаційними потоками слугували масиви нотних, аудіо- й відеоресурсів, друковані видання, інтернет-ресурси.

Дидактичний метод, як «повчальний, наставницький» [16, с. 220], був актуальним, оскільки авторами численних вокально-інструментальних обробок та творів з фольклорною тематикою, крім композиторів, часто виступали бандуристи-виконавці, а також педагоги. В переважній більшості процес створення нового репертуару був пов'язаний з функціонуванням бандурної школи, практики навчання, а згодом і концертної. Репертуар формувався з ретельним урахуванням дидактичної мети: якнайкраще опанування інструмента, ознайомлення з фольклорними традиціями як частиною української культури тощо.

Емпіричний метод спостереження був використаний під час прослуховування аудіо- та перегляду відеозаписів творів у виконанні бандуристів (в основному кін. XX – поч. XXI ст.), а також під час відвідування виступів відомих сучасних бандуристів та бандурних колективів, на яких звучали вокально-інструментальні обробки фольклорних зразків та твори на їх основі.

Метод порівняння, що дозволив визначити основні засади синтезу та

трансформації ознак фольклорних і академічних жанрів у бандурному репертуарі від поч. XX ст. до поч. XXI ст., використаний для з'ясування відмінного або подібного, для того, щоб знайти спільне в обробках фольклору та творах, з ним пов'язаних.

Метод групування став у нагоді для упорядкування зібраного матеріалу, а саме бандурний репертуар згруповано за фольклорними жанрами; за композиторською і виконавською творчістю, в якій налічуються вокально-інструментальні та інструментальні твори, які своєю чергою поділяються на сольні й ансамблеві. Для створення таблиць у додатках дисертації, окрім методу групування, використано також табличний метод для «систематизації і наочного подання текстової та цифрової інформації, отриманої внаслідок збору даних, групування, проведення аналізу… прогнозування розвитку подій» [213, с. 126].

Експеримент – вивчення об'єкта у визначених умовах – частково використаний при виконанні театралізованих вокально-інструментальних обробок календарно-обрядових пісень в рамках проведення культурних заходів з нагоди свят Різдва та Великодня з метою визначення практичної доцільності таких обробок у штучно відтвореному фольклорному середовищі.

Системний аналіз дав змогу комплексного підходу до тематики дослідження з урахуванням частин системи: елементів, підсистем, компонентів [251, с. 61–62]. За визначенням В. Дутчак, бандурна творчість XX – початку XXI ст. є сформованою багатофункціональною, відкритою, складною, регульованою системою, що перебуває в постійному русі [75, с. 51]. Аналітичний метод застосований для аналізу творів та їх характеристики.

Таким чином, використані методи дали змогу повноцінного дослідження обраної теми дисертації «Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури».

Висновки до розділу

Отже, в результаті аналізу праць, що висвітлюють український музичний фольклор загалом та особливості кожного жанру народної музичної творчості зокрема, відзначено, що більшість робіт мають ретроспективний характер (А. Гуменюк, О. Дей, М. Драгоманов, Ф. Колесса, О. Кузьменко, Г. Нудьга, І. Руснак). Меншою мірою актуалізовано проблеми динаміки традиційної етнокультури, а саме музичного фольклору, характеристики сучасних умов його побутування і механізмів транслювання (С. Грица, М. Дмитренко, А. Іваницький, З. Лановик, М. Лановик, С. Садовенко).

Визначено взаємодію складових поняття «фольклор – композитор», вплив музичного фольклору на процеси творення обробок, перекладів, транскрипцій та авторських композицій. Аналіз у сучасному мистецтві тенденцій неофольклоризму став основою багатьох досліджень в українському (О. Бенч, А. Гончаров, О. Дерев'янченко, Л. Кияновська, І. Коновалова, І. Ляшенко) та зарубіжному музикознавстві (Л. Бушуєва, М. Михайлов, І. Земцовський, А. Сохор).

Для виявлення динаміки й трансформації фольклорної складової у творчості для бандури (XVI – поч. XXI ст.) ретельно проаналізовано праці, що висвітлюють особливості репертуару бандуристів (О. Ваврик, С. Вишневська, В. Дутчак, Б. Жеплинський, Ф. Лавров, А. Омельченко, М. Підгорбунський, Н. Супрун), а також творчість особистостей, які мали помітний вплив на формування академічного репертуару бандуристів у XX ст., зокрема С. Баштан (І. Панасюк), М. Дремлюга (О. Олексієнко), К. Мясков (О. Стельмашенко), Г. Хоткевич (Н. Супрун) та ін. Аналіз цих робіт засвідчив відсутність узагальнених теоретичних і практичних підходів до опрацювання фольклору для бандури.

На основі наукових досліджень С. Грици, І. Земцовського, І. Ляшенка,

М. Михайлова, І. Коновалової, Б. Фільц та ін. визначена концепція жанрової системи музичного фольклору та її трансляції до професійної творчості в наукових працях культурологів та музикознавців, обґрунтовано місце і роль фольклору в музичній творчості.

Слід зазначити, що в деяких випадках у процесі музичної обробки фольклор втрачає ознаки автентичності і тоді стає вторинним. При цьому адаптовані у композиторському новотворі фольклорні зразки можуть зберігати жанрові ознаки, визначені автентичним першоджерелом, або частково втрачати їх в умовах вже нового жанру. Трансформовані ознаки першоджерела (так званий вторинний фольклор) стають важливою складовою багатьох жанрових моделей професійного музичного мистецтва, а обробка та її численні різновиди – новими жанрами композиторської творчості. Зазначено, що композиторська інтерпретація першоджерела є найбільш поширеним жанровим різновидом сучасної бандурної творчості, зокрема спрямованої на втілення епічних та інших старовинних жанрів кобзарського репертуару (І. Дмитрук).

Вагомою частиною академічної бандурної творчості (друга пол. ХХ – поч. ХХІ ст.) є композиції, що за жанровими ознаками відповідають засадам професійного спрямування, натомість мають фольклорну пісенну основу або стилізовані під народні зразки (інструментальні мініатюри, варіації, фантазії тощо). У таких творах зберігається вокальна природа первинного жанру, проте у поєднанні з бандурним супроводом ці твори переважно мігрують із фольклорного до академічного – дидактичного або концертного – середовища.

Методологія дисертаційної роботи ґрунтується на засадах історичного підходу до аналізу й оцінки творчості, узагальненні та підсумку методичної, виконавської, теоретичної діяльності митців України впродовж ХХ – початку ХХІ ст. Відповідно до поставлених завдань використані у дисертації загальні та конкретні наукові методи дозволили ґрунтовно дослідити

процеси трансформації фольклорних жанрів, зокрема у творчості для бандури.

РОЗДІЛ 2. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ РАКУРС ТРАНСФОРМАЦІЇ АВТЕНТИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ

2.1. Еволюція жанрових моделей фольклору в бандурній творчості

За історичними даними, кобзарське мистецтво набуло активного розвитку з кінця XV – початку XVI ст. Спочатку кобза-бандура виконувала функцію козацького військового інструмента. Бандура була невеликою за розміром та мала переважно 8–12 струн. Початковим і тривалий час основним репертуаром кобзарів-бандуристів були твори героїчного епосу – думи. Авторами творів були переважно самі козаки [73, с. 4–5].

Протягом XVI–XVII ст. кобза-бандура користувалась великою популярністю у різних верствах суспільства: від гетьмана до простого козака та селянина. В ці часи спостерігався найбільший розквіт кобзарського мистецтва. Створено великий пласт дум. За Б. Жеплинським, їх форма, стиль, сила і краса поетичного зображення, оригінальність музичної побудови становлять надзвичайну цінність і творчий здобуток не лише українського народу, а й світової спільноти загалом [89, с. 11].

З XVIII ст. польські та російські вельможі запрошували бандуристів до своїх дворів для виконання музичних творів, зокрема у супроводі бандури. У їх виконанні звучали переважно арії, ліричні та жартівливі пісні.

Добре володів грою на бандурі український просвітитель, філософ, поет, музикант Григорій Савич Сковорода (1722–1794). Митець сам творив музику до авторських текстів. Відомі його пісні, зокрема «Ой ти, птичко, желтобоко…», «Стоит явор над водою», «Ах, ушли мої літа», «Про правду і кривду», «Всякому городу нрав і права» та інші стали невід’ємною частиною репертуару кобзарів-бандуристів, зберігаючи популярність до початку XXI ст. Пісні Г. Сковороди можна вважати одними з перших творів у репертуарі бандуристів з відомим іменем автора.

Кобзарі-бандуристи завжди співпрацювали з представниками духовенства, адже значна частина їх репертуару, зокрема псалми та канти, містили релігійні мотиви[3] [88, с. 191]. Окрім того, думи та історичні пісні також були сповнені текстів про християнські чесноти, серед яких віра, любов і т. ін.

У другій половині XVIII ст. з приходом до влади Катерини II бандура замінюється чужоземними інструментами при дворах, а після ліквідації Запорізької Січі (1775) зникає як військовий інструмент. Здебільшого на бандурі стали грати мандрівні музиканти, зокрема сліпці, а їхньою слухацькою аудиторією були селяни. В той час базовими в репертуарі кобзарів залишалися твори героїчного епосу. Окрім них, популярністю користувалися псалми, а також побутові пісні.

Для захисту й збереження своїх прав кобзарі об'єднувались в музичні цехи («братії»)[4]. Основу їх діяльності становили «Устинські книги»[5]. Важливе місце в них відводилося репертуару. Наприклад, п'ята усна книга «Струнник – порадник – думник» вміщувала сирітські пісні, восьма – «Вірним навчальник» – твори героїчного епосу, а також соціально-побутові пісні. Між розділами були вміщені думи та розповіді-бувальщини [167].

У кінці XVIII ст., як і в інші часи, кобзарі-бандуристи брали активну участь в національно-визвольній боротьбі. Вони були не тільки співцями-натхненниками, професійними поетами, композиторами і виконавцями, а й одночасно учасниками бойових повстань [89, с. 17].

У XIX ст. в кобзарському репертуарі обробки народних пісень порівняно з думами та псалмами займали другорядне місце. Найпоширенішими з-поміж пісень були історичні (періоду татаро-турецької

[3] У псалмах кобзарі звеличували постаті Матері Божої, Ісуса Христа, святих; розповідали про чуда.

[4] Найбільше кобзарсько-лірницьких цехів було в Полтавській, Харківській та Чернігівській губерніях. Вони різнилися репертуаром, виконавськими манерами, способами гри на інструменті, при цьому тримали його теж по-різному.

[5] Таємний усний збірник, який вміщував 12 книг і 11 промежків.

навали, українсько-польської війни 1648–1654 рр.), соціально-побутові, сатиричні, жартівливі, пісні про кохання, пісні на тексти Т. Шевченка.

Вплив діяльності кобзарів на суспільство важко переоцінити. Царський уряд їх нещадно гнобив. За словами Л. Жемчужникова, в часи правління царя Миколи I бандуристів і лірників в Україні «нещадно переслідували і сікли» [103, с. 35]. Чимало дум, історичних пісень, творів соціально-побутового спрямування зазнали змін через заборони виконання і друку царської цензури, або й самі виконавці і видавці притупляли соціально гострий зміст творів. Немало творів в силу різних обставин зникли взагалі. Тому нині немає можливості чітко простежити, як модифікувався пісенний репертуар кобзарів, як змінювалися слова і мелодії пісень та їх супровід.

Вчені умовно поділяють кобзарів на три типи: кобзарі – носії й відтворювачі жанрів народної творчості, співці-імпровізатори, співці-творці [103, с. 32]. Кобзарі-виконавці старалися відтворити думи та інші твори в такому вигляді, в якому перейняли їх від своїх учителів (І. Кучугура-Кучеренко, Т. Пархоменко та ін.). Співці-імпровізатори творчо варіювали вивчені мелодії та текстові уривки, а також супровід (О. Вересай, М. Кравченко та ін.). Для них було притаманним виконання одного і того самого твору у різній інтерпретації, яка включала невеликі зміни в трактовці образів, перестановку окремих частин тексту, відмінності в закінченнях тощо. Кобзарі-творці створювали власні оригінальні думи й пісні, використовуючи найрізноманітніші поетичні засоби, вироблені кобзарями попередніх поколінь. При цьому часто вносили й свої поетичні елементи (М. Кравченко, П. Ткаченко-Галашко, П. Пащенко, С. Пасюга, Г. Цибка та інші) [103, с. 32–33].

Крім того, кожному регіону були притаманні свої особливості гри на інструменті, репертуар тощо та різна виконавська інтерпретація творів[6].

[6] Хоча приналежність до певної школи не була догматичною, оскільки, пройшовши науку гри в кобзаря певної школи, в процесі самостійної праці та творчого пошуку учень міг перейти на гру іншим способом.

Саме на відмінності інструментальних програвань у виконуваних кобзарями творах зосереджувала увагу Софія Грица [30].

У XIX ст. серед репертуарних жанрів бандуристів українські народні пісні займали не найголовніше місце, поступаючись першістю думам, псалмам. Репертуар кобзарів постійно змінювався, за різних історичних та соціально-економічних умов на перший план іноді виходили історичні або релігійно-моралістичні твори. З-поміж пісенних жанрів найпоширенішими зразками були історичні пісні (періоду татаро-турецьких набігів, українсько-польської війни 1648–1654 рр.), соціально-побутові, жартівливі, сатиричні, ліричні, пісні на слова Т. Шевченка. В другій половині XIX ст. збирачі фольклору відзначали збільшення кількості релігійно-моралістичних псалмів та витіснення або зменшення використання виконавцями дум.

У кінці XIX – на поч. XX ст. думи, що були основою репертуару бандуристів, поступалися місцем іншим пісням. Проте на прохання певної слухацької аудиторії, яка прагнула почути саме думи, деякі кобзарі почали вивчати їх з книг [103]. Таким чином думи і пісні знову повертались у природне для них фольклорне середовище, проте у відредагованому вигляді. Відповідно з’являлись різні їх варіанти.

Початково автор обробки і виконавець поєднувались в одній особі, тобто кобзарі виконували пісні із власним супроводом. Коли кобзарі-вчителі передавали знання дум та пісень своїм учням, то учні виконували їх зазвичай у власній інтерпретації, завжди вносили в музику твору щось нове, збагачували акомпанемент, здебільшого залишаючи незмінною мелодію.

Дослідники кобзарського мистецтва довели, що в думах, які передавалися від одних кобзарів до інших, з уст в уста, мелодія та акомпанемент варіювалися більше, ніж тексти. Коли з’явилися книги з текстами дум, така закономірність зберігалася. Автори книги «Народні співці-музиканти на Україні» Б. Кирдан та А. Омельченко, говорячи про позитивний вплив книги на збагачення репертуару кобзарів, зазначали:

«Засвоєння твору безпосередньо з книги примушувало кобзаря підшукувати до нього мелодію і самому театралізувати його виконання, тобто значною мірою привносити елементи своєї творчої індивідуальності й місцевої традиції, ніж при перейманні творів від іншого співця. Крім того… книга сприяла ширшому розповсюдженню творів, ніж усна передача від співця до співця» [103, с. 51].

Вивчаючи пісні з книги, кобзарі по-різному виконували супровід, що було своєрідною виконавською редакцією творів. Згодом з'явилися збірники, що містили нотні записи дум та пісень, а також варіанти їх супроводу. Ф. Колесса у своїх працях описував негативну сторону вивчення творів з книг, яка обмежувала креативність виконавців у імпровізаційному плані [113]. Проте більшість кобзарів, вивчаючи твори з книжок, все одно інтерпретували їх по-своєму, створюючи таким чином нові вокально-інструментальні обробки. У період звернення кобзарів до книжок виник новий тип т. зв. кобзарів-концертантів – Т. Пархоменко та І. Кучугура-Кучеренко; бандуристи-інтелігенти О. Рубець, Г. Хоткевич, М. Кропивницький, О. Сластіон, В. Шевченко, М. Домонтович та ін., які вивчали і популяризували кобзарське мистецтво, а також вдосконалювали бандуру [103, с. 39].

Бандурний супровід до кобзарських творів створювався безпосередньо виконавцями і передавався усним шляхом, відповідно можна припускати, що інструментальний акомпанемент пісень кожного виконавця містив елементи імпровізації.

Таким чином, виконавці ставали і безпосередніми авторами обробок фольклорних жанрів та нових вокально-інструментальних та інструментальних творів для бандури [109].

Репертуар кобзарів залежав від багатьох чинників: місцевих традицій, конкретних історичних умов, світогляду виконавців та їх художніх смаків, попиту слухачів тощо. Він не був сталим і однаковим.

У XX ст., за словами М. Давидова, «кобзарське мистецтво України пережило своєрідний ренесанс – перетворення етнофольклорного виконавства у професійно-академічне» [37, с. 3].

Надзвичайно важливою подією, що посприяла появі академічного напрямку бандурного мистецтва, був проведений за ініціативою Гната Хоткевича XII Археологічний з'їзд (1902 р.), на якому кобзарі-бандуристи вперше виступили на концертній сцені[7]. Саме Гнат Хоткевич[8] запропонував створити ансамбль бандуристів (дует, тріо, секстет) і на XII Археологічному з'їзді втілив цю ідею в життя, відкривши новий напрям виконавства у бандурному мистецтві. Концертна програма складалася з творів героїчного епосу (думи, історичні пісні), псалмів, побутових і жартівливих пісень [103, с. 23]. Після проведення концерту Г. Хоткевичем було окреслено й розв'язано ряд проблем бандурного мистецтва, серед яких удосконалення, зокрема хроматизація, бандури, створення системи перемикання тональностей, вибір найзручнішого способу гри на інструменті тощо. Розв'язання цих проблем спонукало до збагачення й ускладнення інструментальної партії у вокальних творах та обробках для бандури в різнобічному плані, а також сприяло створенню професійної академічної кобзарської школи.

Окрім того, після харківського з'їзду мистецтвом кобзарів-бандуристів зацікавилися митці, серед яких українські та зарубіжні етнографи, музикознавці, композитори, письменники, а саме: П. Демуцький, К. Квітка, Ф. Колесса, М. Лисенко, П. Сокальський, Л. Українка та ін. При зустрічах вчені не тільки записували твори від народних співців, а й рекомендували їм матеріали уже сформованих фольклорно-літературних пісенних збірників, в яких були опубліковані думи і пісні. Таким чином, книга стала одним із

---

[7] До того часу кобзарі виступали на площах біля церков, на ярмарках та в інших людних місцях.

[8] Гнат Мартинович Хоткевич (1877–1938) – музикант-бандурист, історик мистецтва, композитор, драматург, письменник, прозаїк, літературний критик і перекладач [173, с. 4, 544].

основних джерел поповнення репертуару [103, с. 51].

У 1902 р., з розвитком ансамблевого виконавства, поряд із сольними з'явилися ансамблеві обробки пісень[9]. Побачили світ друковані нотні збірники. Створення обробок для ансамблів бандуристів було тісно пов'язане з хоровим мистецтвом, а саме: в перекладах з хорових творів для мішаних бандурних ансамблів вокальний виклад адаптовувався для потрібного складу і збагачувався бандурним супроводом. За наявності акомпанементу в хорових обробках він пристосовується до виконання на бандурі. Якщо ж супровід відсутній, автори обробок створювали новий супровід, використовуючи гармонічну та мелодичну основу вокальної партії.

Окрім історичних пісень, дум, які були основними у репертуарі кобзарів-бандуристів, у ХХ ст. значну увагу стали приділяти жанру ліричної пісні, особливо про кохання, а також широкої популярності набули жартівливі пісні.

На початку ХХ ст. з'являлися посібники навчання гри на бандурі та українські народні пісні в перекладенні для цього інструмента.

У революційні роки (1905 р. і 1917 р.) до кобзарського репертуару входили твори соціальної і революційної тематики. Вагому роль у виборі кобзарського репертуару відігравали світогляд виконавця та його естетичні вподобання. Тому в одних кобзарів могли переважати твори героїчного епосу, сатиричні пісні, в інших – релігійні псалми та родинно-побутові пісні.

20–30-ті рр. ХХ ст. стали новим етапом у розвитку бандурного мистецтва, а також прояві синтезу та трансформації зразків музичного фольклору, зокрема в репертуарі бандуристів. Відомо, що одним із перших, хто здійснював на професійному рівні вокально-інструментальні та

[9] Перша капела бандуристів створена Василем Ємцем у 1918 р., а після його виїзду за кордон у Празі ним же створено Другу капелу. Окрім того, в Україні почали діяти ансамблі бандуристів різного складу (чоловічі, жіночі, мішані). Відповідно підкоректовується й репертуар за допомогою оброблення його для потрібного виконавського складу.

інструментальні обробки народних пісень та дум для бандури, був Г. Хоткевич[10]. Саме в його композиторській творчості для бандури містяться перші нотні зразки трансформації фольклорних жанрів, створені для бандури як інструмента, що поєднував у собі народний та академічний напрямки.

Якщо після революційних подій 1917 р. кобзарі мали можливість виступати на концертах, то в кінці 1920-х років розпочалися масові придушення культурного життя в Україні. Це стало початком завершення їх виконавчої практики, первинного репертуару, стилю життя, суспільної організації та економічного статусу сліпих музик, а отже, кінця їхньої історичної ролі як носіїв культурних цінностей [128]. Тому впродовж 1917–1939 рр. репертуар кобзарів поповнювався творами, складеними кобзарями відповідно до потреб нової доби. А переважна більшість традиційних творів їхнього репертуару (дум, кантів, історичних пісень) була заборонена або «перекручена» більшовицькою владою [89, с. 27].

Жорстокі репресії впродовж 30-х рр. XX ст. унеможливили подальшу діяльність кобзарів в Україні, що призвело до знищення їх первинного репертуару.

Друга світова війна стала наступним випробуванням для кобзарів-бандуристів. Багатьох із них було мобілізовано до Червоної Армії. Також кобзарі боролися проти німецьких окупантів у складі УПА і ОУН.

У період репресій і знищення бандуристів і кобзарського мистецтва в Україні загалом важливу роль у збереженні й розвитку бандурного репертуару відіграли представники української діаспори.

Враховуючи зазначені вище чинники, голодомор, репресії 30-х рр. XX ст., влаштовані більшовиками, загибель бандуристів під час війни, інструмент бандуру намагалися опанувати жінки [89, с. 38]. Сліпих кобзарів

[10] Гнат Хоткевич є автором близько 600 музичних творів. З-поміж них романси, хори, струнні квартети, твори для бандури та оркестру бандур. Найвідоміші: думи «Буря на Чорному морі», «Невільничий ринок у Кафі», «Поема про Байду», «Нечай», «А в полі корчомка», «Про смерть козака бандуриста», «Про Богдана Хмельницького», що сьогодні вважаються народними, та ін. [151, с. 314].

почали замінювати зрячі, ті, що змогли призвичаїтися до тодішніх умов життя. Радянська влада призвела до втрати з репертуару кобзарів псалмів, зменшення кількості обрядово-весільних пісень. Натомість збільшилася кількість жартівливих, ліричних та історичних пісень зі значними корективами змісту творів т. зв. цензурою.

Починаючи з 50-х років ХХ ст. бандурне виконавство чітко поділилося на народне, наближене до автентичного та академічне концертне. Зокрема, набуло популярності професійне концертне інструментальне виконавство на бандурі, зумовлене її хроматизацією, вдосконаленням технічних та акустичних можливостей інструмента майстрами О. Корнієвським, І. Скляром, В. Герасименком та іншими, котрі продовжували відкривати нові можливості бандури. На бандурі стало можливим виконання складних вокально-інструментальних та інструментальних композицій, перекладів класичних творів тощо. Окрім яскравих інструментальних п’єс, широкого розповсюдження набула форма варіацій, фантазій на теми українських народних пісень. У бандурному репертуарі, зокрема у творчості М. Дремлюги, з’явився жанр сюїти. Проте основним джерелом композиторської творчості для бандури залишався український мелос.

У 80–90-х рр. в бандурній творчості було помітним прагнення до відтворення складніших художніх концепцій, пов’язаних з динамікою укрупнення форм, ускладненням драматургічної розбудови (привнесення рис симфонізму) та урізноманітненням засобів виразності.

Народна пісня часто ставала поштовхом до створення оригінальних пісень для виконання у супроводі бандури. Популярності набули численні аранжування вокальних творів на тексти українських поетів: І. Драча («Мій отчий дім»), Д. Павличка («Моя святиня», «Явір і яворина»), О. Бердника («Ой калинонько червона», «Зелена неділя»), М. Вороного («До кобзи»), Л. Українки («Стояла я і слухала весну», «Гетьте думи, ви хмари осінні»), М. Рильського («Дума про матір Україну») та ін.

В останні десятиліття XX ст. почали створюватись обробки для бандури стрілецьких пісень та пісень УПА.

Початок XXI ст. характеризується великим жанровим розмаїттям, водночас зберігається і глибинний зв'язок з фольклорними джерелами. В період сьогодення опрацювання музичного фольклору є популярним та необхідним задля збереження, поширення і розвитку національних традицій.

Постійна потреба в оновленні репертуару бандуристів сприяла створенню нових обробок народних пісень для голосу у супроводі бандури або інструментального виконання. Їх авторами в різні часи стали бандуристи-фахівці та композитори, які також створювали нові оригінальні твори для бандури на основі українського народного мелосу. Серед них – Г. Хоткевич, Ф. Глушко, М. Дремлюга, К. Мясков, Ф. Жарко, В. Герасименко, С. Баштан, А. Бобир, В. Власов, І. Гайденко, М. Гвоздь, В. Кирейко, Є. Мілка, В. Таловиря, В. Єсипок, О. Герасименко та ін.

Вагомим аргументом, що впливав на підбір репертуару бандуристів, а відповідно і здійснення обробок й трансформацію народних пісень, була заборона владною цензурою виконувати твори українського патріотичного змісту. Задля збереження бандури як музичного інструмента виконавці змушені були пристосовуватися, а значить вводити в репертуар інші жанрові моделі, що не несли би жодного ідейного змісту або прославляли тогочасну ідеологію. Оскільки останні були малоприйнятними для бандуристів, як носіїв національної гідності, то поширення набули ліричні пісні про кохання, жартівливі, танцювальні пісні і т. ін. Потреба у зміні репертуару зумовлювала появу нових обробок. А жанри героїчного епосу та твори, що звеличували Христа (церковні колядки, великодні гаївки та ін.), було можливо втілити лише в інструментальній формі, причому в таких творах рідко фігурувала назва першоджерела.

Таким чином, з-поміж вокальних та інструментальних жанрів, що підлягали обробці для бандури, у різні часові періоди слід виокремити:

1) епос (думи, історичні пісні);

2) ліро-епічні твори (балади);

3) соціально-побутові (козацькі, чумацькі, бурлацькі та ін.);

4) родинно-побутові (особливо пісні про кохання);

5) жартівливі, сатиричні;

6) родинно-обрядові;

7) календарно-обрядові (колядки, веснянки та ін.);

8) пісні літературного походження (романси, пісні на слова Т. Шевченка, пісні УСС, УПА та ін.);

9) авторські вокальні твори, в оригіналі створені без супроводу або з супроводом іншого інструмента;

10) авторські інструментальні твори, в оригіналі створені для іншого інструмента (інструментів).

Для задоволення потреб населення кобзарі-бандуристи завжди знали достатню кількість пісень, дум, танцювальних мелодій тощо. Добір тих чи інших творів для виконання визначався аудиторією, обставинами і навіть настроєм слухачів. Часто репертуар кобзарів залежав і від їхнього власного світогляду та художніх смаків. Більшість кобзарів була здатна до імпровізації, отже, співці часто вдавалися до варіацій виконуваних ними дум, пісень і танцювальних мелодій. Оскільки думи створювали й виконували у супроводі музичного інструмента (бандури, кобзи або ліри) [228, с. 6; 114, с. 80], їх можна вважати професійними вокально-інструментальними зразками, що й досі презентують український фольклор у сучасному бандурному мистецтві.

Творчий підхід виконавців-бандуристів та композиторів до оновлення бандурного репертуару уможливлює використання усіх жанрів музичного фольклору і авторських творів, що співіснують поряд із композиціями, створеними спеціально для бандури. Доцільність обробки та трансформації того чи іншого твору – окрема тема. Варто зазначити, що в репертуарі

переважно закріплюються кращі твори, звучання яких становить інформаційну користь і забезпечує естетичні потреби слухачів.

Огляд модифікацій бандурного репертуару дав змогу визначити, що обробка фольклорних та інших творів була і залишається актуальною для бандурного мистецтва протягом всієї його історії. Також постійно відбувається трансформація тих чи інших творів, зокрема фольклорних, що модернізуються, виливаються у нові форми. При цьому важливою рушійною силою до спричинення трансформації є прагнення виконання конкретних творів у супроводі бандури чи інструментальним викладом. І навпаки: обробка та трансформація фольклору є також підґрунтям жанрових моделей сучасного бандурного мистецтва, оскільки вони мимоволі диктують жанри, в яких працюють композитори та бандуристи-виконавці. Найпоширенішими інструментальними жанрами є мініатюри, варіації, фантазії, написані на основі фольклору. У них музичний розвиток часто перегукується з куплетною пісенною формою. У вокально-інструментальній сфері помітне тяжіння авторів до збереження автентичних зразків у сучасному втіленні, а також створення вокально-інструментальних композицій, що відповідають фольклорним жанрам.

Порівняно з жанровими моделями, які використовують бандуристи-виконавці (мініатюри, варіації, фантазії), жанрова палітра композиторів більш багатогранна: інструментальна сфера охоплює такі жанрові моделі (окрім вищеназваних): концерти, сюїтні цикли, сонати, поліфонічні твори (фуги, інвенції, хорали тощо).

Академізація бандури зумовила потребу у написанні для неї нових творів, які би відповідали вимогам часу і дозволили втриматися цьому інструментові на сучасній естраді поряд з іншими інструментами. Проте, оскільки бандура – інструмент передусім народний, то фольклор, а значить і його обробка посідають чільне місце у репертуарі для бандури. Крім того, інструментальна музика, минаючи цензуру, фрагментарно втілювала в життя

зразки недозволеного музичного фольклору в завуальованій формі.

Отже, обробка як один з елементів трансформації фольклору є підґрунтям жанрових моделей, тому що бандурне мистецтво з самого початку свого існування носило імпровізаційний характер [103]. Індивідуальна виконавська інтерпретація передбачала кобзарське вміння створювати спонтанно й миттєво супровід на основі певних базових знань (як стабільних, усталених, для всіх однакових). Ще однією вагомою причиною, яка змушувала виконавців-бандуристів (до ХХ ст.) імпровізувати, була, звісно, відсутність нотного тексту. Найболючішою причиною було також те, що більшість кобзарів у ті часи були незрячими, такими, що втратили зір внаслідок хвороби, травм (переважно на війнах, внаслідок знущань з боку владних структур). Тому навіть за наявності нот це мало що змінило б.

З розвитком українського музичного мистецтва, зокрема бандурного, імпровізаційність залишається характерною рисою навіть для сучасних творів, що містять елементи фольклорних зразків або тематично споріднені з фольклором. Така імпровізаційність у наш час нотно зафіксована.

Отже, на культурно-мистецьке життя, зокрема на творчість бандуристів упродовж XVI – початку XXI ст., помітний вплив мали історичні, соціальні, побутові та інші чинники. Зміна світогляду, ціннісних орієнтирів у суспільстві, вплив ідеологічної системи, поширення масової культури зумовили соціокультурну трансформацію народно-інструментального мистецтва, зокрема бандурного. Руйнація традиційних механізмів побутування й трансляції жанрів музичного фольклору замінювалася сценічними формами. Академізація бандури актуалізувала потребу нового репертуару, в якому опора на традиційні фольклорні жанри зберігала б національні ознаки творчості.

Адаптовані й трансформовані у композиторських та виконавських інтерпретаціях жанри українського музичного фольклору залишаються

джерелом збагачення сучасної бандурної творчості.

2.2. Синтез ознак фольклорних і академічних жанрів у бандурному репертуарі

Музичний фольклор є і залишиться невичерпним джерелом для виконавської та композиторської творчості багатьох представників музичного мистецтва. Адже на народній творчості базується велика кількість музичних творів різних форм і жанрів. Саме фольклорна основа часто визначає конкретне національне походження вокального, інструментального чи вокально-інструментального тощо твору.

Спочатку бандура функціонувала переважно як акомпануючий інструмент, у супроводі якого кобзарі-бандуристи виконували епічні твори, різноманітні народні пісні, а також мелодії народних танців і т. ін. Інструмент постійно вдосконалювався майстрами кобзарської справи. Перший відомий митець, що сприяв академізації бандури, її становленню на концертній сцені як академічного інструмента, був Гнат Хоткевич. Вчений також впроваджував нові способи гри. Це дало поштовх до виконання на бандурі, поряд з притаманними їй фольклорними жанрами, зразків класичної музики. В середині і в другій половині XX ст. (40–70-і рр.) до вдосконалення бандури в технічному й акустичному плані спричинилися майстри О. Корнієвський (1889–1988), С. Снігирьов (?–?), Т. Нечипоренко (?–?), К. Німченко (1899–1973), І. Скляр (1906–1970), В. Тузиченко (1906–1975) та ін. Згодом В. Герасименко (1927–2015) створив новий тип бандури – «Львів'янка» – для дорослих і дітей [104]. Його справу продовжують у наш час молоді майстри.

Після розгалуження виконавства у бандурному мистецтві на два напрями – народний та академічний до другого в репертуар бандуристів входять переклади української та зарубіжної класики, оригінальні

композиторські твори для цього інструмента, що відповідають академічним формам. Попри це, базовою складовою бандурного репертуару залишилися українські народні пісні, танцювальні мелодії і т. ін. Зважаючи на українську субоснову інструмента ефектно звучать твори, в яких відбувся синтез ознак українського музичного фольклору і академічних музичних жанрів.

За концепцією дослідника І. Ляшенка, у фольклорно-композиторських відносинах упродовж історії становлення й розвитку національного стилю склалася своєрідна тріада: прямий – опосередкований – зворотній зв'язки [137, с. 199]. Прямий зв'язок з народно-музичною лексикою, за словами І. Ляшенка, передбачав перевагу об'єктивного начала в образно-тематичній сфері композиторської творчості [137, с. 174]. Естетична якість цього методу становить комплекс різноманітних факторів, серед яких важливу роль відіграє природність перетворення національно-фольклорного в індивідуально-композиторське. Тобто природність поєднана з глибинним відчуттям художності на інтуїтивному рівні та високим професіоналізмом. У творчості для бандури прямий зв'язок зустрічається переважно у вокально-інструментальних обробках фольклорних зразків, а також при їх інструментальному опрацюванні, в результаті якого відбувається виникнення академічних інструментальних жанрів: мініатюри (включаючи найпростіші п'єси для бандуристів-початківців), варіації, в яких чітко прослідковується намагання авторів зберегти куплетну форму (якщо першоджерелом є пісня).

Етнографічність образного мислення композитора при опосередкованих зв'язках з народною творчістю також сприяє плідному творчому процесу, активізації оригінальності авторського художнього бачення. Опосередкований зв'язок з фольклором вирізняється індивідуальністю композиторського підходу до переінтонування фольклорного першоджерела. Вищезазначений зв'язок зустрічається як у творчості бандуристів-виконавців, так і в композиторській у різних жанрах (сольних та ансамблевих).

Зворотній зв’язок, за І. Ляшенком, полягає у впливі на характерні риси музичного фольклору: «імпровізаційність, варіаційність, підголосковість та інші властивості і особливості» технічних прийомів і виражальних засобів композиторської творчості [137, с. 199]. Іноді вокально-інструментальні твори або ж мелодії інструментальних творів для бандури (переважно танцювальні), близькі до народних за звучанням, повертаються у народне середовище як зразки фольклору. Особливо помітно така тенденція спостерігається під час проведення фестивалів на відкритих сценах, безпосередньо пов’язаних з українською народною музичною творчістю, коли у виконанні кобзарів, зокрема у супроводі бандури, звучать авторські або дещо модернізовані народні пісні, які сприймаються слухачами як народні.

Всі три типи вказаних зв’язків особливо чітко виокремлюються в академічній творчості для бандури з другої половини ХХ ст., коли почали активно створюватися концертні твори. Причому в одного автора можна зустріти всі три типи зв’язків, що співіснують або комбінуються між собою.

Найяскравіші приклади змішування народного і професійного музичного мистецтва в інструментальних жанрах для бандури зустрічаються у творчості композиторів Я. Бабинського, Л. Гайдамаки, О. Герасименко, М. Дремлюги, А. Коломійця, П. Майбороди, В. Мартинюк, І. Марченка, Г. Матвіїва, А. Мухи, К. Мяскова, Ю. Олійника, Г. Хоткевича, Ю. Щуровського та ін. Для втілення творчої думки композитори обирають інструментальні жанри: мініатюри, варіації, фантазії, фуги, інвенції, концерти тощо. Збагаченням репертуару бандуристів також слугують авторські композиції, в яких не використовується фольклорний матеріал, проте вони тематично споріднені з фольклорними жанрами (епічними, ліро-епічними, обрядовими, дитячими, танцювальною музикою тощо). Це, наприклад, п’єси В. Барвінського «Думка» (перекладення М. Гвоздя), В. Власова «Ой, на Купала», І. Гайденка «Танок», О. Герасименко

«Колискова для Оленки», Л. Дичко «Вальс», «Веснянка» (перекладення М. Гвоздя), М. Дремлюги «Дума» (g-moll), «Дума» (d-moll), III частина Сюїти № 2 для бандури, «Танець» та ін., В. Кирейка «Коломийка» (перекладення М. Гвоздя), А. Коломійця «Народна балада», «Жартівливий танець», «Козачок» та ін., В. Косенка «Вальс», «Українська народна пісня» (перекладення С. Баштана, М. Гвоздя), А. Маціяки «Полька», К. Мяскова «Протяжна і танцювальна», В. Павліковського «Троїсті музики», Г. Хоткевича «Марш», «Танок» та ін.

У вокально-інструментальній сфері бандурної творчості синтез фольклорних та академічних жанрів проявляється у творах, що, з одного боку, презентують фольклорні жанри, а з другого – є повноправними зразками академічного мистецтва, оскільки призначені для професійного сценічного виконання. Зокрема, думи, балади, колискові, календарно-обрядові пісні тощо на народні та авторські тексти є у творчому доробку композиторів Г. Верети, О. Герасименко, В. Камінського (аранжування Л. Посікіри), Й. Кишакевича (аранжування Т. Свентах, О. Герасименко), А. Кос-Анатольського (перекл. та аранж. Г. Менкуш, Л. Посікіри, М. Сточанської), Б. Котюка, П. Майбороди (аранжування В. Герасименко, Л. Посікіри), В. Матюка (акомпанемент М. Шевченко), Ю. Мейтуса, К. Мяскова, О. Нижанківського (акомп. М. Шевченко), Д. Січинського (аранж. П. Потапенка, В. Дутчак), Я. Степового (обр. Л. Велігорської, М. Гвоздя), К. Стеценка (акомп. М. Шевченко), Б. Шиптура (аранж. В. Дутчак) та ін.

У творчості бандуристів-виконавців відомі інструментальні зразки, що уособлюють поєднання народного і професійного первнів, котрі набувають переважно форми п’єси: твори для бандури Є. Адамцевича, С. Баштана, А. Бобиря, Г. Верети, В. Войта, О. Герасименко-Олійник, В. Гуцала, В. Довженка, П. Іванова, Ю. Китастого, В. Ключника, В. Крищук, О. Лизогуба (перекл. С. Баштана), М. Лобка, Т. Лободи, К. Могили,

А. Омельченка, М. Опришка, Д. Пшеничного, М. Різоля та інших. О. Вільгуцька, М. Гвоздь, Г. Гембера, В. Кабачок, В. Мішалов, С. Паньків (перекладення О. Вільгуцької), Л. Фалалєєва, Є. Юцевич та ін., окрім мініатюр, обирають жанр варіацій. У Г. Менкуш, Н. Курило зустрічаються твори у жанрі фантазії. Твори, тематично близькі до фольклору, належать перу С. Баштана («Народний танок»), В. Войта («Колискова»), Р. Гриньківа («Коломийка»), М. Степаненка («Вальс», «Танок»), В. Таловирі («Мазурка», «Танок»), М. Теліги («Марш»), З. Штокалка («Полянка»), О. Яворика («Танець») та ін.

Вокально-інструментальна площина творчості бандуристів-виконавців містить переважно сольні композиції для голосу у супроводі бандури. Це, зокрема, думи, балади, колискові, колядки, щедрівки і т. ін. А. Авдієвського, Н. Вересоткіної, О. Володимирова, А. Грицая, А. Загрудного, Н. Іваноньків, Р. Лісової, Т. Лободи, М. Мошика, Т. Свентах, О. Смика та ін. на народні та авторські тексти Л. Забашти, А. Загрудного, В. Кленца, Г. Коваля, О. Лятуринської, А. Малишка, М. Масла, Д. Павличка, К. Перелісної, С. Рудакевич, О. Смика, П. Тимочка, Л. Українки, Т. Шевченка та ін.

Композиторська творчість для бандури *Гната Хоткевича* відіграла неоціненно важливу роль у подальшому розвитку бандурного мистецтва загалом. В його творчому доробку чимала кількість вокально-інструментальних й інструментальних обробок епічних вокальних творів, різнохарактерних народних пісень, танцювальних мелодій тощо, вокально-інструментальних й інструментальних авторських композицій, відредагованих у сучасному бандурному репертуарі композиторами та бандуристами-виконавцями для сольного й ансамблевого виконання.

Яскравими творами Г. Хоткевича, що презентують академічний напрямок творчості для бандури та є зразками прямого цитування фольклору, є інструментальні «Женчичок-Бренчичок» (обробка календарно-обрядової пісні); «Вперед, народе, йди!» (обробка революційної пісні),

«Чорнобривий корольок» (обробка української народної пісні) та ін. (Додаток А, № 124). Результатом такої обробки є трансформація вокального жанру пісні в академічний жанр інструментальної мініатюри зі збереженням мелодії, темпу й ритму першоджерела. Високопрофесійним зразком трансформації вокального жанру в інструментальні варіації є твір Г. Хоткевича «І шумить, і гуде» (В. Мішалов здійснив перекладення твору для бандурного оркестру). В даному випадку композитор робить більший акцент на танцювальному характері твору не за рахунок змін у мелодії, а за допомогою яскравого мажорного тонального плану (G-dur), фактурних змін, перенесення звучання мелодії у вищий або нижчий регістри інструмента, модифікаціями динамічних та агогічних відтінків тощо (Додаток Б, пр. № 1). Крім того, є цілий ряд танцювальної музики для бандури, написаної у формі інструментальних п'єс, в яких функція супроводу до танців зберігається, проте такі твори оформлені у жанрі мініатюри або варіацій і можуть виконуватися як самостійні композиції в концертних залах (п'єси «Кужіль», «Попадя», «Козачок», «Метелиця», «Одарочка») (Додаток А, № 124). Оригінальне бачення фольклорних творів, що вдало втілені автором в інструментальних академічних жанрах, вимагає досить високої майстерності виконавців, що також свідчить про те, наскільки професійно в ті часи Г. Хоткевич представив бандуру як концертний інструмент на академічній сцені.

Опосередковане використання фольклору презентує поема-спогад Г. Хоткевича «Зоре моя вечірняя» (вільне аранжування В. Губи) (Додаток А, № 123), в якій продемонстровано вільне трактування уривка з поеми Т. Шевченка «Княжна», що став народною піснею.

Авторські інструментальні твори, що написані на зразок фольклорних, здебільшого танцювальних, жанрів – «Частушки», «Харківський козачок», «Танок», а також «Марш», – презентують зворотній зв'язок – вплив композитора на фольклор [137, с. 199]. Адже в даному випадку авторські

композиції, що мелодично, ритмічно (структурно) відповідають фольклорним, сприймаються як народні (Додаток А, № 124). Вплив Г. Хоткевича на вокальну сферу народної творчості помітний у його вокально-інструментальних композиціях на тексти Т. Шевченка. Зокрема, його солоспіви «Чи винна голубка» (редакція та аранжування для бандури А. Коломійця), «Тече вода в синє море» (бандурний переклад фортепіанної партії М. Дремлюги), «Ой я свого чоловіка» (переклад В. Дутчак), «Садок вишневий» (аранжування С. Баштана) сприймаються як народні, хоча є індивідуальними авторськими творами (Додаток А, № 123).

Отже, Гната Хоткевича правомірно слід вважати першим професійним композитором, творча діяльність якого слугувала поштовхом до розвитку нового, а саме академічного напрямку бандурного мистецтва у сольній та ансамблевій формах.

Різножанрова й багатогранна творчість відомого українського композитора, баяніста *Костянтина Мяскова* (1921–2000) помітно вплинула на становлення концертного бандурного репертуару. В ній традиції народного виконавства колоритно переплетені із засадами академічного мистецтва. Зокрема, твори для бандури переважно побудовані на українській народній пісенності [212]. Синтез фольклорних й академічних жанрів втілено К. Мясковим у таких інструментальних жанрах: варіації («Налетіли журавлі», «Ішов дід на став», «Якби мені черевички», «Защебетав жайворонок», Варіації на українську тему, «Женчичок-Бренчичок» та ін.), мініатюра («Протяжна і танцювальна»), фантазія (Фантазія на українські теми («Ой гиля, гиля», «Козак од'їжджає»), Фантазія на українські народні теми («Ніч яка місячна» та «Ой що то за шум»), Концертна п'єса (на теми двох українських народних пісень: «Байда», «Ой ходила дівчина бережком»), «Вечір надворі» для бандури соло або в поєднанні з фортепіано чи оркестром. Крім того, К. Мясковим створено вокально-інструментальний твір у епічному жанрі думи («Корсунське поле» на слова А. Малишка,

аранжування Л. Посікіри).

Вибираючи для своїх творів фольклорні джерела, К. Мясков віддавав перевагу пісням про кохання, козацьким, жартівливим, танцювальним.

Твори К. Мяскова можна умовно поділити на два типи (за призначенням): 1) для навчального репертуару, 2) для репертуару професійного виконавця. Мета перших – ознайомлення дітей з українським мелосом, представлення в обробках для бандури різних жанрів українських народних пісень, танцювальних мелодій; з іншого боку – дидактична мета: виконання таких творів сприяє кращому засвоєнню різних видів техніки гри на інструменті (подвійні ноти, акорди, пасажі, тремоло, глісандо тощо). Наприклад, Варіації на українську тему «Якби мені черевички», Варіації на українську тему «Защебетав жайворонок» та ін.

Іншою є мета концертного репертуару – за допомогою витонченої форми, віртуозних засобів гри донести до слухача певний художній образ. Тому концертні обробки українських народних пісень для бандури у творчості К. Мяскова є набагато складнішими. Яскравим прикладом такого опрацювання фольклору є Концертна п’єса на тему української народної пісні «Вечір надворі» для бандури з фортепіано або оркестром. Для неї характерними є часті темпові, метричні зміни, багата палітра динамічних та агогічних відтінків. Вражають розмаїттям прийоми гри – арпеджіато, глісандо, тремоло одинарними та подвійними нотами різними тривалостями. Прозора фактура вміло поєднується з насиченою. Твір наповнений віртуозними пасажами. У п’єсі автор застосовує всі види штрихів – staccato, legato, non legato. Таким чином, за допомогою різноманітних засобів музичної виразності композитор повністю зумів відтворити ліричний і водночас життєствердний характер української народної пісні «Вечір надворі» (Додаток А, № 87; Додаток Б, пр. № 2). Отже, на прикладі «Концертної п’єси» ми розглянули характерні для композитора засоби вираження музичної думки.

Характерною особливістю творів К. Мяскова для бандури є те, що в його композиціях часто відбувається зіставлення ліричних і жвавих танцювальних тем з перевагою в кінці бадьорого настрою. Відповідно вміло поєднуються швидкі і повільні темпи, прозора і насичена фактура. Твори Костянтина Мяскова впродовж десятиліть залишались найпопулярнішими у всіх конкурсних програмах і в навчальному репертуарі до 90-х років XX ст., а також не втрачають популярності на початку XXI ст.

Фольклорні мотиви належать до опорних рис інтонаційної музичної мови видатного українського композитора *Миколи Дремлюги* (1917–1998). Його високопрофесійні твори для бандури, а також у поєднанні бандури з фортепіано, оркестром відіграли важливу роль у розвитку бандурного мистецтва. Зокрема, завдяки численним композиціям, обробкам автора бандура постала на академічній сцені в площині української класики. Інструментальні твори, в яких спостерігається синтез фольклорного і академічного первнів, написані М. Дремлюгою в жанрах мініатюри, прелюдії, варіацій, в частинах сюїтних і сонатних циклів (фрагментарне використання фольклорних зразків).

Прикладом прямого зв’язку з фольклорним матеріалом є твори, орієнтовані М. Дремлюгою на навчальний репертуар, зокрема сольні інструментальні варіації на тему української народної пісні «Ой у полі калина» (Додаток Б, пр. № 3). Шляхом трансформації митець перевтілив жанр пісні в інструментальні варіації, зберігши риси куплетної форми й основний зміст першоджерела (роль куплетів пісні виконують інструментальна тема й чотири варіації).

Вищий щабель музичної трансформації фольклору спостерігається в інструментальних композиціях для концертного репертуару професійного виконавця-бандуриста. Серед них «Прелюдія» A-dur, в якій використана мелодія пісні про кохання «Пливе човен»; Скерцо D-dur (третя частина Сонати № 1), в якій композитор цитує мелодію української народної пісні

«Грицю, Грицю, до роботи»; в частинах «Сюїти № 1», «Сюїти № 2» (мелодії колядок, щедрівок, народного танцю).

Творам М. Дремлюги притаманне одночасно як пряме цитування народних пісень, так і їх опосередковане використання (в одному творі). Народний мелос настільки природно зливається з авторським письмом композитора, що часто важко розрізнити, де саме у творі використано цитату або комплекс фольклорних мелодій.

Крім того, у М. Дремлюги є авторські сольні інструментальні п'єси «Дума» g-moll, «Танець», тематично відповідні однойменним фольклорним жанрам. Зокрема, в «Думі» g-moll композитор зберігає одну з основних ознак епічних творів – сольне виконання. Завдяки таким засобам вираження музичної думки, як розлогі арпеджовані акорди і т. ін., часті зміни розміру, автором якісно відтворено давній епічний жанр у новому інструментальному втіленні. Твір має особливе смислове навантаження: він наче повертає виконавця і слухачів до витоків кобзи-бандури; при цьому функція співака – відтворення основної мелодії – так само доручається інструменту [161] (Додаток А, № 52).

Видатний український бандурист *Сергій Баштан* (1927 р. нар.) хоч і не є за освітою професійним композитором, проте його твори для бандури правомірно займають вагоме місце в розвитку творчості для бандури другої половини XX – поч. XXI ст. Його інструментальні мініатюри, варіації для бандури соло є прекрасними зразками втілення улюблених українцями народних мелодій у інструментальну академічну форму. Величезний виконавський досвід, широкий музичний світогляд, володіння багатьма кобзарськими прийомами гри і новітніми видами техніки дозволили творам С. Баштана зайняти важливе місце у професійному навчальному і концертному репертуарі бандуристів. Неодноразово його твори були використані як обов'язкові інструментальні композиції на всеукраїнських і міжнародних конкурсах («Йшли корови із діброви» – концертні варіації –

Івано-Франківськ, 1988; «Пливе човен» – ансамблевий варіант – Київ, 1993).

Творчість С. Баштана для бандури переважно побудована на українському фольклорі. До таких творів належать авторські композиції на основі українських народних пісень, вокально-інструментальні та інструментальні обробки. Сергій Баштан звертався до різних жанрів пісень, з-поміж яких соціально-, родинно-побутові (козацькі, чумацькі, жартівливі, танцювальні, пісні про кохання, пісні літературного походження) та інші пісні.

Яскравим прикладом появи інструментального твору внаслідок трансформації фольклорного матеріалу в академічному мистецтві є варіації «Добрий вечір, дівчино» за однойменною жартівливо-любовною піснею. Мелодію твору автор втілив в основному за допомогою тризвучних акордів, що змінюються дрібними фігураціями. Тональний план та розмір сталі протягом твору. Варіації «Добрий вечір, дівчино» є прекрасним навчальним матеріалом, а також використовуються у концертній практиці (Додаток А, № 17; Додаток Б, пр. № 4).

Набагато складнішими є концертні інструментальні обробки народних пісень («Народний танець», варіації на українську народну тему «Пливе човен», концертні варіації «Йшли корови із діброви»), де застосовано творчий підхід та прослідковується опосередкований зв’язок із фольклором. Таким творам притаманні часта зміна темпу, тональності, розміру, багата динамічна палітра, значні фактурні модифікації, переосмислення мелодії та зміни гармонії. Так, наприклад, у «Народному танці», подаючи мелодію теми у різних варіантах, С. Баштан протягом твору зберігає дух українського мелосу, в будь-якій із частин упізнаваний бадьорий стиль українського танцю (Додаток А, № 17; Додаток Б, пр. № 5).

Для інструментальних творів С. Баштана характерні прелюдії – вступи, багаті на різноманітні пасажі, динамічні відтінки, що налаштовують слухача на подальше сприймання твору. Для прикладу, варіації на українську

народну тему «Пливе човен» починаються вступом, де спочатку звучать баси, далі додається 2-й голос (в октаву з басами), акорди, висхідний пасаж по $ЗмVII_7$, трель у верхньому регістрі, тут же застосовується харківський спосіб гри. С. Баштан, таким чином, яскравими та багатими засобами музичної виразності передав зміст пісні «Пливе човен» (Додаток А, № 102, Додаток Б, пр. № 6).

Для вокально-інструментальних обробок характерними є стала тональність протягом твору з частим переходом у паралельну, використання гармонічного мінору. В деяких обробках акомпанемент співзвучний мелодії пісні – верхні звуки акордів супроводу дублюють мелодію, що полегшує виконання вокальної партії («Ой на гору козак воду носить», «Чи я в лузі не калина була», «Лугом іду»). В інших обробках акомпанемент фактурно збагачує мелодію пісні, не дублюючи її. Таким творам властива варіантність супроводу. У піснях «Дібровчанка» та «Ой під горою», «Ой горе тій чайці» відбувається фактурна зміна акомпанементу при сталій мелодії (Додаток А, № 17).

Важлива роль відводиться басовій лінії супроводу, що допомагає зберегти заданий темп і характер пісень. Як елемент танцювального ритму в пісні «Ой під горою» на кожну долю є бас. У козацькій пісні «Чорна рілля ізорана» бас-остинато, немов похоронний дзвін, звучить восьмими тривалостями протягом усього твору, додаючи ще більшої похмурості відповідно до змісту слів (Додаток А, № 17; Додаток Б, пр. № 7). Проте іноді така насичена басова партія становить певні виконавські труднощі.

Для вираження музичної думки С. Баштан використовує такі прийоми гри як glissando, тремоло одинарними та подвійними нотами, трелі. Його композиції багаті на акордову техніку (різноманітні тризвуки, чотиризвучні акорди, їх обернення, регістрові стрибки, арпеджіато); висхідні і низхідні пасажі віртуозного характеру по всьому діапазону бандури; харківський спосіб гри на бандурі. Штрихи найрізноманітніші – staccato, legato, non

legato. Таким чином, Сергій Баштан вдало представляє всю красу інструмента, поєднавши його багаті технічні якості з чудовим українським мелосом.

Синтез фольклорних і академічних жанрів є також типовим для відомого сучасного композитора української діаспори (США) *Юрія Олійника* (1931 р. нар.). Його творчість для бандури представлена композиціями, що зайняли почесне місце у сучасному бандурному репертуарі. З-поміж них «Соната», концерти для бандури з симфонічним оркестром (Концерт № 1 – «Американський», Концерт № 2 – «Романтичний», Концерт №3 – «Екзотичний», Концерт № 4 – «Трипільський»), календарний цикл «Чотири подорожі в Україну» для бандури і фортепіано та ін. [74].

У музичній мові Ю. Олійника модерні засоби композиторського письма[11] природно змішуються з мотивами американського та українського народного мелосів (від прямого цитування зразків музичного фольклору до їх суттєвого переінтонування і завуальованості у різноманітних стилізаціях в ритмічному і ладовому планах).

В одному з концертів для бандури із симфонічним оркестром, «Романтичному»[12] (1993), композитор оригінально використав дві ліричні пісні про кохання: «Ой зірву я з ружі квітку» та «Ой у вишневому саду». Музика твору сповнена задушевними інтонаціями, що, з одного боку, навіюють легкий сум, а з другого – містять елементи притишеної радості.

Інший твір Ю. Олійника, Концерт № 4 «Трипільський», презентує прагнення автора відтворити архаїчні часи. Музична мова твору базується в основному на народнопісенних джерелах. Зокрема, В. Дутчак наголосила на використанні композитором ритмічних остінато, неквадратної структурності тематизму, паралелізмів у голосоведенні, органних пунктів тощо [74]. Гострі дисонанси в гармонії, акцентування в незвичних місцях, політональність,

[11] В. Дутчак виділила складні альтеровані співзвуччя, ладову біфункціональність, вишукану нестабільність ритміки тощо [74].
[12] Твір присвячений дружині автора бандуристці Ользі Герасименко.

застосування складних розмірів тощо підкреслюють вдале прагнення автора образно відтворити картину стародавнього побуту. Окрім того, у I ч. відчутні мотиви героїчного епосу, оповіді про військові походи; в II ч. – змалювання картин природи, внутрішнього світу особистості, при якому використовується цитатний матеріал (мелодія ліричної пісні «Летів пташок понад воду», яка, очевидно, вибрана не випадково, оскільки текст пісні має давнє дохристиянське походження); у III ч. – святкування, що супроводжується танцями (використано мелодію жвавої коломийки «Гей, Іване»).

Загалом у творах Ю. Олійника для бандури відчутне особливе ставлення автора до фольклору: його творчість глибоко пройнята народними мотивами, що втілюються у різноманітні жанрові моделі і суттєво насичують бандурний репертуар професійних виконавців.

У творчості відомої бандуристки і композиторки *Оксани Герасименко* (1959 р. нар.) фольклор є домінуючим первнем і однією з основних рис у композиторському письмі. Її твори для бандури можна умовно поділити на два розгалуження: для ознайомлення з інструментом, розвитку техніки гри (п’єси, етюди, нескладні варіації тощо) і для професійного виконавця. Усі твори (вокально-інструментальні, інструментальні сольні та ансамблеві) написані на високому фаховому рівні і мають спільну ознаку – надзвичайно барвисту мелодійність, в якій авторське бачення створюваних образів комбінується з фольклорним мелосом. Серед різних жанрів народних пісень для О. Герасименко характерним є звернення до ліричних (пісні про кохання, ліричні пісні) та жартівливих тем, а також обрядових пісень (колядки).

З-поміж композиторського доробку Оксани Герасименко яскраво вирізняються ансамблеві вокально-інструментальні обробки фольклорних зразків та пісень, споріднених із фольклором, завдяки яким авторка переносить народне ансамблеве музикування на терени концертної

академічної естради. Це, наприклад, лірична пісня «Вечір надворі» (Додаток А, № 38). Акомпанемент не повторює мелодію пісні, що є взагалі характерним для обробок О. Герасименко. Загалом у пісні «Вечір надворі» за допомогою трьох бандур та вокального триголосся О. Герасименко вдало відобразила характер та зміст твору, вміло поєднавши широкі технічні можливості сучасної бандури з мелодійним ліричним настроєм пісні (Додаток Б, пр. № 8).

Велику роль в обробках пісень відіграють інструментальні вступи, перегри, які допомагають слухачам краще збагнути зміст і настрій твору. Оригінальним є також застосування тембру іншого інструмента в поєднанні з бандурою[13].

Жанри ліричних, жартівливих та обрядових пісень представлені у сольних вокально-інструментальних обробках (пісні «Така її доля», «Ой я знаю, що гріх маю», колядка «Во Вифлеємі»). Тут відбувається варіантна фактурна зміна акомпанементу при сталій мелодії (цим Оксана Герасименко продовжує традицію Гната Хоткевича) [108, с. 100].

Вагомим є внесок О. Герасименко і в площині інструментального опрацювання фольклорних жанрів, що також збагачує скарбницю репертуару сучасних бандуристів. До шкільного репертуару належать варіації «Ой на горі сніг біленький», «Ой вербо, вербо» – тут за основу взято мелодію, у варіаціях незначне ритмічне ускладнення фактури і незмінна тональність. Загалом фактура не є насиченою (одинарні і подвійні ноти, арпеджовані акорди та ін.). Мелодія першоджерел максимально збережена, а варіаційна форма наближає твори до куплетної пісенної форми (Додаток А, № 44; додаток Б, пр. № 10–11).

---

[13] В перегрі колядки «Три славнії царі» тему грає флейта, а бандура супроводжує її акордами (1-а бандура), які дублюють тему восьмими одинарними нотами в 2-й бандурі (Додаток Б, пр. № 9). А в галицькій колядці «Темненькая нічка» спів супроводжують бандура та скрипка. Цікавим є застосування синкопованого басу у колядках «Тріє Царі, де ідете?» та «Хто там по дорозі?».

Значно складнішими і в технічному, і в художньому плані є концертні обробки народних пісень, що перевтілилися в інструментальні жанри (переважно варіації, фантазії). Якщо у творах, призначених для бандуристів-початківців, мелодія фольклорного зразка залишається незмінною, то в концертних інструментальних обробках для зрілого виконавця глибина переробки пісні є найбільшою. Автор настільки переосмислює пісню, що часто вона втрачає свої мелодичні контури й гармонічну наповненість, наприклад, варіації «Стоїть гора високая» (Додаток А, № 42). У першій варіації твору «Стоїть гора високая» тема звучить традиційно (Додаток Б, пр. № 12), у 2-й – завуальовується в пасажах, у 3-й застосовано гнучкий темп (andante, meno mosso, lento) та динамічні відтінки; харківський спосіб гри у лівій руці та тремоло – у правій. В 4-й варіації ускладнення технічної сторони додає рух шістнадцятими нотами. Кода після бурхливих емоцій, переживань, мрій, драматичних і водночас світлих почуттів, що вирували протягом усього твору, є немов своєрідним поверненням до початкового спокійного ліричного настрою[14]. Своєрідні тональні перепади притаманні також варіаціям О. Герасименко «Цвіте терен». Мрійливе, «несміливе» звучання у тональності d-moll завершується оптимістично, переможно і життєствердно у D-dur[15] (Додаток Б, пр. № 13). Обидва твори О. Герасименко можна умовно вважати прикладами далеко опосередкованих зв’язків у відносинах «фольклор – композитор».

Всі вокально-інструментальні обробки та інструментальні твори О. Герасименко зроблені майстерно, із тонким відчуттям специфіки народної пісні. Інструментальні обробки для бандури в творчості О. Герасименко

[14] Тональний план пісні (d-moll – D-dur – fis-moll – d-moll) також співзвучний драматургії розвитку.

[15] У вступі використовується гармонічний і мелодичний види мінору, далі – виразна тема народної пісні. У першій варіації до теми додається підголосок, другу варіацію збагачує тріольний рух. Остання варіація збагачена пасажами, хроматизмами, використовується glissando. Кода – мажорна, але романтична за викладом. (Застосовуються імітаційні переклички, в гармонії – мінорна субдомінанта; широкі висхідні й низхідні пасажі по всьому діапазону бандури).

переростають свій жанр, перевтілюючись у зразки авторської музики на народній основі.

Мелодії таких інструментальних творів О. Герасименко, як «Концертні варіації для бандури з фортепіано», «Елегія» та ін., за звучанням наближаються до народних пісень переважно родинно-побутової тематики. Їх мелодії надовго закарбовуються в пам'яті виконавців і згодом часто наспівуються як народні.

Георгій Матвіїв (1982 р. нар.) належить до когорти молодих бандуристів-віртуозів. Це новатор, аранжувальник, виконавець стилів нью ейдон, джаз і блюз, соліст Європейського Джазового Оркестру, лауреат більш ніж 30-ти міжнародних академічних і джазових конкурсів, котрий успішно займається композиторською діяльністю та впроваджує нові способи гри на інструменті. Його бандурній творчості притаманне поєднання звучання бандури з іншими інструментами (віолончель, ударні, скрипка, гітара та ін.), змішування українського мелосу й ритміки з іноземною (в основному джазові інтонації). У деяких творах Г. Матвіїв використовує мотиви українського фольклору: фантазії «Взяв би я бандуру», «Жук» (мелодія української народної жартівливої пісні «По дорозі жук»). Творчості Г. Матвіїва притаманні віртуозність, екстравагантність. Георгій Матвіїв створив 18 прийомів гри на бандурі – це різноманітні види флажолетів, яких раніше не було, глісандо, удари по корпусу бандури. Він винайшов і втілив у своїх інструментальних творах новітні засоби музичної виразності, які полягають у використанні особливих тембрових забарвлень та акцентувань уваги на синкопуванні в тихих кульмінаційних епізодах композиції. Г. Матвіїв не просто музикант, він – джазовий бандурист. У його руках інструмент звучить як гітара, арфа, контрабас або як ударний інструмент і навіть платівка, яку крутить діджей.

Отже, з аналізу творчості для бандури композиторів випливає, що вони вільно почуваються у виборі інструментальних жанрів, а бандуристи-

виконавці обирають переважно жанри мініатюри, варіацій, фантазій. Вокально-інструментальні твори компонуються авторами в жанрах, відповідних їх пісенним фольклорним прототипам.

Композиторам та бандуристам-виконавцям притаманні всі три типи зв'язків – прямий, опосередкований, зворотній. Прямий зв'язок виявляється переважно у цитуванні фольклорних джерел: вокально-інструментальні обробки та інструментальне опрацювання народних мелодій, втілені у жанрах мініатюри, іноді варіацій з повноцінним збереженням структури першоджерела. Опосередковані зв'язки притаманні багатьом інструментальним жанрам, які використовують автори творів для бандури. При цьому ступінь переосмислення фольклорної основи може коливатися з великою амплітудою. Зворотній процес синтезу, тобто створення нових творів у народних жанрах під впливом фольклору, притаманний бандурній творчості меншою мірою, проявляється переважно безпосередньо в процесі виконання авторських творів у супроводі бандури (для вокально-інструментальних) або на бандурі (інструментальних) і набуття їх широкої популярності й поступового їхнього перетворення в народні пісні чи інструментальні композиції (колискові, веснянки, патріотичні пісні, танцювальні мелодії тощо).

Отже, синтез фольклорних і академічних жанрів у бандурному репертуарі залишається актуальним, адже бандура – інструмент яскраво національний і несе в собі частку генетичного коду української нації. Тому поряд із чималою кількістю перекладів та аранжувань для бандури творів української та зарубіжної класики тощо вокально-інструментальні, інструментальні твори, що, з одного боку, відповідають зразкам професійної музики, а з другого – пройняті фольклорними мотивами або фрагментами пісень літературного походження, завжди будуть актуальними і виграшними у бандурному виконавстві.

2.3. Теоретичні засади композиторсько-виконавських підходів до опрацювань у бандурній творчості фольклорних жанрів

Музична обробка є своєрідним способом трансформації фольклорних жанрів із їхнього первинного середовища на концертну сцену та свого роду містком, переходом від першоджерел до сучасного виконання. Обробку створюють відповідно до певного часу та практичними засобами, що притаманні саме в даний, конкретний період. Сучасна бандура стала значно досконалішою за технічним і тембровим розвитком, є повноправним академічним професійним інструментом з перспективними можливостями використання багатої палітри засобів музичної виразності. Обробки зразків музичного фольклору, пісень літературного походження, авторських, що наближені до народних, танцювальних мелодій та ін. для бандури становлять вагому частину бандурного репертуару, їх здійснюють як бандуристи-виконавці, так і професійні композитори. Отож, обробка (створення інструментального супроводу до вокального твору, а також інструментальна) є одним із шляхів втілення трансформації фольклорних жанрів у репертуарі для бандури.

Ступінь трансформації зразків музичного фольклору в композиторській творчості, зокрема для бандури, буває різним. Якщо відповідне фольклорне чи інше першоджерело відносно слабо переосмислене композитором, то зв’язок, що існує між музичним текстом і його інтонаційно-стильовою субосновою (чи з певною кількістю споріднених прообразів), може прослідковуватись достатньо чітко. Проте часто буває і навпаки: композитор переосмислює першоджерело настільки глибоко, що зв’язок між ним і його творчим перевтіленням ледь помітний і може бути виявлений тільки випадково, при безпосередньому порівнянні з першоджерелом [143, с. 59]. Окрім того, мелодика осучасненого або й нового твору на фольклорній основі часто складається з переплетених між собою

народних мелодій, тому здається, що твір добре знайомий, але чітко впізнати конкретне джерело неможливо [181, с. 174–175].

Жанровий фонд епохи [210] є надзвичайно цінним і об’ємним духовним надбанням та джерелом, з якого митці мають змогу почерпнути нові ідеї, мелодії, текстове наповнення тощо для створення вокально-інструментальних та інструментальних академічних творів. Серед явищ, які вивчав А. Сохор, для бандурної творчості можна виокремити жанрове цитування (відтворення характерних ознак побутового жанру в незмінному вигляді); жанрову трансформацію (перевтілення жанру в результаті його переосмислення) та жанрове варіювання, жанрову модуляцію (зміна жанрового характеру однієї й тієї ж теми, її перехід в інший жанр) [210, с. 135].

Таким чином, трансформація фольклорних жанрів, зокрема в бандурному репертуарі, – це перевтілення їх в інші жанри музичного мистецтва. В результаті переосмислення фольклорні жанри отримують нове обличчя, набувають нового змісту.

Невід’ємним елементом трансформації є обробка і всі її різновиди. В репертуарі кобзарів-бандуристів у різні часи побутували твори народного та авторського походження різних жанрів, що виконувались під власний супровід, у своєрідній авторській інтерпретації. Часто виконувані твори містили елементи імпровізації, деякі зміни тексту і мелодії. Проте сам термін «обробка» стосовно кобзарської творчості не був актуальним до XX ст. Обробки українських народних пісень (та дум) виникли уже в XX ст. як окремий жанр виконавської та композиторської творчості. Крім того, написанням обробок українських народних пісень активно займаються фахівці-бандуристи, які часто за відсутності композиторської освіти все ж глибоко обізнані зі специфікою інструмента, його технічними та виконавськими можливостями, володіють даром імпровізації і відповідно до

цих якостей створюють вдалі обробки[16].

Існує багато варіантів обробки музичного твору. Народні пісні чи народні інструментальні мелодії видозмінюють шляхом транспозиції, гармонізації, аранжування, транскрипції тощо [255, с. 180].

Транспозиція (транспонування) та гармонізація є найпростішими варіантами обробки або трансформації народної пісні чи інструментальної мелодії[17]. Транспонування використовується переважно для виконання музичного твору більш високим чи низьким голосом або на інструменті іншого діапазону [255, с. 274].

Дещо складнішими варіантами обробки музичних творів є аранжування і транскрипції[18]. В сучасній музиці під аранжуванням мається на увазі обробка нової чи вже добре відомої мелодії. Ця обробка включає в себе: гармонізацію (перегармонізацію) мелодії, внесення визначених змін в її ритмічний малюнок, створення розгорнутої і багатої музичної фактури, інструментовку. На практиці створення мелодії і її аранжування часто виконуються різними авторами [87, с. 15].

---

[16] Обробка в музиці – це видозміна музичного твору за допомогою аранжування чи транскрипції; обробкою називають приєднання до народної мелодії інструментального супроводу. Найчастіше здійснюють обробки народних мелодій, хоча набувають поширення також обробки класичних творів (зокрема в сучасній музиці) [255, с. 180].

[17] Транспозиція (транспонування) – це перенесення всіх звуків музичного твору на визначений інтервал вверх або вниз без будь-якої зміни музичного тексту [255, с. 274].

Гармонізація – 1. Виявлення тонально-функціональної сутності мелодії та її супровід відповідними акордами. В умовах різноманітності сучасної гармонії можливі суттєві відмінності варіантів гармонізації однієї мелодії. 2. Створення супроводу до мелодії (багатоголосного або акордового) [255, с. 48].

[18] Аранжування (від французького arranger, буквально «приводити в порядок», «влаштовувати») має кілька значень: 1) перекладення музичного твору для виконання на іншому інструменті чи іншим голосом, іншим складом інструментів чи голосів. Виконавський склад при цьому може бути розширеним або звуженим; 2) спрощений виклад музичного твору для виконання на тому ж інструменті [87, с. 15].

Термін «транскрипція» означає: 1) переклад музичного твору, який має відносно самостійне художнє значення; 2) пристосування твору для іншого виконавця, його аранжування [255, с. 274]. Іншим визначенням транскрипції є вільна, часто віртуозна обробка музичного твору – такі обробки з’явилися в бандурній практиці лише у другій половині ХХ ст., переважно в інструментальній композиторській творчості для бандури.

Ще одним особливим варіантом обробки музичного твору, особливо народної пісні, є імпровізація як миттєва, спонтанна обробка, яка створюється безпосередньо під час виконання твору[19]. Імпровізаційність є необхідною передумовою кожного фольклорного твору, на цю рису вказують багато вчених. Зокрема, у дослідженні П. Г. Богатирьова зазначено, що імпровізація є однією з типових ознак усіх видів народного мистецтва, без якої втрачається вплив фольклорного зразка на слухача, а це одна з основних його функцій. Внаслідок цього такий твір поступово зникає з народного репертуару [10, с. 393, 400]. Імпровізація найбільш характерна для народної музики, зокрема для творчості кобзарів та бандуристів, в ній завжди поєднуються традиційність та індивідуальна творчість [87, с. 198].

До початку ХХ ст. мистецтво народних співців-бандуристів носило індивідуальний характер. Це було пов’язано з особливостями інструментарію кобзарів – відмінностями у формі, строї, звуковому діапазоні і, відповідно, загальному звучанні. Тому на початку ХХ ст. переважали такі види обробок:

• сольна вокально-інструментальна – обробка народної пісні (чи думи) для одного голосу та створення до неї бандурного супроводу;

• сольна інструментальна – обробка народної пісні або народної танцювальної мелодії для інструментального виконання на бандурі (обробки народних танцювальних мелодій, серед яких гопаки, метелиці, козачки, вальси, пісні танцювального характеру та ін).

Якщо раніше у творчості кобзарів переважали думи, історичні пісні, соціально-побутові пісні і відповідно до них створювалися обробки для кобзи-бандури, то згодом, з появою нових жанрів пісень, формуванням ансамблевого музикування бандуристів, створюються і нові види обробки

[19] Імпровізація (від латинського improvisus – несподіваний, раптовий) – складання віршів, створення музики і т. п. в момент виконання; виступ з чим-небудь не підготовленим завчасно; твір, створений таким чином. Імпровізувати – означає створювати одразу, під час музикування, на відміну від виконання п’єси, завчасно вивченої по нотах. Мистецтво імпровізації потребує професійних навичок [87, с. 123].

народної пісні. Поряд із сольними з`являються ансамблеві обробки, які, як і сольні, поділяються на вокально-інструментальні та інструментальні [109, с. 124].

Поступово усна традиція передачі виконавського репертуару змінювалася на письмову. Нотно грамотні митці могли самостійно вивчати твори вже з нотних збірників. Оскільки жоден письмовий запис чи виконання по нотах не міг відобразити специфіку фольклору, імпровізація, як своєрідний вид обробки, залишилася в більшості у мистецтві народних співців, які дотримувались давніх традицій кобзарського мистецтва. А професійна сцена, на яку впевнено крокувало мистецтво бандуристів, вимагала від бандури іншого звучання та інших творів. Тут виконавець вже не міг змінювати текст твору, написаний композитором, а повинен був виконувати його відповідно до оригіналу. З'явилась проблема нестачі друкованого репертуару для бандуристів-виконавців [61, с. 188]. Здійснювали обробки і видавали збірники як професійні композитори, так і фахівці-бандуристи (С. Баштан, А. Бобир, М. Гвоздь, В. Герасименко, Ф. Глушко, А. Грицай, М. Дремлюга, В. Єсипок, Ф. Жарко, В. Кирейко, М. Лобко, К. Мясков, М. Опришко, В. Таловиря та ін.).

Упродовж ХХ століття сольна авторська обробка вдосконалюється: ускладнюється вокальна мелодика, інструментарій. Акомпанемент стає складнішим, оскільки застосовуються різні види фактури – акорди, арпеджіо і прийоми гри – тремоло, глісандо різних видів. Часто ми спостерігаємо варіантність супроводу (на кожний куплет пісні – інша фактура супроводу при незмінній мелодії). Серед типів супроводу – синкопований, мелодичний, переміжний бас тощо [254]. Відбувається відхід від типово традиційних напрямків обробки (історичний епос, соціально-побутова тематика) у сольній авторській обробці до балад, ліричних і ліро-драматичних творів [109, с. 124].

Раніше авторами обробок народних пісень для бандури виступали самі

виконавці. Поступово до їх створення активно почали долучатися композитори, обробки яких природно переросли у нові авторські композиції на основі фольклорних мотивів. Також популярними стають переклади для бандури інших інструментальних та хорових творів (М. Колесси, М. Леонтовича та інших).

Трансформація жанрів музичного фольклору у композиторській творчості для бандури набула активного розвитку у другій половині ХХ – на поч. ХХІ ст., коли бандура стала популярною як сольний та ансамблевий концертний інструмент. Трансформація характерна більше для інструментальної творчості, рідше – для вокально-інструментальної.

Серед композиторів, у творчості яких найбільш яскраво проявились приклади трансформації зразків музичного фольклору, можна назвати С. Баштана, О. Герасименко, М. Дремлюгу, К. Мяскова, Ю. Олійника, Г. Хоткевича та інших. Важливою рисою в творчості цих композиторів є звернення до скарбниці української народної музичної творчості (пісні, думи, мелодії народних танців тощо).

Часто автор бере за основу зразок музичного фольклору, і в результаті його обробки й подальшого переосмислення, перетворення, застосування в музичному тексті різних засобів виразності виникає нове втілення теми, у новому жанрі. Важливо відрізнити трансформацію від обробки. Основною відмінністю між ними є те, що при обробці музичних фольклорних зразків для бандури може варіюватися мелодія, змінюватися гармонія, дещо адаптуватися текст, чергуватися кількісний склад виконавців тощо, проте жанр твору залишається незмінним. Коли відбувається трансформація, то до всіх змін, які характерні для обробки, додається зміна жанру. Таким чином з’являються мініатюри, фантазії, варіації, концерти, сюїти й інші жанри інструментальної музики, рідше балади, солоспіви та інші вокально-інструментальні жанри, в основі яких – українська народна музична творчість.

Наприклад, народна пісня на слова Т. Шевченка «Нема гірше, як в неволі», як результат вокально-інструментальної обробки С. Баштаном, трансформувалася в жанр балади. А М. Дремлюга, здійснивши інструментальну обробку цього твору, втілив його в жанрі інструментальної мініатюри. Ще одним прикладом такої трансформації є «Народний фрагмент» С. Баштана, у якому жартівлива українська народна пісня отримала нове інструментальне втілення. Також у жанрі мініатюри написані прелюдії М. Дремлюги (на тему народної пісні «Ой у полі три криниченьки»), К. Мяскова («Якби мені черевички»). Звичайно, назва пісні у п'єсі може і не фігурувати, але сама пісня є присутньою [57, с. 114].

У композиторсько-виконавській творчості для бандури зразки музичного фольклору трансформуються по-різному. Існує кілька усталених типів опрацювання народної пісні чи інструментальної мелодії, а саме: автентичний, класичний, модерний. Поряд з ними іде авторський творчий підхід – авторське опрацювання фольклору, в результаті якого жанр першоджерела зберігається або виникає окремий яскравий індивідуальний твір на основі народного мелосу. Ці методи можуть бути використані окремо, незалежно один від одного, а також у тісному взаємозв'язку. В сучасній бандурній практиці нерідко поєднуються автентичний підхід з класичним, класичний – з модерним і т. п. В авторському та творчому підході, крім властивих тільки їм рис, можна знайти чи не всі риси автентичного, класичного та модерного типів створення обробки музичних фольклорних зразків (Ю. Олійник, інструментальна п'єса «Щедрик»). Через те, що часто один метод створення обробки містить елементи іншого, чітко виокремити риси кожного з них зокрема повною мірою неможливо.

За умов *автентичного* (традиційного) виконання фольклорний зразок залишається майже у первинному вигляді. Мелодія пісні залишається незмінною, митець гармонізує твір відповідно до його мелодики. Гармонія в автентиці часто базується на народних ладах. Цей метод передусім

переважав у творчості давніх кобзарів-бандуристів, які компонували нові думи, історичні пісні, танцювальні мелодії або відтворювали репертуар інших виконавців. Типовою рисою для традиційного типу виконання є те, що незмінним залишається голос (мелодія), а змінюється супровід (варіації «сопрано-остинато»). Так було і в творчості бандуристів: якщо вокальна мелодія, текст залишалися стабільними, то супровід кожен виконував по-своєму [56, с. 270].

Дотримання автентики потребує безпосереднього «спілкування» автора-виконавця з носієм фольклору, зокрема для сприйняття не лише тексту (нотного й літературного), а характеру виконання, емоцій, які виражає людина-носій фольклору [19, с. 140]. В сучасних умовах фольклорний зразок можна зафіксувати за допомогою аудіо- чи відеотехніки, це дасть змогу відтворити твір потрібну кількість разів, наскільки це необхідно для досконалішого його опрацювання (репродукція).

Класичні (або академічні) засади передбачають написання обробки народної пісні чи інструментальної мелодії у чітко визначеній тональності, що залишається незмінною до кінця твору. В ліричних піснях частим є використання гармонічного та мелодичного видів мінору. Ще однією характерною ознакою класичного методу є чергування паралельних тональностей (заспів – у мінорі, приспів – у мажорі чи навпаки) (М. Дремлюга, інструментальні варіації на тему української народної пісні «Ой у полі калина»). Класичний підхід може передбачати деякі темпові зміни, перемінний розмір протягом твору. Ритмічна основа і мелодія залишаються незмінними (С. Баштан, вокально-інструментальна обробка української народної пісні «Чорна рілля ізорана»). Типово показовою рисою є компліментарність – заповнення пауз (О. Герасименко, вокально-інструментальна обробка колядки «Три славнії царі») [61, с. 189–190].

Модерні засади обробки музичного фольклорного зразка тісно переплетені з класичними. Але, крім класичних методів обробки, модерний

може, зокрема, передбачати: подвійну трансформацію, тобто трансформацію уже зміненого фольклорного зразка (обробку обробки); зміну жанру твору; атональність; додавання до традиційного поєднання «голос-бандура» іншого інструмента (сопілки, флейти, скрипки та ін.); використання нетрадиційних прийомів гри на бандурі (стукіт по деці, різні види глісандо та гра біля підставки і за підставкою тощо); «інструментальний театр» (введення в обробку елементів танцю, використання різних декорацій тощо; при такій обробці власне пісня як жанр залишається, але подається як дійство). Модерний метод може передбачати і елементи літературної обробки тексту з метою його актуалізації в конкретному середовищі (від заміни одного чи кількох слів до заміни цілого куплета) (Л. Дуда, вокально-інструментальна обробка історичної пісні «Я сьогодні щось дуже сумую», літературна обробка тексту – І. Шалкітене) [53].

Авторський підхід до опрацювання фольклорного твору може передбачати поєднання ознак автентичних, класичних та модерних засад (С. Баштан, «Народний танець»; О. Герасименко, варіації «Ой на горі сніг біленький», «Ой вербо, вербо»). Таким чином, його можна поділити на: авторський автентичний, авторський класичний, авторський модерний, або авторський підхід з елементами різних підходів.

Комплексний, комбінований метод обробок, що переважно притаманний інструментальним формам перевтілення автентичного фольклорного зразка, може навіть вплинути на видозміну жанру нового твору (Р. Гриньків «Веснянка», М. Дремлюга «Сюїта № 2» (на теми колядок), «Соната № 1», ІІІ ч., Скерцо; К. Мясков, Концертна п’єса на тему української народної пісні «Вечір надворі», «Фантазія на українські теми» («Ой гиля, гуси», «Козак од’їжджає»), фантазії «Байда», «Ніч яка місячна», варіації «Защебетав жайворонок»; І. Гайденко – концерт «Перебендя»; Ю. Олійник – «Романтичний» концерт; О. Герасименко – варіації «Стоїть гора високая», «Цвіте терен» та ін.).

Проаналізовані методи обробки музичних фольклорних зразків розглянуті не в часі, а за композиторсько-виконавськими засадами. Звісно, першим можна вважати виникнення автентичного підходу, але це не означає, що в процесі розвитку бандурного мистецтва він повністю замінився класичним, а класичний, відповідно, модерним. Вони усі співіснують у композиторській творчості і взаємодіють один з одним.

Важливо, що автором обробки українських народних пісень чи твору на основі українського мелосу для бандури є сам бандурист або митець, який добре знає цей інструмент і його характерні особливості (як, приміром, С. Баштан, О. Герасименко, Р. Гриньків та ін.). Тоді така обробка народної пісні або ж новий твір на основі народного мелосу будуть зручними для виконання і приємними для сприймання його слухачами.

На жаль, велика кількість обробок народних пісень для сольного і ансамблевого виконання у супроводі бандури не є нотно зафіксованими, а значить доступ до них широкого кола виконавців досить обмежений. Тому ми можемо аналізувати їх лише за виконавством [61].

Отже, обробки народних пісень для бандури можна класифікувати за такими принципами:

− авторство:

1) виконавці-бандуристи (які добре знають специфіку інструмента, проте орієнтуються на комплекс і межу власних технічних можливостей);

2) композитори (які використовують в обробках сучасну їм композиторську техніку, майстерність, проте застосовують сміливі, часто не притаманні бандурі звороти, акорди, гармонічні поєднання тощо);

− жанр:

У бандурному мистецтві фольклорні зразки трансформуються шляхом обробки та її різновидів (транспозиції, гармонізації, аранжування, транскрипції, імпровізації), внаслідок чого з’являються сольні та ансамблеві вокально-інструментальні та інструментальні твори зі збереженням жанру

першоджерела або авторські твори різних форм на основі народного мелосу.

Обробки народних пісень здійснюють здебільшого виконавці-бандуристи, рідше композитори. Твори на основі українського мелосу переважають в авторському доробку професійних сучасних композиторів;

– метод:

Основні методи обробки зразків музичного фольклору в композиторській творчості для бандури: автентичний, класичний, модерний. Крім того, виявлені авторський й комплексний підходи, що співіснують у взаємодії один з одним.

Теоретичні засади композиторсько-виконавських підходів до опрацювань музичного фольклору у творчості для бандури часто обумовлюються специфікою інструмента бандури – його народним генезисом, а значить природністю втілення трансформованих фольклорних зразків (вокально-інструментального, інструментального) та здебільшого диктуються практичними надбаннями бандурного мистецтва.

2.4. Систематизація практичних засобів залучення фольклорних ознак у бандурній творчості

Фольклорні традиції і, власне, звернення до фольклору в умовах різних історичних реалій людського буття перебувають у стані постійної плинності: стабільності та активності, жанрової міграції та різного рівня трансформації первинного матеріалу тощо. Деякі фольклорні жанри на якийсь час перестають бути об’єктом зацікавлення, а потім знову стають актуальними, проте вже у дещо трансформованому вигляді. Відтворити без змін фольклорні зразки в їхній первісній формі практично не реально. Адже кожен носій фольклору непомітно для себе вносить хоча й незначні, проте зміни у твір. Відтворення нотнозафіксованих фольклорних зразків може бути майже ідентичним з фольклорними зразками, проте все одно виконання

іншими інтерпретаторами здійснюється відповідно до їхнього творчого бачення. Виконавець може змінити кілька слів або невеличкий фрагмент мелодії, і твір повертається у фольклорне середовище в уже зміненому вигляді. Очевидно, що і манера співу при відтворенні фольклорного зразка теж відрізняється від першоджерела. Музичні фольклорні жанри, що мігрують, або залишаються складовою народної творчості, або виходять за її межі, трансформуючись у нові твори. Також створюються нові авторські пісні й мелодії, що згодом повертаються у фольклорне русло, стаючи народними, і такий свого роду кругообіг є постійним.

Митці адаптують вибрані ними фольклорні зразки та пісні літературного походження, наближені до народних, для вокально-інструментального виконання у супроводі бандури або, опрацьовуючи твір в інструментальному ракурсі, спричиняються до появи нових інструментальних творів в академічних формах. В результаті обробки змінюється виконавське середовище та початкове призначення фольклорних жанрів, що ніяк не применшує цінності фольклорного зразка, а, навпаки, запобігає його забуттю.

У вокально-інструментальній обробці приналежність до початкового жанру з його характерними ознаками є відносно стабільною (тематика твору, мелодія, розмір, ритм тощо можуть зазнавати незначних змін, що не впливають на зміну жанру загалом). На противагу вокально-інструментальній інструментальна обробка, з одного боку, є обробкою, оскільки в ній повністю чи частково збережено основні параметри першоджерела (мелодія, структура) [44, с. 14], з іншого – в результаті обробки з’являється самостійний інструментальний твір у конкретному жанрі (переважно мініатюри, варіації, фантазії).

Вміння створити чи перекласти інструментальний супровід до вокального (сольного чи хорового) твору є дуже важливим для бандуриста-виконавця, викладача по класу бандури, керівника ансамблю чи капели

бандуристів. Щоб створити бандурний акомпанемент вокально-інструментального твору, сповна використовуючи можливості бандури, насамперед слід добре володіти інструментом, знати його специфіку. Своєю чергою, основи створення обробок закладаються під час вивчення теорії музики і сольфеджіо, пізніше – гармонії, інструментовки, основ композиції, імпровізації тощо [59].

Вибір музичного фольклорного твору або пісні літературного походження є стартовим елементом для створення бандурної обробки (вокально-інструментальної, інструментальної). Часто потреба виконання того чи іншого твору у зв'язку з певними подіями, святкуваннями, урочистостями з нагоди пам'ятних дат, присвячених пам'яті конкретних людей чи історичних подій загалом, слугують орієнтиром в акцентуванні на конкретному фольклорному жанрі. Вагому роль відіграють фольклорні фестини, на яких виконавці прагнуть відтворювати переважно зразки музичного фольклору. А постійні пошуки композиторів і бандуристів-виконавців у вокально-інструментальній та інструментальній площинах мимоволі сприяють відродженню забутих творів у новому баченні.

Якщо пісня або інший твір, вибраний для обробки, нотно не зафіксований, необхідно його записати на нотний стан. Мелодія вибраного твору закріплюється у потрібній тональності, яка може бути сталою чи змінною. Щодо розміру, то у фольклорних зразках він часто є змінним, і це вже вибір авторів, зберігати цю змінність чи фіксувати незмінний розмір (не порушуючи структуру твору).

Для обробки фольклорного зразка або пісні літературного походження необхідною є *адаптація* вибраного твору для відповідного виконання. Іноді мелодія потребує певного спрощення, а притаманна фольклору мелізматика часто «одягається» в рамки професійної музики. Для вокального відтворення народна манера виконання часто замінюється академічною (за бажанням). Можлива незначна модернізація тексту. Рідко на сцені можна почути,

наприклад, календарно-обрядову пісню в такому звучанні, як в її природній сфері застосування (наприклад, у полі), а для обробки родинно-обрядової пісні характерне зменшення словесних елементів заколисування (а-а-а, люлі-люлі тощо), плачу у голосіннях і т. п. З іншого боку, можливе збільшення діапазону мелодії і поява вокалізів там, де їх у фольклорних зразках не було. Таким чином, у вокальній мелодії щось втрачається, щось набувається, доповнюється – відбувається взаємозамінність. Звісно, авторам слід обов'язково враховувати можливості діапазону людського голосу або інструмента.

Важливим кроком є *гармонізація* твору, як основа створення обробки. Визначення гармонічних функцій є основним кроком для створення обробки будь-якого рівня складності. Гармонічні функції обирає автор обробки відповідно до своїх знань та творчого бачення. Ансамблева вокально-інструментальна обробка передбачає створення дво-, три- чи чотириголосся у вокальній партії.

При написанні супроводу авторові потрібно врахувати характер твору, форму, темп, жанр, якщо це пісенна куплетна форма – кількість куплетів. Також варто визначити кульмінацію твору, щоб використати для її підкреслення різні засоби музичної виразності. Поєднуючи знання, вміння з творчою фантазією, автор приступає до створення обробки. *Бандурний супровід* для вокально-інструментальної обробки створюється таким чином, щоб він був співзвучний з вокальною партією, з якою має становити єдине цілісне музичне полотно (в мелодичному, метро-ритмічному, гармонічному тощо планах). Вступ та перегра можуть бути ідентичними з мелодією приспіву чи інших частин твору, а можуть відрізнятися від мелодії. В інструментальних обробках виклад музичного матеріалу одночасно виконує функції вокальної партії та акомпанементу, тому що зміст твору потрібно передати без слів засобами інструментальної музики. В інструментальних п'єсах, варіаціях автори намагаються зберегти куплетну форму вокальних

творів.

Найбільші модифікації при опрацюванні можливі в гармонічній трактовці та фактурному наповненні твору [72, с. 29–30]. Найдоступнішими фактурними модифікаціями при створенні бандурного інструментального супроводу до вокального твору є перемінний бас, рівноритмічна пульсація (одночасне звучання акорду, одинарних чи подвійних нот у правій руці та басової партії – у лівій); наповнення партії правої руки розкладеними тризвуками, викладеними восьмими, 16-ми та іншими тривалостями залежно від темпу; дублювання вокальної мелодії; компліментарність.

Важливими елементами для надання обробці довершеності є внесення динамічних та агогічних відтінків.

За рівнем складності обробки можна умовно поділити на кілька щаблів: 1-й щабель – найпростіша вокально-інструментальна обробка у формі одно- чи двоголосної вокальної партії та інструментальний супровід, що дублює вокал; інструментальна – міні-твір, викладений одинарними нотами або інтервалікою (переважно терції, кварти, сексти), що охоплює уривок фольклорного зразка чи один куплет народної пісні для виконання правою рукою. Обробка 2-го щабля включає, окрім складових обробки першого щабля, наявність басової основи, призначеної для виконання обома руками. В інструментальній партії можуть міститися мелодичні підголоски. Сюди входять і переклади нескладних п’єс, в оригіналі створених для іншого інструмента. Такі обробки простіші за насиченістю фактури, ритмічним малюнком, без значних темпових і тональних змін. Якщо супровід є варіативним упродовж твору, то бажано, щоб було лише два варіанти, не складні до запам’ятовування. Обробки 1-го і 2-го щаблів створюються переважно фахівцями-бандуристами, авторами-упорядниками підручників гри на бандурі. Серед них С. Баштан, М. Гвоздь, В. Герасименко, А. Кабачок, В. Крищук, А. Омельченко, М. Опришко та ін. Легкі для запам’ятовування фольклорні мелодії в такому вигляді сприяють швидкому опануванню

інструмента. 3-й щабель – вокально-інструментальні та інструментальні обробки, призначені для навчального і концертного професійного виконавця. 4-й щабель – коли обробка виходить за межі обробки і становить авторський твір на тему [44]. У бандурних обробках для професійного виконавця широкою є палітра темпових змін, перемінного розміру, ритмічного малюнка, тонального плану тощо протягом твору. Відтворення художнього образу твору зумовлює вибір художніх засобів, у тому числі штрихів і прийомів гри [59]. Складніша обробка передбачає відповідно більше використання різних прикрас (трелі, флажолети, глісандо різних видів, тремоло одинарне та терціями, тремоляндо тощо).

Розглянемо фактурні модифікації вокально-інструментальних обробок у бандурній творчості на прикладі популярної української народної пісні на слова Тараса Шевченка (1814–1861) «Така її доля», яка є у доробку кількох авторів, а саме Г. Хоткевича, В. Заремби, М. Гвоздя, Л. Ржецької, О. Герасименко, О. Нагірної.

Літературний текст, що став основою народної пісні «Така її доля», є уривком відомої балади Т. Шевченка «Причинна», в якій розповідається про кохання молодої дівчини та козака, з драматичною трагічною розв’язкою. Мова поетичного тексту багата на порівняння, метафори. Глибокий психологічний зміст розкривається, зокрема, і через образи мальовничої природи. Мелодія першооснови народної пісні має розповідний характер, адже низхідний або висхідний рух та стрибки (на кварту, сексту тощо) у спокійному, помірному темпі природно зображають розвиток кожної фрази, речення; склади тексту повністю відповідають звукам. Мелодика пісні побудована таким чином, що заспів слугує сюжетною зав’язкою, умовним запитанням і звучить відповідно нижче, а приспів – відповіддю, розв’язкою, і при цьому спостерігається висхідний мелодичний стрибок. Характерною особливістю пісні є мажорна тональність (така риса притаманна українському музичному фольклору, коли сумний, часто драматичний зміст

втілено у мажорній тональності, а веселий, жартівливий – у мінорній) (Додаток Б, пр. № 14).

Переосмислення змісту твору спонукало кожного з авторів обробки пісні до вибору відповідних музичних виразових засобів. Зокрема, усі автори вибирають не однаковий метроритм, проте зберігають тридольну пульсацію. У Г. Хоткевича «Така її доля» наближена до жанру романсу. Автор, відтворюючи трагічність літературного тексту, вдався до відхилення у віддалену мінорну тональність у середній частині твору. О. Герасименко використала тріольний рух при розмірі 4/4, тональні зміни та низький голосовий діапазон, що також трансформувало пісню в лірико-драматичний романс. Проте більшість авторів орієнтують пісню на сопрано, залишають незмінним жанр та підкреслюють бандурним супроводом ліричне забарвлення твору, не акцентуючи на трагічності змісту вірша Шевченка:

автор	*жанр*	*тональність*	*розмір*	*темп*
Г. Хоткевич	солоспів	D-dur–g-moll–D-dur	4/4	Andantino
В. Заремба	пісня	C-dur	2/4	Andantino
М. Гвоздь	пісня	C-dur	3/4	Andante
Л. Ржецька	пісня	C-dur	3/4	Moderato
О. Герасименко	романс	F-dur–G-dur	C	Moderato
О. Нагірна	пісня	D-dur	12/8	Andantino

Варто зауважити, що усі автори обробок зберігають народний варіант мелодії пісні. Лише незначні мелодичні відмінності є в обробці О. Герасименко, а також О. Нагірної. Проте відносно невеликі мелодичні варіювання в ансамблевій обробці О. Нагірної можуть зумовлюватися, перш за все, виконавським складом – обробка орієнтована на тріо або ансамбль бандуристів, що передбачає, з одного боку, більше виконавських можливостей (голосове відтворення пісні акордовою фактурою, а не одноголосне), а з іншого – необхідність пристосування мелодії до виконання у відповідному голосовому діапазоні.

Найбільшими мелодичними модифікаціями, при збереженому метроритмі, відзначається варіант Г. Хоткевича «Чи винна голубка» в редакції та аранжуванні для бандури А. Коломійця, що стає прикладом трансформації народної пісні в авторський солоспів. Оригінальним є те, що Г. Хоткевич починав текст не із загальноприйнятого першого куплета, а з рядків «Чи винна голубка», роблячи більший акцент на драматично-трагічній сюжетній лінії твору, а основна фраза зберігається лише у коді. Тональний план твору D-dur – g-moll – D-dur підкреслює багату палітру динамічних та темпових відтінків. Розмір твору 4/4. Вступ, викладений акордовою фактурою, що містить елементи мелодії заспіву пісні «Така її доля», впевнено розпочинає твір. Вокальна мелодія першого куплета солоспіву дуже близька до народного варіанта пісні. Пунктирний ритм у вокальній партії співзвучний жанру балади (в якому і був створений твір Т. Шевченка), додає емоційної напруженості від початку співу аж до передкінцевої фрази. У супроводі розлогі арпеджовані акорди чергуються з одинарними та подвійними нотами, викладеними тріольним рухом. У середній частині твору під час драматичного розвитку відбуваються мелодичні та тональні зміни, що підкреслюють кульмінацію. Як кода звучить фраза «Така її доля», тема – у збільшенні (викладена половинними та цілими тривалостями) зі стишенням динаміки до pp та сповільненням темпу (Додаток А, № 123).

Обробка В. Заремби (аранжування для бандури Л. Дуди) витримана у помірному темпі, втілює спокійний, розповідний характер пісні. Збережена автором мажорна тональність (C-dur), використаний розмір 2/4 та відносно рівний, а не пунктирний ритм (четвертна та дві восьмі тривалості в такті) дозволяють зробити більший акцент на відображенні умовного діалогу «питання – відповідь», де вокальний заспів є запитанням, а приспів – невеличкою кульмінацією, розв’язкою у кожному куплеті. В обробці пропонуються усі сім рядків авторського тексту. Супровід сталий упродовж твору, викладений акордовою фактурою, верхні ноти якої дублюють мелодію

пісні.

Прозорою за фактурою є обробка пісні «Така її доля» М. Гвоздя. Вокальна мелодія залишається без змін. Внаслідок пристосування до тридольного розміру автор додає восьмі паузи перед початком нових речень пісні. М. Гвоздь використовує гармонічні функції, характерні для українських народних пісень (T|D7|S), а також як елемент гармонічний мажор. У першому та третьому куплетах акомпанемент складається з гармонічних тризвуків, де основу акорду підтримує бас у лівій руці. Використано такий ритмічний варіант фактури, як перемінний бас [253]. Фактура другого куплета динамізується, порівняно з попереднім, наповнена розкладеними тризвуками, що викладені восьмими тривалостями у висхідному напрямку при незмінній гармонічній основі. Динамічна шкала впродовж твору – від pp до mf. Розмір 3/4, легкий акомпанемент з ритмічним малюнком перемінного басу, а також мажорна тональність (C-dur) вносять у обробку елементи вальсу, витриманого у помірному темпі. Автор використовує три куплети віршованого тексту балади Т. Шевченка, в яких описується сумна доля дівчини-сироти, що покохала козака і, наче голубка, нудить білим світом у його пошуках (Додаток А, № 36).

Л. Ржецька, як і М. Гвоздь, також створила варіантний супровід до пісні. Відмінність у тому, що М. Гвоздь подає для першого і третього куплетів один варіант, а другий – інший, створюючи таким чином тричастинну форму для пісні. У Л. Ржецької для першого і другого куплетів супровід однаковий, для третього – інший, що динамізує пісню, додає їй наскрізного розвитку. Л. Ржецька використовує тридольний розмір (3/4), зберігає мажорну тональність (C-dur). Помірний темп, у якому звучить пісня, підкреслює розповідний характер твору. Мелодія вокальної партії не зазнає модифікацій. В інструментальному вступі звучить мелодія приспіву пісні у формі теми з підголосками, викладеної у вищому регістрі (мелодія – у другій-третій октавах, підголоски – у першій-другій). За потребою обробку

Л. Ржецької можна легко пристосувати для ансамблевого виконання. У першому куплеті використано розкладені восьмими гармонічні фігурації, в основі яких – бас на першу долю. А у приспіві автор використовує поліфонічний підхід – триголосну фактуру (бас у лівій руці та тема з підголосками – у правій). При цьому мелодична лінія супроводу відрізняється від мелодії пісні, що значно збагачує обробку. Фактура третього куплета насичена акордами при рівноритмічній пульсації басу на сильну долю та партії правої руки. В кінці пісні – елементи варіаційного підходу (сопрано-остинато), коли заключна нота верхньої мелодичної лінії триває 4 такти, а супровід слугує наповненням гармонічної тканини твору. Однією з фактурних модифікацій, що використовує Л. Ржецька, є також компліментарність (такти 16, 20, 24, 25, 33 тощо). Увагу привертають агогічні відхилення третього куплета (poco agitato, allargando, poco ritenuto), багата палітра динамічної шкали твору – від pp до ff [58] (Додаток А, № 111).

Оригінальним є авторське бачення пісні «Така її доля» Оксаною Герасименко для соло низького голосу, адже більшість обробок орієнтовані на сопрано [108, с. 101]. На відміну від більшості обробок, в яких вокальна мелодія передає сумний, розповідний ліричний настрій, у О. Герасименко підкреслена драматична першооснова тексту. Використання автором тріольного руху при розмірі 4/4, зміна основної тональності впродовж твору (F-dur – G-dur) перевтілюють пісню у жанр романсу. Вступ та перегра не повторюють мелодії пісні, вони мають самостійну мелодичну лінію, водночас повністю відповідають характеру пісні. Викладені у формі теми з підголосками у низхідному русі, плавно переходячи з другої октави у першу. Автор використовує два види мажору (натуральний, гармонічний). У супроводі першого куплета прослідковується окрема мелодична лінія четвертними тривалостями, що підтримується тріольним рухом восьмими, який разом з басом наповнює гармонічну тканину. Впродовж розвитку, зокрема у другому куплеті, відбуваються регістрові зміни – супровід звучить

октавою вище. Впродовж інструментальної перегри змінюється тональний план (F-dur – G-dur). Модифікується і ритмічний варіант супроводу – виклад від рівних восьмих тривалостей до тріольного руху (як у першому куплеті), що надає цілісності, обрамленості твору (Додаток А, № 38).

Ансамблева бандурна обробка О. Нагірної, як і попередні обробки пісні «Така її доля», цілком відповідає драматургії твору. Для вокально-інструментальної обробки автор вибрала розмір 12/8, тональність D-dur та темп Andantino. Вокальна партія трьох куплетів пісні представлена домінуючим акордовим триголоссям. Дещо видозмінюється мелодія другого куплета, але метроритм залишається початковим. Приспів другого куплета пропонує поступове включення голосів починаючи з сопрано. Третій куплет також розпочинається одноголоссям (сопрано), а надалі і до кінця твору – акордове триголосся [214, с. 204]. В інструментальному вступі та перегрі для досягнення об’ємного динамічного звучання застосовано акордову фактуру викладу матеріалу, підкреслено сильні долі тактів. Партія першої бандури веде мелодичну лінію, другої та третьої – наповнена ритмічно-гармонічними фігураціями. Під час ансамблевого співу акомпанемент відходить на другий план, як і в сольних обробках попередніх авторів, тому бандурний супровід набуває прозорості і світлості звучання [214, с. 204] (Додаток А, № 103).

Отже, на прикладі української народної пісні «Така її доля» на слова Т. Шевченка представлено особливості обробки для вокального виконання у бандурному супроводі, зокрема видозміни вокальної партії (сольний та ансамблевий однорідний варіанти) та фактурні модифікації інструментальних супроводів (варіантна фактурна зміна акомпанементу при сталій мелодії), а також трансформація жанру пісні у романс.

Інструментальна обробка створюється подібно до вокально-інструментальної, проте тут за відсутності текстової частини вокальної партії весь зміст твору повідомляється шляхом інструментального викладу. В результаті інструментального опрацювання фольклорного зразка

відбувається зміна жанру: пісня переходить в інструментальний твір: мініатюру, варіації, фантазії тощо.

Прикладами інструментальної обробки з відповідними модифікаціями можуть слугувати твори композиторів та бандуристів-виконавців, розглянуті у розділі 3.2 цього дослідження, зокрема інструментальна п'єса «Женчичок-Бренчичок» Г. Хоткевича, варіації К. Мяскова та інші. Прикладом створення інструментальної фантазії як результату оброблення колискової є твір Наталії Курило «Котику сіренький» та ін.

Отже, обробки зразків музичного фольклору, пісень літературного походження, авторських, що наближені до народних, представлені в сучасному бандурному репертуарі сольно й ансамблево вокально-інструментальними й інструментальними варіантами у творчості композиторів і бандуристів-виконавців. У кожного автора обробки вирізняється індивідуальний почерк, надання переваги тим чи іншим притаманним бандурі прийомам гри, мелодичним зворотам, використанню мелізматики, глісандо; динамічних та агогічних відтінків; індивідуальне бачення у використанні басової основи; надання переваги акордовій чи прозорій фактурі тощо. Кожен автор обирає найбільш прийнятні за його задумом засоби висловлення музичної думки для кращої передачі основного змісту першоджерела. Варто зауважити, що обробки, створені бандуристами-виконавцями, викладачами, зазвичай багаті на притаманні саме бандурі засоби вираження музичної думки й написані у зручних для цього інструмента тональностях і аплікатурою. Вокально-інструментальні обробки професійних композиторів для бандури відрізняються перш за все авторським стилем, в них часто синтезується вплив інших інструментів, іноді трапляються нетипові для бандури звороти, тональні переміни, мелодичні зміни вокальної партії тощо та іноді потребують незначної адаптації бандуристами-виконавцями.

Вокально-інструментальні обробки та аранжування можна поділити на

такі, супровід у яких дублює мелодію або веде свою мелодичну лінію, доповнюючи вокальну партію. Також ці два типи супроводу можуть комбінуватися. Супровід буває сталий або варіантивний протягом твору[20].

Призначення обробки для одного виконавця передує сольному вокально-інструментальному викладу, для ансамблевого виконання – в залежності від складу.

Оскільки сучасні технології відкривають широкі можливості і у галузі музичної обробки, то обробку можна здійснити безпосередньо *комп'ютерним набором* у потрібному музичному редакторі (або надрукувати уже підготовлений рукопис).

Сценічна апробація [72, с. 29–30] створеної обробки автором чи колективом і наступні (при потребі) її поправки набагато покращують якість і продовжують популярність такого твору в бандурному репертуарі.

Вдале використання технічних та акустичних можливостей бандури, зокрема фактурних комбінацій (наприклад, бас-акорд/и (цільні чи розкладені), одночасне їх звучання), арпеджованих акордів, висхідних та низхідних пасажів дрібними тривалостями, глісандо різних видів, мелізматики, легке стукання по деці та інших частинах бандури тощо надає бандурним обробкам неповторності й особливої привабливості.

Отже, практичні засоби обробки для бандури мають свою специфіку. З урахуванням позитивного впливу тембру людського голосу й інструмента бандури на здоров'я людини слід створювати такі обробки, які би не розбалансовували, а, навпаки, підсилювали цей вплив. Тому краще уникати надто гучних, різких, «ріжучих вухо», не природних для бандури засобів.

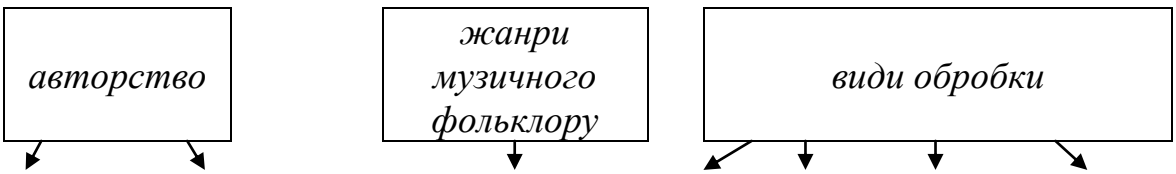
Отже, узагальнення практичних засобів обробки передбачає певну послідовність: **вибір твору** (фольклорної першооснови) → **адаптація** для відповідного виконання* (*нотна фіксація (за її відсутності), що передбачає

[20] Якщо твір, вибраний для обробки уже з супроводом іншого інструмента, його адаптують для виконання на бандурі або створюють новий.

визначення темпу, розміру; вибір потрібної тональності) → **гармонізація**** (**для вокально-інструментальної ансамблевої обробки додається гармонічна обробка вокальної мелодії – створення другого і третього голосів). Наступним кроком *для вокально-інструментальної обробки є* **безпосереднє створення акомпанементу** *(сталого чи змінного (варіантивного) протягом твору; супровід дублює мелодію або має свою мелодичну лінію, або комбінований для сольного чи ансамблевого виконання; для інструментальної* **– інструментальне втілення** сольне або ансамблеве, в результаті якого фольклорні зразки перевтілюються в академічні інструментальні жанри → **агогічні та динамічні відтінки → комп'ютерний набір***** (*** за умови, що рукопис початково створений не одразу в комп'ютерному редакторі) → **апробація → внесення поправок******** (****апробація та внесення поправок переважно кількаразово повторюються).

Висновки до розділу

Отже, обробки народних пісень для бандури можна класифікувати за такою схемою:



виконавці-бандуристи (які добре знають специфіку інструмента, проте орієнтуються на комплекс і межу власних технічних можливостей)	*композитори* (які використовують сучасну їм композиторську техніку, майстерність, проте застосовують сміливі, часто не притаманні бандурі звороти, акорди, гармонічні поєднання тощо)	– *епос* (думи, історичні пісні; балади); – *соціально-побутові*; – *обрядові* (родинних та календарних обрядів); – *дитячий фольклор*; – *родинно-побутові (включно з жартівливими й сатиричними, танцювальними);* – *пісні усно-писемної культури (пісні-романси, літературного походження та ін.);* – *танцювальні мелодії.*	сольна вокально-інструментальна	сольна інструментальна	ансамблева вокально-інструментальна (для однорідних і мішаних колективів різного складу)	ансамблева інструментальна (для однорідних і мішаних колективів різного складу)

Напрями трансформації зразків музичного фольклору у репертуарі бандуристів

- вокально-інструментальні (рідше інструментальні) обробки народних пісень, дум тощо
- інструментальні твори на основі українського народного мелосу різних форм

Підходи до опрацювань зразків музичного фольклору в композиторсько-виконавській творчості для бандури

автентичний ↔ класичний ↔ модерний

авторський ↔ комплексний

У результаті безперервних творчих пошуків виконавців та композиторів з’являються нові досягнення в галузі обробки народної пісні.

Засади трансформації музичних фольклорних жанрів сформувались упродовж ХХ ст. в академічній творчості для бандури.

Яскравими прикладами інструментального опрацювання народних пісень та їх трансформації у різні форми інструментальної музики є фантазії К. Мяскова: «Фантазія на українські народні теми» («Ой гиля, гуси», «Козак од’їжджає»), «Байда» («Ой п’є Байда», «Ой ходила дівчина бережком»);

фантазії «Вечір надворі», «Ніч яка місячна», Фантазія на народні теми для двох бандур; О. Герасименко – фантазія «Купало»; І. Марченко – фантазія для ансамблю бандуристів «Ніч яка місячна». Відомим твором, що належить до циклічних форм, є Сюїта № 2 М. Дремлюги на теми колядок. Щодо варіацій, якщо перші зразки варіаційних форм будуються на фактурних варіантах, то останні зразки передбачають і тональні зміни, і переосмислення мелодії, і використання нетипових для бандури фактурних зразків теми (тема в басу, харківський спосіб гри). Відомі варіації І. Марченка, О. Герасименко («Цвіте терен», «Стоїть гора високая»), С. Баштана («Пливе човен»), К. Мяскова («Налетіли журавлі», «Марусю-Марусю, ти славного роду є»), «Защебетав жайворонок») та ін.

Таким чином, обробка й трансформація є підґрунтям жанрових моделей бандурного мистецтва. На основі теоретичних засад обробки зразків музичного фольклору для бандурного репертуару відбулося формування нових жанрів, а також трансформація пісенно-фольклорних жанрів в інші жанри, переважно інструментальної музики для бандури. Це було зумовлено насамперед пошуками композиторів (20–30-і рр. XX ст.), зокрема Гната Хоткевича, який намітив основні напрямки розвитку бандурного мистецтва (народний та академічний). З того часу бандура використовується не тільки для супроводу співу, а й для сольного виконання на ній інструментальних творів. З’являються основні види обробки музичного фольклору для бандури (сольна та ансамблева вокально-інструментальна та інструментальна).

Потужний поштовх дало вдосконалення інструментарію, пошуки майстрів, які сформували новий концертний інструмент (О. Корнієвський, І. Скляр, В. Герасименко, Р. Гриньків та ін.).

Значна частина новітніх музикотворчих засобів та прийомів, що зустрічаються у творах для академічних інструментів, були використані і для бандури (особливо у 80–90-х роках XX ст.). Результатом цього стало створення цікавої музичної мови, поєднання бандури з іншими

інструментами; поява нових жанрів у репертуарі бандуристів. Водночас домінуючими у жанровому розмаїтті бандурного репертуару залишаються твори з фольклорною основою.

РОЗДІЛ 3. ВТОРИННИЙ ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНІЙ АКАДЕМІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ БАНДУРИСТІВ

3.1. Видозміни епічних та ліро-епічних творів

З-поміж барвистої палітри музичних фольклорних жанрів, що представлені в репертуарі бандуристів, завжди яскраво вирізнялись традиційно притаманні їм епічні твори, котрі виконувалися кобзарями сольно у супроводі бандури. В сучасній академічній творчості бандуристів епічні жанри представлені в різній формі і жанрах: вокально-інструментальними та інструментальними творами.

До героїчного епосу належать билини, думи, історичні пісні (і співанки-хроніки) [97, с. 116]. **Билини**, як найстаровинніший епічний жанр, були популярними за часів Київської Русі. Їх основним змістом були розповіді про видатних героїв: Іллю Муромця, Олексія Поповича, Добриню та ін. [29, с. 91]. Події в билинах відтворювалися в основному в гіперболізованому і фантастичному ракурсі. Билини, як правило, виконували у супроводі гуслів. Надалі, починаючи з XV століття, в Україні їх змінили думи – ліро-епічні пісні, що фактично є музично-поетичним літописом боротьби українського народу проти іноземних поневолювачів [183, с. 103; 152, с. 163].

Термін «дума» до наукового обігу ввів український історик М. Максимович [97, с. 117]. За змістом думи поділяють на три групи: про турецьку неволю; про лицарську смерть козака; про щасливе подолання козаками небезпеки. Думи створювались і виконувалися кобзарями у супроводі кобзи або бандури [114, с. 80; 228, с. 6]. Найвідомішими і водночас такими, що збереглися до сьогодення, є думи «Про Марусю Богуславку», «Буря на Чорному морі», «Невольницький плач», «Про Хведора Безродного», «Про втечу трьох братів з города Азова» та ін. Кожна дума несе

конкретне смислове навантаження – розповідь про важливу історичну подію чи ситуацію або відому постать, що мали помітний вплив на життя народу. Виконуються думи в епічному стилі, коли мелодія тісно переплетена з речитативом. Мелодії дум сповнені низхідних інтонацій, що в поєднанні з речитативним викладом і вільним метро-ритмічним малюнком часто імітують плачі-голосіння. Це підтверджує їхній зв'язок з похоронними голосіннями, а також замовляннями та частинами обрядових текстів [114].

Історичні пісні – вокальні твори, в яких відображено конкретні події з життя народу, образи народних героїв в історичному ракурсі. Тематика історичних пісень відповідає періодам історії українського народу: пісні про напади татар і турецьку неволю (XIII–XV ст.); пісні про боротьбу козацтва проти турецької, татарської навали та польської шляхти (XV – перша половина XVII ст.); про події визвольної війни під проводом Б. Хмельницького (1648–1654 рр.); про визвольний рух опришків і гайдамаків (XVIII ст.); про боротьбу українського народу проти кріпацтва, а також події, що відбувалися у суспільстві з XIX ст. [152, с. 154]. До історичних також належать пісні XX ст.: про українських Січових стрільців, про події Другої світової війни, повстанські та ін. [183, с. 125].

Окрім загальної історичної періодизації, історичні пісні поділяють за класами: а) пісні, що мають конкретну історичну підоснову. У них згадуються імена чи прізвища реальних осіб і справжні події; б) пісні, в яких передається в загальному дух того чи іншого часу без зазначення конкретних фактів чи імен (козацькі, чумацькі, кріпацькі та ін.), в яких частково описуються історія, побут, політичні рухи у суспільстві, торгівля. Вони можуть виступати двояко: як історичні та соціально-побутові пісні. Ще один клас – пісні, в основі яких станова тематика (II половина XIX – початок XX ст.), – бурлацькі, пісні заробітчан-емігрантів та ін.

З-поміж найвідоміших історичних пісень – «Пісня про Байду» (XVI ст.), «Ой Морозе, Морозенку» (XVII ст.), «Максим козак Залізняк»

(XVIII ст.), «Ой на горі, на Маківці» (XX ст.) та багато ін.

Історичні пісні, на відміну від дум, мають чітку строфічну будову і ритміку.

Кобзарі завжди мали в своєму репертуарі достатню кількість творів, яких потребувала публіка. В супроводі кобзи, бандури неодноразово звучали оповіді про богатирів «давнини» (билини), псалми, канти, козацькі пісні («думи»), обрядові і побутові пісні. Також кобзарі виконували жартівливі пісні і грали на бандурі танцювальні мелодії [183, с. 268].

Твори героїчного епосу становили основну частину первісного репертуару кобзарів [73, с. 4]. Вони ж були об'єктом переслідування в часи поневолення України, однак активно відновлюються і не полишають своє законне місце в сучасній творчості для бандури композиторів і бандуристів-виконавців XXI ст.

Балада як ліро-епічний жанр представлена в українській народно-пісенній творчості з давніх часів. Сягає своїм корінням в період давньоруської княжої доби, а перші зразки жанру зародилися в календарних та родинних обрядах [4, с. 8]. Найбільш активно українські балади почали з'являтися у XV–XVII ст. за часів козацтва. Балади за змістом співзвучні з реаліями життя людини, тому їх поява і побутування перманентні впродовж усього періоду розвитку фольклору. У бандурному репертуарі жанр балади набув жанрових ознак вокально-інструментального твору, а в результаті процесів академізації поширюється і на початку XXI ст. у концертній виконавській творчості, стає основою для інструментальних обробок, аранжувань, авторських творів.

Термін «балада», що походить від грецького βαλλο (рухатися), у XII ст. вживався провансальцями для означення танцювальних пісень. У XIV та XV ст. у Франції баладами називали ліричні вірші з нечітко окресленим сюжетом. Тим часом в Англії це були ліро-епічні поеми з чітким сюжетом, наділеним елементами легендарності, фантастичності, або описом певним

чином історичних подій [4, с. 5]. В Україні одним із перших учених, хто дав визначення баладі як фольклорному жанру, був М. Драгоманов (у 1875 р.). Розповідні пісні епічного змісту, за його визначенням, переважно мають за сюжет яку-небудь сумно-ефектну подію: вбивство свояка, жінки, мужа, отруєння брата, смерть жінки, шлюб брата із сестрою і т.п.» [180, с. 67].

Український вчений Олексій Дей дав наступне визначення терміна «балада»: «своєрідний жанр епічних творів розгорненої гостродраматичної і трагічної сюжетики, в яких реалістично (хоч деколи з елементами фантастики та міфічності) відображені винятково напружені конфлікти чи фатальні збіги обставин – в особистій, сімейній та громадській сферах народного життя. При цьому освітлення й дидактична оцінка зображуваного ведеться з позицій усталених етичних принципів народної моралі… соціальна дійсність, співпричетність до історії бачаться тут крізь призму особистих драм і трагедій. Органічна єдність цих прикметних ознак і надає баладі суверенності жанру» [4, с. 5].

Загалом вчені диференціюють жанр балади на чотири великі тематичні групи: 1) міфологічні; 2) балади про сімейні та любовні драми; 3) балади з історичною підосновою; 4) соціально-побутові балади [29, с. 106; 97, с. 142]. У композиторській та виконавській творчості для бандури зустрічаються балади усіх тематичних груп, але домінуючими є історичні та соціально-побутові.

Твори героїчного епосу (думи, історичні пісні) та ліро-епічні (балади) широко представлені у творчості для бандури композиторів та бандуристів-виконавців (вокально-інструментальні обробки, аранжування, авторські твори). Їх трансформація у сольні інструментальні твори (варіації, фантазія, п’єса, фуга, інвенція, концертна п’єса) спостерігається у композиторській творчості Я. Бабинського, М. Дремлюги, А. Коломійця, О. Лизогуба, В. Мартинюк, І. Марченка, К. Мяскова, С. Паньківа, Я. Степового (перекладення М. Гвоздя). М. Дремлюга створив кілька авторських

інструментальних творів, тематично співзвучних жанру думи.

Оскільки героїчний епос апріорі призначений для вокального та вокально-інструментального втілення, то і в творчості композиторів для бандури перманентними залишаються їх вокально-інструментальні зразки (сольні й ансамблеві обробки, створення музики до народних та авторських текстів), написані, зокрема, композиторами Л. Гайдамакою, В. Камінським (аранжування Л. Посікіри), А. Кос-Анатольським (перекладення Г. Менкуш, Л. Посікіри, аранжування М. Сточанської), О. Кошицем (аранжування О. Міньківського), М. Леонтовичем (бандурний супровід В. Божика), М. Лисенком (аранжування Г. Китастого, М. Шевченко), П. Майбородою, К. Мясковим (аранжування Л. Посікіри), Д. Січинським (обробки Г. Верети, аранжування П. Потапенка), Я. Степовим (обробка М. Гвоздя), К. Стеценком, Г. Хоткевичем (аранжування В. Дутчак), Є. Юцевичем та ін. на народні та авторські тексти (А. Кос-Анатольського, А. Малишка, О. Никоненка, Л. Тиглій, Л. Українки, Т. Шевченка) та ін.

Народні балади у вокально-інструментальній обробці українських композиторів М. Лисенка, С. Людкевича адаптовані для виконання у супроводі бандури бандуристами-виконавцями. Тексти балад літературного походження стали основою авторських солоспівів М. Лисенка, Я. Степового, Г. Хоткевича та ін. Крім того, жанру балади відповідають авторські твори М. Гайворонського, Р. Купчинського, що фактично стали народними. Представлені і вокально-інструментальні новотвори у жанрі балади, зокрема у творчості українських композиторів О. Герасименко, Ю. Мейтуса [64].

Виконавська інтерпретація героїчного епосу є нероздільною з бандурою від початку створення інструмента. Виконавська творчість бандуристів України й українського зарубіжжя сама по собі зумовлювала потребу оновлення репертуару, який би задовольняв вимоги відповідної слухацької аудиторії. Важливу роль відіграла сувора фільтрація репертуару бандуристів і бандурного мистецтва загалом з боку владних структур в

умовах довготривалої втрати Україною незалежності. Особливо жахливе фізичне знищення кобзарів, як носіїв історичної інформації, національної ідеї у 30-х роках ХХ століття, означало і безповоротну втрату цінних зразків їхнього репертуару. Оскільки Україна надто часто потерпала від поневолень іншими державами-загарбницями, умови для розвитку українського мистецтва, особливо кобзарського, як представника всього національного, були вкрай несприятливими. Тому велика частка кобзарської спадщини, особливо в площині героїчного епосу, збереглася завдяки невтомній праці кобзарів-бандуристів, що емігрували з України за кордон. Неабияку цінність становлять друковані вокально-інструментальні зразки, в тому числі думи, історичні пісні та баладні твори, у виданнях бандуристів українського зарубіжжя: Р. Левицького, М. Теліги, З. Штокалка та ін., котрі своєю творчістю значно вплинули на збереження національних традицій в галузі бандурного мистецтва.

У кінці ХХ століття, коли це стало можливим, українські думи, історичні пісні по-новому зазвучали і в кобзарському, і у сценічному концертному виконанні. Почали з’являтися друковані зразки творів героїчного епосу, зокрема вокально-інструментальні обробки С. Баштана, Г. Верети, М. Гвоздя, Ф. Глушка (на текст Т. Шевченка), М. Домонтовича, Л. Дуди, В. Єсипка, М. Мошика, А. Омельченка, Л. Посікіри, Т. Свентах, В. Уманця та ін.; авторські думи Ф. Кучеренка (на слова Т. Шевченка, партія бандури Г. Менкуш), Б. Пилата (на слова Г. Коваля, партія бандури Й. Яницького). Б. Котюк створив музику до народної історичної співанки-хроніки «Про Довбуша». Інструментальне втілення творів героїчного епосу або їх елементів у виконавській творчості Є. Адамцевича, Г. Верети, В. Кабачка, М. Лобка та ін. зустрічається лише сольними зразками. Вокально-інструментальне втілення та модифікації баладних творів презентовані у творчості С. Баштана, Г. Верети, В. Войта, М. Гвоздя, А. Грицая, Д. Губ’яка, Є. Дигаса, Л. Дуди, В. Єсипка, Х. Залуцької,

В. Кушпета, М. Мошика, С. Овчарової, Т. Свентах, В. Таловирі та ін. Сольні інструментальні твори баладної першооснови представлені у творчості М. Гвоздя, П. Іванова, В. Мішалова та ін. Перу Г. Верети, М. Мошика, О. Смика, Й. Яницького належить авторство нових балад.

У творчості К. Мяскова жанр думи представлений у вокально-інструментальній формі авторським твором «Корсунське поле» на слова А. Малишка. А історична пісня-балада «Байда» стала однією з домінуючих в однойменній інструментальній концертній фантазії для бандури з фортепіано. Жанр балади трансформувався в інструментальні твори великої форми (варіації «Защебетав жайворонок», «Марусю, Марусю, ти славного роду є»). Наприклад, в основі сольних інструментальних варіацій на народну тему «Марусю, Марусю, ти славного роду є» – однойменна балада про кохання, в якій дівчина вибирає смерть як спосіб позбутися нелюба. Трагічну розв'язку вже на початку твору, що є типовою ознакою баладного жанру, пророкує напружена тема із наголошенням кожного акорду. Наскрізний розвиток забезпечується за рахунок ритмічних та регістрових змін, подрібнень фактурного викладу тощо, що символізує безкінечний рух, зображує події в часовому вимірі і врешті приводить до неминучої драматичної розв'язки. Таким чином композитор перевтілив вокальний жанр балади в інструментальні варіації, зберігши ознаки фольклорного першоджерела [64, с. 166] (Додаток А, № 88).

У композиторській творчості для бандури М. Дремлюги представлено кілька яскравих авторських композицій, що відповідають жанру думи в інструментальному втіленні: Дума (g-moll) та III частина Сюїти № 2 «Дума» (d-moll) (Додаток А, № 51–52). В єдиному звучанні бандури митець вміло поєднав функції співака і супроводжуючого інструмента [162].

Марш «Козак Нечай» створений композитором Яковом Степовим (1883–1921) (перекладення для бандури М. Гвоздя). Твір базується на історичній пісні про славного козацького полковника Данила Нечая (1648–

1651 рр.). Образ головного героя зображений двояко: з одного боку, стійкість і відвага хороброго воїна підкреслені в п'єсі маршовим ритмом, октавною і акордовою фактурою, з іншого – лірична українська задушевність і водночас зображення складної долі героя забезпечуються мінорною тональністю (g-moll). Крім того, контрастно зіставлені динамічні відтінки (forte – piano), неодноразово чергуються одинарні ноти та акорди. В гармонії автор використав підвищені четвертий та сьомий щаблі. Закінчення твору домінантою підкреслює нездоланність образу українського козака-воїна Нечая (Додаток А, № 36).

У майстерному переосмисленні сучасної української композиторки Валентини Мартинюк (1958 р. нар.) балада, як фольклорний жанр, стала поштовхом для створення нею цікавих інструментальних поліфонічних творів («Фуга e-moll», інвенція «Ой у полі, полі світлиця стояла»). «Фуга e-moll» є прикладом безсловесної демонстрації драматичного сюжету зі збереженням ознак вокального жанру балади. Зокрема, монофонна тема, що розпочинає твір, імітує людський голос, до якого почергово доєднуються інші «голоси», відтворюючи народну поліфонію. В даному випадку В. Мартинюк, поєднавши два далеких жанри народної та професійної музики з наступною прерогативою інструментального первня над вокальним, інноваційно передала літературний зміст балади, водночас посиливши експресію за допомогою мови музичних інтонацій[21] (Додаток А, № 74).

Думи у вокально-інструментальній обробці композиторів представлені у сольному та ансамблевому варіантах. Таким чином, поряд із сольним виконавством, притаманним епічному жанру, з'явилася нова форма виконання дум – ансамблева (у творчості Д. Січинського, О. Кошиця та ін.). Пісні на тексти народних балад або баладні пісні літературного походження у композиторській творчості здебільшого мігрували у жанрову пісенну сферу

[21] Тому виконавцям бажано ознайомитися з першоджерелами інструментальних творів (у виданні В. Мартинюк «Твори для бандури» С. Овчарова подає зразки фольклорної першооснови інструментальних композицій та їх аналіз [141, с. 7–9]).

родинно- та соціально-побутової лірики, оскільки в них не висвітлена гостра драматична розв'язка (наприклад, «Така її доля» на слова Т. Шевченка в обробці О. Герасименко). Ознаки жанру балади залишилися домінуючими у піснях історичної тематики – «Про козака Байду» (обробка М. Лисенка, перекладення М. Мошика), «Чорна рілля ізорана» (обробка С. Людкевича, перекладення М. Гвоздя) та ін. Важливо зазначити, що вокально-інструментальні зразки з баладною основою у композиторській творчості для бандури переважно орієнтовані на одноосібне виконання, збагачене інструментальним супроводом.

Авторська балада «Ой розвився в цвіт барвінок…» Оксани Герасименко на слова І. Дем'янової є проявом синтезу фольклору і академічної творчості в сучасному бандурному мистецтві. Застосування в тексті символіки барвінку, хустки, вишиття, як одвічних українських обрядових атрибутів, підкреслює домінуючий національний первень пісні. Використання автором в мелодії, окрім гармонічного мінору, гуцульського ладу максимально наближає твір до фольклорних зразків. Ремарка «rubato» в нотному тексті відкриває для виконавця можливості підкреслення високої драматичної напруги, сприяє розкриттю глибоко трагічного змісту в експозиції та в кульмінаційних моментах твору [64, с. 166]. В акомпанементі розлогі арпеджовані акорди, що охоплюють весь діапазон бандури, надають твору рис епічності. З іншого боку, і мелодія пісні, і супровід, що містить багато фігурацій дрібними тривалостями, октавними ходами та мелізматикою, глісандо тощо, вже апробовані у концертній академічній творчості виконавців (Додаток Б, пр. № 15).

Виконавська інтерпретація пропонує різнобічне представлення епічних жанрів у бандурному репертуарі. Найповніше жанри думи, історичної пісні, балади у вокально-інструментальному спектрі презентовані в творчості непересічного бандуриста, композитора-експериментатора Зіновія Штокалка (1920–1968). Він народився в Україні, та волею обставин емігрував за

кордон, де продовжував пропагувати бандурне мистецтво. Завдяки творчості З. Штокалка на сьогодні збережені зразки дум, серед яких «Дума про козака Голоту», «Дума про Олексія Поповича»; історичних пісень «Дівка-бранка», «На смерть Тараса Шевченка», «Ой пише москаль», «Татарський напад» та ін. Авторська трактовка баладних пісень З. Штокалком зумовила їх тематичну міграцію у пісні про кохання («Ой у полі жито», «Ой у полі тихий вітер віє», «Дженджура», «Ой під гаєм зелененьким»), історичні («Не жур мене, мати», «Ох, у неділеньку пораненько», «Байда», «Про Морозенка», «Про Саву Чалого»), соціально-побутові («Про Бондарівну», «Про смерть козака») (Додаток А, № 128). Найімовірніше, автор здійснив обробки вже змінених народних пісень про кохання, що втратили таку рису баладного жанру, як гостра драматична розв'язка. Історичні пісні в даній ситуації варто віднести до баладних пісень історичної та соціально-побутової тематики. Найбільш цінним є те, що З. Штокалко відтворив рідкісні, маловідомі зразки, тексти яких подані повноцінно, без скорочень. З-поміж обробок народних пісень для голосу у супроводі бандури слід виокремити дві балади про кохання – «Ой на горі сосна» та «У Києві на ринку» (Додаток А, № 128). В основі першої – відома балада «Їхали козаки із поля додому» про підмову дівчини чужоземцями на мандрівку з трагічним для неї закінченням. Автор використовує незмінний сюжет народної балади. Бандура вдало виконує акомпануючу роль, підкреслюючи акордовою фактурою драматичні акценти твору. Пропоновані З. Штокалком два варіанти супроводу із дещо зміненою гармонією вказують на імпровізаційність як характерну рису творчості митця [75, с. 253]. Балада «У Києві на ринку» описує тему кровозмішення (шлюб брата із сестрою). Драматизація балади посилена за рахунок контрастного зіставлення автором мажорної мелодії у жвавому темпі з трагічним сюжетом. Насичена басова лінія у супроводі забезпечує ефект постійного руху, а октавні повторювані ходи восьмими тривалостями призводять до нагнітання трагічної ситуації.

Цікавим баладним зразком серед обробок З. Штокалка є пісня «Дженджура», що описує не трагічну, а курйозну ситуацію, в якій зрадлива жінка обманула чоловіка, представивши коханця калікою, що попросився переночувати. Текст пісні сповнений баладною сюжетикою, зокрема початком із вигуку «Ой», діалогом між дійовими особами, повторами окремих фраз тощо, що дозволяє віднести її саме до ліро-епічної тематики. Активна ритмічна пульсація у бандурному супроводі та загалом швидкий темп твору підкреслюють його пригодницький характер (Додаток А, № 128).

«Запорізький марш» Євгена Адамцевича (1904–1972) є яскравим інструментальним зразком у бандурному мистецтві, в якому бандура представлена як військовий музичний інструмент, що супроводжував козаків у їхніх походах [73, с. 4]. У творі використано тему історичної пісні «Ой на горі та женці жнуть». «Запорізький марш» відомий у різних варіантах його обробок для народних та духових оркестрів, капел бандуристів тощо. Ймовірно, його популярність і полягає в тому, що у творі яскраво виявляється український первень і бандура виконує похідну військову музику, таку близьку для цього інструмента. В творі закладено невидимий генетичний код, могутність і козацьку силу.

Український кобзар та лірник Володимир Кушпет (1948 р. нар.) – автор численних обробок народних пісень для голосу у супроводі бандури. Його творчий підхід до народної балади «Тихо, тихо Дунай воду несе» зумовив її нове втілення у жанрі вокально-інструментальної фантазії. Автор композиції у перших трьох та останніх двох строфах зберігає мелодію балади. В середині твору використано речитатив і вокаліз, останній при цьому імітує звуки скрипки, на якій грає козак. Органічне поєднання вокальної та інструментальної партій допомагає заглибитися в суть народної балади з гнітючим сюжетом та глибокою народною мораллю (Додаток А, № 63).

У творчому доробку українського хорового диригента, композитора Григорія Верети (1951 р. нар.) також чимало обробок історичних пісень, а

особливо багато баладних творів, що представлені сольно й ансамблево у формі вокально-інструментальних обробок. Балади про кохання «Ой дівчина по гриби ходила» та родинні взаємини «Ой попід гай зелененький» за відсутності гострої драматичної розв'язки мігрували в площину родинно-побутової лірики. У стрілецьких піснях «Їхав козак на війноньку» (М. Гайворонського на слова членів Пресової квартири УСС) і «Подай, дівчино, руку на прощання» (невідомого автора), адаптованих для ансамблевого виконання у супроводі бандур, жанр першоджерела залишився незмінним. Крім того, твори, розраховані на чоловіче виконання, органічно поєднані з бандурною грою, що символізує певним чином відгомін козацької доби, коли бандура була військовим інструментом і використовувалася козаками у походах (Додаток А, №№ 21; 24).

Видатний український бандурист, диригент Національної заслуженої капели бандуристів Микола Гвоздь (1937–2010) – автор великої кількості сольних й ансамблевих вокально-інструментальних та інструментальних обробок і аранжувань для бандури [89, с. 46]. Жанр історичної пісні презентують вокально-інструментальні пісні «Добрий вечір тобі, зелена діброво» та ін. Твори з баладною основою, зокрема народні пісні «Ой ти, дівчино, горда та пишна», «Така її доля» (на слова Т. Шевченка, уривок з балади «Причинна») та інші у творчому пошуку М. Гвоздя ідентифікуються крізь призму родинно-побутової лірики. Його п'єса «Поза лугом зелененьким» є прикладом інструментальної модифікації баладного жанру в бандурній творчості. Автор зберіг куплетну форму пісні шляхом регістрових та фактурних змін при викладі теми. Підголоски дрібними тривалостями, що збагачують акордову тему, сприяють кращому розкриттю драматичного сюжету. Також якісному відображенню подій балади сприяє динамічний контраст: раптове стишення звуку в закінченні твору, що асоціюється з безповоротною негативною розв'язкою для його героїв (Додаток А, № 36).

Перекоп Іванов (1924–1973) – бандурист, автор обробок народних

пісень та інструментальних творів для бандури [89, с. 96]. Одна з народних балад, зокрема бурлацька пісня «Та забіліли сніги», в авторському баченні митця трансформована в однойменну інструментальну п'єсу. Обрамлює твір лейттема, що змальовує засніжений зимовий пейзаж. Мовою звуків йде розповідь про життя бурлаки з відповідною кульмінацією і розв'язкою. Часто вживаний терціальний виклад теми (харківським способом гри) та використання різноманітних бандурних прийомів гри (тремоло, арпеджований акорд, що охоплює три октави тощо) вимагають високої виконавської майстерності [64, с. 167] (Додаток Б, пр. № 16).

Креативний підхід бандуриста-віртуоза з Канади Віктора Мішалова (1960 р. нар.) до баладного жанру зумовив його наступне перевтілення в інструментальному руслі. Зокрема, балада літературного походження «Ой не ходи, Грицю» (з присвятою Гр. Китастому) послугувала фольклорним матеріалом для створення однойменних сольних інструментальних варіацій. Пісенну куплетну форму В. Мішалов відобразив у темі, трьох варіаціях і повторі «заспіву», що слугує арковим обрамленням твору. Найбільш драматично насиченою є друга варіація, на яку припадає кульмінаційна вершина фольклорного зразка (Додаток Б, пр. № 17). За рахунок фактурних модифікацій, темпових змін та багатої палітри динамічних відтінків автор оригінально передав зміст вокальної балади в інструментальному творі, що посів гідне місце в академічній бандурній творчості.

Цікавим прикладом поєднання вокально-інструментальної та літературної обробки є пісня «Я сьогодні щось дуже сумую» (обробка для вокального ансамблю й інструментальний супровід Л. Дуди, варіантна заміна тексту другого куплета – І. Шалкітене) (Додаток Б, пр. № 18). Відбулася очевидна дворівнева зміна: сольне чоловіче виконання → ансамблеве жіноче; історична пісня доби козаччини (колонізація України московським царатом після Переяславської угоди) про нарікання на нерозважливий союз із Москвою [129, с. 287] – ймовірний час створення – остання чверть

XVII ст. – поч. XVIII ст. → історична пісня, співзвучна теперішнім подіям в Україні – поч. XXI ст. (Додаток Д, п. 4).

Історія українського народу сповнена тривожними та трагічними подіями, а пісні часто є джерелом інформації про життя і побут попередників для наступних поколінь. Бандура як національний український інструмент завжди була вірною супутницею українців. Тому пісні історичного та соціально-побутового баладного спрямування найбільш широко представлені в бандурному репертуарі у формі сольних, рідко ансамблевих вокально-інструментальних обробок в основному зі збереженням фольклорного жанру («Чорна рілля ізорана» – обробки С. Баштана, Г. Верети, М. Гвоздя, Д. Губ'яка; «Ой на горі вогонь горить» – обробки В. Войта, М. Теліги, З. Штокалка; «Пісня про Байду» – обробки Є. Дигаса, М. Лисенка (перекладення для бандури М. Мошика), В. Таловирі, З. Штокалка; «Про Саву Чалого» – обробки М. Домонтовича, записаної частково від кобзаря Т. Пархоменка, З. Штокалка; «Про Бондарівну» – обробки Є. Дигаса, В. Кабачка, Г. Хоткевича, З. Штокалка та ін. [64].

Сучасні авторські твори, написані в дусі епічної тематики, що є джерелом збагачення та окрасою бандурного репертуару, також переважно тяжіють до історичної або соціально-побутової баладної тематики. На відміну від фольклорних зразків, вони рівноцінно представлені у сольному та ансамблевому вокально-інструментальному виконавстві. Зокрема, сольні: «Дума про кобзу» (муз. Б. Пилата, сл. Г. Коваля, партія бандури Й. Яницького), «Дума про Семена Гаркушу» (муз. М. Мошика, слова Г. Бондаря), «Балада про Степана Бандеру» та «Балада про сумських студентів» (слова і музика М. Мошика), «Балада про Україну» (слова і мелодія І. Зінченка, гармонізація О. Верещинського); ансамблеві: «Балада про опришків» (муз. Г. Верети, текст Л. Забашти), «Жінка другова», «Ой рекруте-рекруте», «Ой бандуре-бандуристе» (слова і муз. О. Смика, аранжування Г. Гром, М. Очеретяної), «Кленова балада» (слова і муз.

А. Матвійчука, обробка О. Білозір, аранжування О. Шалай), «Балада про українську пісню» (сл. П. Тимочка, муз. Н. Іваноньків) та інші.

У бандурній творчості відомі тільки зразки спроб відтворення билин з бандурним акомпанементом, що імітує гуслі, бандуристом українського зарубіжжя З. Штокалком [75, с. 252]. Думи й історичні пісні в репертуарі бандуристів представлені в основному сольними вокально-інструментальними та інструментальними зразками. Ансамблеві зустрічаються рідше, причому частіше в композиторській творчості. Таким чином, для епічних жанрів зберігається їх перманентна ознака – сольне виконання у супроводі бандури. Інструментальні композиції, що тематично відповідають даним жанрам, також представлені сольно: мініатюри, частини сюїтного циклу, концертні п'єси. Як жанри, особливо притаманні бандурному репертуару, думи та історичні пісні були і залишаються важливою частиною бандурного мистецтва. Проведене дослідження дозволяє виокремити наступні варіанти побутування жанру балади у бандурній творчості Україні й українського зарубіжжя: народні балади; балади літературного походження; авторські балади; інструментальні твори на основі балад. Обробки балад поділяються на вокально-інструментальні (сольні, ансамблеві), інструментальні (переважно сольні).

У сучасному жанровому різноманітті творів для бандури героїчний епос та ліро-епічні жанри (думи, історичні пісні, балади) зберігають популярність у формі сольних (в більшості) й ансамблевих обробок; вокально-інструментальних творів на народні та авторські тексти, що зберігають або створені в епічних та ліро-епічних жанрах; інструментальних композицій з фольклорними елементами та такими, що відповідають фольклорним жанрам тематично, з використанням характерних прийомів гри (арпеджовані акорди, глісандо, тремоло та ін.).

У результаті творчого переосмислення композиторами та бандуристами-виконавцями можна виділити інструментальну

трансформацію жанрів героїчного епосу та ліро-епічних творів як вокальних в інструментальні жанри: мініатюра, варіації, фуга, фантазія, концертна п’єса.

Жанр балади часто переходить у інші народно-пісенні жанри (пісні про кохання, родинно-побутові тощо), оскільки в них відсутня гостра драматична розв’язка. В деяких баладах тематика скеровується в інше русло, таким чином відбувається їх перехід з однієї групи жанру балад в іншу.

У вокально-інструментальних обробках стабільними (щодо оригіналу) є мелодія, ритм, розмір та текст або текстовий уривок першоджерела. Для бандурного акомпанементу автори використовують специфічні бандурні засоби вираження музичної думки (арпеджовані акорди, глісандо, тремоляндо тощо), що сприяє кращому розкриттю ліро-епічної природи жанру. До мобільних ознак можна віднести ладо-гармонічну мову, темпові зміни, динамічне наповнення творів та фактурні модифікації. Для сучасної інструментальної композиторської творчості в галузі бандурного мистецтва характерне змішування далеких жанрів народної і професійної музики (балади і фуги тощо) з наступним перетворенням вокального жанру в інструментальний.

3.2. Обрядовий фольклор: трансформація в академічні жанри

Обрядові пісні здавна були частиною магічного дійства. За віруваннями людей, вони мали таку саму силу, як і сили природи. Згодом, за визначенням С. Мишанича, обряди трансформувалися і у новому втіленні стали частиною родинно- та календарно-обрядової народної творчості [145, с. 57]. Поступово обрядові пісні, виходячи за межі фольклору, набували рис самостійних творів, мігрували в інші жанри як фольклорної, так і професійної музики. У репертуарі для бандури жанри обрядового фольклору закріпилися спочатку у вокально-інструментальній формі, а пізніше

трансформувалися в інструментальні зразки (обробки, аранжування, авторські твори).

3.2.1. Календарно-обрядові пісенні жанри

До календарно-обрядових пісенних жанрів належать твори, котрі виконують супровідну роль при проведенні календарних обрядів [183, с. 57]. Як і пори року, вони поділяються на чотири цикли (зимовий, весняний, літній, осінній), кожен з яких містить свої пісні (колядки, щедрівки, веснянки, гаївки, русальні, купальські, петрівчані, цариннні, жниварські, косарські, гребовицькі тощо). Є також міжциклічні пісні, що виконуються на межі календарно-обрядових циклів або підходять для виконання в кількох циклах. Велика кількість пісень, мігрувавши за межі обрядів, стала частиною побутової народно-пісенної лірики.

До календарно-обрядових пісень **зимового циклу** належать колядки, щедрівки, водохресні, посівальні пісні. Вони призначені для вітання господарів, побажання їм доброї долі, виконувалися з настанням нового господарського (аграрного) року [114, с. 36; 183, с. 29]. Зі зміною язичництва християнством з’явилися церковні колядки, що звеличують народженого Христа, й поряд із щедрівками є нині найбільш уживаними. Відгомін давніх звичаїв дуже відчутний у церковних колядках, в яких залишилася оспівувана пора року весна, як пора пробудження природи і початок усього нового.

Весняний цикл включає веснянки та гаївки (як різновид веснянок). Різноманітні хороводні ігри, призначені переважно для дітей і молоді, спрямовані на закликання весни, її прославлення, пробудження природи тощо. Виконання їх хлопцями й дівчатами, дітьми акцентує важливість продовження роду, звеличує весняну природу. Гаївки, що виконуються біля церкви, прославляють воскресіння Христа.

До пісенних жанрів **літнього циклу** належать маївки, русальні пісні,

петрівчані пісні, купальські, собіткові, царинні пісні.

Осінній цикл охоплює жниварські (зажинкові, жнивні та обжинкові), косарські та гребовицькі пісні.

Інструментальна трансформація календарно-обрядових пісенних жанрів зустрічається в бандурній творчості композиторів України й українського зарубіжжя Г. Хоткевича, М. Дремлюги, К. Мяскова, Ю. Олійника, Г. Гембери, О. Герасименко та ін. Авторські п'єси Л. Дичко (перекладення М. Гвоздя), В. Власова та інших споріднені з календарно-обрядовим фольклором тематично. Календарно-обрядові вокальні твори у сфері вокально-інструментальної композиторської творчості представлені в основному ансамблевими зразками: обробки О. Герасименко, О. Нижанківського (аранжування О. Герасименко), Д. Січинського, К. Стеценка (аранжування П. Потапенка) та ін. Композитори В. Матюк, О. Нижанківський, Я. Степовий та інші також створювали музику до календарно-обрядової поезії. У бандурному репертуарі такі твори адаптовані О. Герасименко, М. Шевченко та ін. Сольні вокально-інструментальні зразки календарно-обрядової творчості є поодинокими, переважно у творчості О. Герасименко.

У композиторській творчості Г. Хоткевича в галузі інструментальної обробки фольклорних жанрів для академізованої бандури вирізняється інструментальна п'єса «Женчичок-Бренчичок». Твір написаний для бандури харківського типу. Автором повністю збережено мелодію пісні (у верхньому голосі), мажорну тональність (F-dur), швидкий темп (Allegro). Ритмічна пульсація твору забезпечується формулою «бас-два акорди» в кожному такті. Інструментальне відтворення Г. Хоткевичем пісні «Женчичок-Бренчичок», яка, можливо, ще до обробки мігрувала в побутове середовище, зумовило її трансформацію з фольклорних вокальних жанрів (ігрова обжинкова або веснянка) у жанр інструментальної професійної музики.

У сповненій фольклорними мотивами композиторській творчості

К. Мяскова зустрічаються інструментальні твори для бандури на основі календарно-обрядових вокальних жанрів. Зокрема, в інструментальних варіаціях «Женчичок-Бренчичок» використана ігрова обжинкова пісня, популярна також у сучасному пісенному репертуарі як ігрова веснянка. А народна жартівлива колядка «Ішов дід на став» лягла в основу однойменних інструментальних варіацій композитора. Використовуючи для трансформації зразків календарно-обрядових творів інструментальний жанр варіацій, К. Мясков умовно зберіг куплетну форму першоджерел у темі та варіаціях. Кожна варіація змінюється відповідно до динаміки тексту.

Трансформація календарно-обрядових пісень знайшла відображення у творах для бандури М. Дремлюги, який створив широкий концертний репертуар для цього інструмента, зокрема в прелюдії, варіаціях, сюїтних циклах. В інструментальних варіаціях для бандури «Ой у полі калина» за основу взяв однойменну українську народну пісню-веснянку, яка часто використовується в дитячому репертуарі. Шляхом трансформації композитор перевтілив жанр веснянки в інструментальні варіації, зберігши при цьому риси куплетної форми пісні й основний її зміст (роль куплетів пісні виконують інструментальна тема й чотири варіації) [66]. Мелодія веснянки «Пливе човен» фігурує у Прелюдії A-dur. У кожній частині Сюїти № 1 для бандури соло звучать мелодії українських колядок і щедрівок, які стають основою тематизму в цьому творі. О. Олексієнко, аналізуючи даний твір, зазначив, що його тональне вирішення є цікавим і оригінальним: F-dur, a-moll, cis-moll, F-dur, F-dur. За стилем Сюїта № 1 наближена до стародавньої танцювальної сюїти, а тембр бандури нагадує звучаня клавесина [162]. Своєрідною аркою сюїти є I та V частини, в яких використана щедрівка «Ой там за горою, там за кам’яною». А у II–IV частинах сюїти мелодії різдвяного циклу настільки майстерно завуальовані композитором (засобами гармонії, ритму, мелодичними прикрасами тощо), що впізнати у них конкретно певну колядку або щедрівку важко. Тут вдало поєднані різні елементи тем

зимового циклу [55].

У фінальній частині Сюїти № 2 М. Дремлюги для бандури соло відбувся синтез двох колоритних фольклорних тем: щедрівки «Ой сивая тая зозуленька» та запального народного танцю «Аркан».

Яскравим прикладом трансформації колядок і щедрівок у інструментальні жанри (для концертного виконання) є два твори для бандури Ю. Олійника – «Щедрик» та «Українське Різдво». В основі інструментальної п'єси «Щедрик» – відома однойменна щедрівка в хоровій обробці М. Леонтовича. Автор вказав, що це обробка, тобто він не змінив початкової структури твору. У творі відбувається зміна жанру: щедрівка трансформується в жанр інструментальної мініатюри [61, с. 189] і пристосування «Щедрика» до виконання на бандурі. Фактично хорова фактура вдало перекладена композитором для бандури (засобами регістрування, октавного дублювання). Оригінально обрамлює твір чотиритактовий висхідний пасаж з типовимими для української музики підвищеними IV і VII щаблями і звучанням бурдонної квінти в басу. П'єса Ю. Олійника «Щедрик» невелика за обсягом, але в ній композитор показав багаті можливості інструмента. Завдяки тембровим знахідкам, охопленням широкого діапазону звучання «Щедрика» на бандурі носить оркестровий характер (Додаток А, № 93).

«Українське Різдво» – інструментальна мініатюра, написана у формі рондо. Назви колядок не фігурують, хоча, використані автором без змін їх мелодії, чітко прослуховуються. Тональний план твору: А (D-dur) – В (d-moll) – А (D-dur) – С (e-moll) – А (D-dur). Головна тема (D-dur) – мелодія танцювальної вальсоподібної колядки «Возвеселімся всі разом нині», легкість звучання якої досягається прозорістю фактури, триголосним викладом. Для епізодів вибрані контрастні мінорні протяжні колядки ліричного характеру «Нова радість стала» (d-moll) і «Що то за предиво» (e-moll) за В. Барвінським – ніжні, прикрашені дрібними 16-ми низхідними і

висхідними фігураціями, вони навіюють легкий сум на слухача. Але при третьому проведенні фактура рефрену стає більш насиченою і технічно складнішою, ніж початкова, до твору повертається безтурботний веселий танцювальний настрій. Завершується «Українське Різдво» яскравою, життєрадісною мажорною кодою акордової фактури, що підтверджує оптимістичність твору і підкреслює світлий характер різдвяної тематики [55] (Додаток А, № 93).

Отже, Ю. Олійник створив нове авторське прочитання фольклорних жанрів, водночас зберігши мелодичні особливості оригіналів щедрівки і колядок, мелодії яких у виконанні на бандурі щоразу повертають нас у красу зимових різдвяних свят.

В інструментальних варіаціях Григорія Гембери (1922 р. нар.) за основу взято мелодію хороводу «Марина». Куплетна форма хороводу відображена Г. Гемберою у темі і п’яти варіаціях, протягом яких відбуваються оригінальні зміни тональності – (c-moll – a-moll – C-dur), темпу, розміру, ритмічного малюнка.

Елементи тем купальських пісень та народних танцювальних мелодій поєднані в інструментальній п’єсі українського композитора Віктора Власова (1936 р. нар.) «Ой, на Купала».

Найпопулярнішою колядкою, яку використовують композитори та бандуристи-виконавці у творах для бандури соло на різдвяну тематику, є «Нова радість стала». Її мелодію легко впізнати у творах «Українське Різдво» Ю. Олійника, «Різдвяні мелодії» Г. Верети, «Різдвяна фантазія» В. Мішалова. Не менш популярною у використанні авторами для інструментальних бандурних творів є дитяча ігрова веснянка «Женчичок-Бренчичок» – п’єса Д. Пшеничного та варіації для бандури соло К. Мяскова з однойменною назвою [63]. Проте зміни гармонії, тональності, динаміки та інші засоби вираження музичної думки, чітко виражена або завуальована мелодія тощо, загалом стилістика того чи іншого автора забезпечують індивідуальність

кожного твору, не зменшуючи при цьому цінності фольклорного зразка.

Творчість Оксани Герасименко сповнена фольклорних мотивів як у інструментальних, так і в вокально-інструментальних творах (обробках, аранжуваннях, авторських творах з елементами фольклору тощо). Прикладом трансформації давніх українських щедрівок і колядок у інструментальні твори малої форми є п'єси О. Герасименко для навчального репертуару «Защебетала ластівонька» та «Ой коляда, колядниця». У них відчувається архаїзм давньої української щедрівки і колядки завдяки прозорості викладу музичної думки, діатонічній структурі мелодики, невеликому діапазону, з відточеним ритмом та формою. Радісні, оптимістичні за звучанням твори створюють образи колядників-щедрувальників, які ходять від хати до хати, вітаючи господарів [22, с. 6]. А в інструментальній фантазії на тему гаївки «Посаджу я грушечку» О. Герасименко використала різні типи фактури, багату штрихову палітру, що сприяє розкриттю художньо-образного змісту твору і додає яскравого національного колориту [22, с. 8].

Фольклорні зразки купальських пісень представлені авторкою в концертній фантазії «Купало» («Малая нічка-петрівочка», «Івана Купала...»), в якій використовується багато флажолетів, дрібної техніки при прозорій, світлій фактурі. У творі зіставляються однойменний мінор і мажор (d-moll – D-dur). Показовою рисою твору є мінорний початок і оптимістичне мажорне завершення, що передає картину святкування обрядового дійства.

У творчому доробку Оксани Герасименко чи не найбільша кількість опублікованих вокально-інструментальних обробок колядок для сольного та ансамблевого виконання у супроводі бандури, а також з додаванням інших мелодичних та ударних інструментів (флейти, скрипки, ребра, трикутника, дзвіночків тощо). Перші обробки колядок О. Герасименко увійшли до збірки, виданої автором у 1999 році. Друге, доповнене видання «Українських колядок» вийшло у 2006 році. За визначенням О. Герасименко, «більшість

колядок, представлених у пропонованому збірнику, написано для ансамблів різних складів. При потребі їх можна адаптувати для потрібного складу інструментів» [21, с. 4]. Крім народних колядок релігійного змісту, до збірника увійшли авторські твори на різдвяну тематику в обробці та аранжуванні для ансамблів бандуристів (Додаток А, № 43).

У вокально-інструментальних обробках колядок для бандури О. Герасименко характерною рисою є *варіантна фактурна зміна* акомпанементу при сталій мелодії (колядки «Во Вифлеємі зоря сіяє…», «По всьому світу», «Небо і земля нині торжествують»), цим композитор продовжує традицію Гната Хоткевича. Так, наприклад, колядка «Во Вифлеємі» починається вступом, що містить елементи харківського способу гри; головний виклад супроводу інтервальний, збагачений імітаційними перекличками. У 3–4 куплетах відбувається перенесення фактури у вищий регістр, зміна гармонії. В останньому куплеті – кульмінація, відповідно до змісту слів «Щастя, свободу, долю народу дай, Боже» виконання стає більш урочистим, поважним, патріотично підкресленим, акордовим викладом [108, с. 100].

Ще однією типово показовою рисою для обробок колядок і щедрівок О. Герасименко є *компліментарність* у бандурному акомпанементі («Три славнії царі», «В галицькій землі», «Свята ніч» та ін.) [61, с. 190].

Велику роль в обробках колядок О. Герасименко відіграють *інструментальні вступи, перегри*, в яких підкреслюється оригінальний дзвінкий тембр бандури. Крім того, вони допомагають слухачам краще збагнути зміст і настрій твору. Оригінальними є темброві вирішення: поєднання з бандурою флейти («Три славнії царі»), скрипки («Весела світу новина нині», «Темненькая нічка»).

За дослідженнями В. Дутчак, в обробках, як і загалом у композиторській творчості О. Герасименко, виразно проявляється поєднання ознак української національної та латиноамериканської музики. Синтаксичні

елементи латиноамериканської музики – синкопований ритм, мажорна субдомінанта та натуральна домінанта в мінорі, поліметрія, квартові ходи, мажоро-мінорні контрасти, гармонічні побудови – органічно входять до багатьох творів О. Герасименко [82, с. 141] (колядки «Темненькая нічка», «Во Вифлеємі», «Дивная новина днесь ся являє…», «По всьому світу» тощо).

Виконавська творчість у плані інструментальної та вокально-інструментальної обробки календарно-обрядових пісень налічує більшу кількість творів порівняно з композиторською. Особливе зацікавлення митців викликають інструментальні п'єси з елементами календарно-обрядових пісень Г. Верети, Г. Менкуш, В. Мішалова та ін. Інструментальні композиції В. Войта, М. Гвоздя, О. Герасименко-Олійник, В. Довженка, Л. Жульєвої, Д. Пшеничного, М. Різоля та інших збагачують навчальний і концертний бандурний репертуар. Вокально-інструментальна скарбничка налічує численні сольні й ансамблеві обробки й аранжування календарно-обрядових вокальних жанрів, зокрема в доробку С. Баштана, О. Вільгуцької, В. Войта, М. Гвоздя, В. Герасименка, Л. Дуди, В. Дутчак, Є. Душної, В. Єсипка, В. Крищук, О. Курінного, А. Омельченка, П. Потапенка, М. Приходько, Т. Свентах, М. Стецюна, М. Сточанської, В. Таловирі, М. Теліги, М. Шевченко та ін. Авторські вокально-інструментальні твори А. Загрудного (аранжування О. Вільгуцької), Р. Лісової, О. Смика (аранжування М. Очеретяної, О. Бартосевич) та ін. відповідають тематиці календарно-обрядової поезії.

У виконавській творчості для бандури найуживанішими інструментальними жанрами, в яких присутні елементи пісенної календарної обрядовості, є мініатюри, варіації, фантазії.

Автор багатьох вокально-інструментальних обробок та інструментальних творів для бандури С. Баштан вдало втілив у інструментальну форму жанр веснянки любовної тематики, створивши варіації на українську народну тему «Пливе човен». Цікавим є тональний

план твору: a-moll – C-dur – A-dur – a-moll. Авторському прочитанню фольклорного зразка С. Баштаном притаманні часті темпові зміни, значні фактурні модифікації, широка палітра динамічних відтінків; використання всього діапазону бандури і різноманітних прийомів гри на інструменті [111, с. 149].

У доробку заслуженого працівника культури Марти Шевченко (1944 р. нар.) понад дванадцять обробок коляд і обробка щедрівки «Небо ясні зірки вкрили» для мішаної капели бандуристів. Загалом бандурні акомпанементи М. Шевченко технічно не складні, містять фігурації восьмими, рідше шістнадцятими тривалостями у першій бандурі та акордову фактуру – у другій. Басову лінію доповнює контрабас, гармонічну основу підтримує баян. В основному М. Шевченко звертається до обробок авторських коляд на народні тексти (колядки на музику В. Матюка, О. Сохора, О. Нижанківського, К. Стеценка, М. Волинського) (Додаток А, № 55).

Заслуговує на увагу вокально-інструментальна обробка колядки «Дзвінок» Віолетти Дутчак (1966 р. нар.), де до ансамблю бандур додаються трикутник, дзвіночки. Загалом тремоло в партії першої бандури, мажорна тональність, нескладна, але ефектна, яскрава бандурна партія, життєрадісне «дзень-дзелень» у різдвяному тексті про народження Христа створюють святковий веселий настрій (Додаток Б, пр. № 19).

Мелодії колядок і щедрівок слугують добрим навчальним матеріалом і для бандуристів-початківців, адже вони є на слуху у дітей і легко запам’ятовуються. Проте, на жаль, порівняно невелика кількість їх є опублікованою (нотно зафіксованою), що ускладнює доступ до них широкого кола виконавців [61, с. 190]. Справжнім різдвяним дарунком для дітей є обробки та авторські колядки і щедрівки Ольги Вільгуцької, вміщені у шести збірниках і видані протягом 2005–2008 років у Львові. Загалом доступні для виконання, вони є істотним збагаченням навчального репертуару юних бандуристів. Ще одна збірка, призначена для учнів

старших класів музичної школи – «Во Вифлеємі» Марини Приходько, – містить пісні до святого Миколая та вісім колядок для голосу у супроводі бандури (Додаток А, № 32).

Якщо обробки колядок і щедрівок найчастіше позиціонуються у вокально-інструментальних жанрах, то їх трансформація характерна більше в інструментальні зразки авторської творчості (концертні п'єси, варіації, концерти, сюїти), що збагачують як навчальний, так і концертний репертуар бандуристів.

Заслуговують на увагу і звукозаписи колядок і щедрівок, які дають змогу наочно проаналізувати виконавський стиль та рівень емоційного впливу на слухача. Це, зокрема, аудіокасети та CD-диски з творами на різдвяну тематику у виконанні дуету Оксани та Ольги Герасименків, Оксани Герасименко, Віктора Мішалова, Остапа Стахіва, тріо бандуристок «Мрія», «Оріана», «Дивоструни», ансамблю «Барви», капели бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт, США) та багато ін. (Додаток Е, № 1–13).

Вокально-інструментальні обробки колядок і щедрівок у сучасному бандурному репертуарі здебільшого ансамблеві, за винятком обробок народних та авторських колядок і щедрівок О. Вільгуцької для наймолодших виконавців на бандурі; обробок колядок «Во Вифлеємі», «Темненькая нічка» О. Герасименко, «На небі зірка» В. Єсипка.

Таким чином давня українська традиція колядування гуртом знаходить своє місце на концертній естраді.

У бандурному репертуарі закріпилися окремі зразки календарно-обрядових вокальних творів, які в результаті вокально-інструментальної й інструментальної обробки (сольної, ансамблевої), творчого переосмислення композиторами та бандуристами-виконавцями стали частиною бандурного репертуару, набувши нового сценічного втілення. Також у наш час побутують авторські композиції, тематично відповідні календарно-обрядовим жанрам. Найбільш поширеними є пісні зимового циклу (колядки

й щедрівки), поодиноко – водохресні пісні. Весняний цикл менш представлений, проте зберігає популярність у бандурному репертуарі. Нині спостерігається певне відродження веснянок і гаївок, що поширюються, зокрема, і в опрацюваннях для бандурної творчості. З-поміж жанрів літнього циклу поодиноко зустрічаються купальські та петрівчані пісні; осіннього – окремі зразки обжинкових.

Отже, календарно-обрядові пісні посідають вагоме місце у навчальному і концертному бандурному репертуарі сьогодення, а постійна потреба в оновленні репертуару сприяє створенню нових вокально-інструментальних обробок та авторських інструментальних творів для бандури на їх основі.

Обробки календарно-обрядових пісень у сучасному репертуарі бандуристів поділяються на:

– за виконавським складом:

- сольні вокально-інструментальні;
- ансамблеві вокально-інструментальні для однорідних і мішаних колективів різного складу;

– за текстовим походженням:

- обробки українських народних календарно-обрядових пісень;
- обробки авторських пісень, що тематично відповідають даним жанрам;

– за рівнем складності:

- обробки колядок і щедрівок для навчального репертуару;
- концертні обробки для репертуару професійного виконавця.

Поряд із вокально-інструментальними обробками календарно-обрядових вокальних творів сучасні композитори створюють оригінальні композиції для бандури на їх основі. Зразки зимового обрядового фольклору в композиторській творчості для бандури трансформуються в наступні інструментальні жанри: мініатюра, фантазія, рондо, сюїта; у виконавській –

мініатюра, варіації, фантазія.

Обробки колядок і щедрівок та авторські твори для бандури різдвяного циклу переважають саме у сучасному репертуарі бандуристів, оскільки в радянські часи їх виконання забороняли.

Отже, календарно-обрядові пісні посідають вагоме місце у бандурному репертуарі сьогодення. Постійна потреба в оновленні репертуару сприяє створенню нових вокально-інструментальних обробок та творів на основі українського народного мелосу.

3.2.2. Пісенні жанри для дітей

Народні дитячі пісенні жанри становлять вагому частку репертуару для бандури, слугуючи базовими для навчальної та концертної виконавської практики.

До видової системи дитячого пісенного фольклору входять пісні, створені дорослими для дітей (колискові, пестушки, забавлянки, пісні-казки тощо); пісні, що перейшли до дитячого фольклору з інших жанрів (переважно календарно-обрядових); ігрові пісні, що виникли безпосередньо в дитячому середовищі [183, с. 226; 208, с. 4]. Колискові пісні, що виконуються переважно дорослими для дитини, хоча і належать до дитячого фольклору, проте не залишаються осторонь родинно-обрядової народної творчості. Інші пісенні жанри дитячого фольклору тісно переплетені з календарно-обрядовими піснями.

Група пісень, створених дорослими для дітей, окрім колискових, які будуть розглянуті в параграфі 3.3.1, включає пестушки й забавлянки (утішки), пісні-казки. Вони призначені для фізичного й розумового розвитку дитини. Пісні, що перейшли з інших, переважно календарно-обрядових жанрів – дитячі колядки, щедрівки, веснянки, заклички тощо, належать до другої групи творів, що виконуються дітьми. Третя група охоплює твори, що

виникли в дитячому середовищі, – пісні-ігри у формі перекличок, діалогу. У другій та третій групах пісня поєднується з рухами, пластикою.

Народні дитячі пісенні жанри стали предметом трансформації у композиторській творчості для бандури, в результаті якої виникли сольні інструментальні твори в жанрі п'єси, варіацій (Л. Гайдамака («Іди, іди, дощику»), М. Дремлюга («Ой минула вже зима»), В. Мартинюк («Дощику, полини»); Г. Хоткевич («Чорнобривий корольок»), Ю. Щуровський («Ой єсть в лісі калина») та ін.). Авторами вокально-інструментальних обробок та творів, пов'язаних із дитячими жанрами, є М. Гайворонський (перекл. Є. Душної), М. Лисенко, П. Майборода (аранж. В. Герасименка, Л. Посікіри), Я. Степовий (перекл. М. Гвоздя, М. Лобка) та ін.

Виконавська творчість у плані бандурної адаптації дитячих пісенних жанрів є більш багатою. Ймовірно, це зумовлено безпосередніми потребами бандуристів-педагогів, пов'язаними з їх викладацькою діяльністю. Адже дитячі фольклорні жанри, поряд з календарно-обрядовими, є дуже близькими для сприйняття учнями-початківцями, особливо дітьми. Інструментальні міні-п'єси та вокально-інструментальні твори з ідентичними вокальною та інструментальною партіями виконують функцію і художніх творів, і технічних вправ одночасно. Переважаючими, як і в творчості композиторів, є їх сольні зразки. Мініатюрні твори для бандури, першоосновою яких є дитячі жанри, переважають у доробку авторів підручників «Шкіл гри на бандурі» С. Баштана, М. Гвоздя, В. Кабачка, А. Омельченка, М. Опришка, Є. Юцевича. Плідною у цій площині є творчість О. Вільгуцької, В. Герасименка, Є. Душної, В. Крищук, О. Курінного, М. Медвецької, В. Таловирі та інших. Окрасою дитячого бандурного репертуару є авторські твори Л. Мандзюк на тексти З. Ружин (Додаток А, № 20) [62].

Варто зазначити, що дитячі пісенні жанри у бандурному репертуарі природно переважають у творчості для бандуристів-початківців, слугуючи

прекрасним навчальним матеріалом. Хоча зустрічаються і зразки їх трансформації в інструментальні твори для професійного виконавця. Наприклад, мініатюра В. Мартинюк для бандури з фортепіано «Дощику, полини» (Додаток А, № 74). Тематичним матеріалом твору слугує однойменна дитяча закличка, що перегукується з календарною обрядовістю, яка, своєю чергою, бере витоки з давніх вірувань людей у персоніфіковані сили природи[22]. У п'єсі В. Мартинюк спостерігається подвійне змішування народного та професійного первнів – тембральне (звучання академізованої, проте народного походження бандури з тембром класичного фортепіано) і жанрове (фольклорного вокального з академічним інструментальним з прерогативою останнього) [62].

М. Гвоздь є автором підручників «Бандура» (1–5 класи), в яких містяться численні зразки вокально-інструментальних обробок дитячих пісенних творів та приклади їх трансформації в інструментальні п'єси (від найпростіших, для виконання правою рукою, до більш складних, для відтворення обома руками). Для прикладу, заклички «Вийди, вийди, сонечко», «Дощик, дощик, перестань», дитячі ігрові хороводи «Ой дзвони дзвонять», веснянки «Іванчику-білоданчику», пестушки «Печу, печу хлібчик» тощо подані в інструментальному варіанті; пісні-небилиці «Два півники», літературного походження на слова Л. Українки «Вишеньки», дитячі пісні «Корольок», «Ой єсть в лісі калина», «Пчілка», «Сніжинки». «Щебетала пташечка» та ін. – у формі вокально-інструментальних обробок. Їх трансформація в даному випадку полягає у зміні середовища виконання та кількості учасників – з дитячого гурткового ігрового з використанням рухів,

[22] Авторка композиції багаторазово, у різних варіантах, повторює невелику за діапазоном мелодичну поспівку, імітуючи таким чином дитяче виконання пісні-заклички. Прозора фактура, доступний ритм забезпечують якісне відтворення дитячої гри. Часте використання мелізматики й ґліссандо змальовують щирість дитячих почуттів, з іншого боку – потребують високого фахового виконавського рівня. Насичений змінами тональний план твору (C-dur, Des-dur, As-dur, C-dur, a-moll, f-moll (#5 щабель), C-dur) та темпові контрасти (Allegro, Andante, Tempo I, Andante, Tempo I) вносять незабутній колорит та допомагають зобразити картину мінливості природних явищ.

жестів у одноосібне вокальне у супроводі бандури або інструментальне (Додаток А, № 5–10).

Подібно трансформувалися дитячі фольклорні пісенні зразки і в творчості С. Баштана та А. Омельченка, котрі адаптували для інструментального виконання на бандурі дитячі пісні «Білка», «Диби-диби», пісні-заклички «Вийди, вийди, сонечко». (Додаток А, №№ 2; 18; 19). М. Опришко створив інструментальний варіант дитячої пісні «Корольок» (Додаток А, № 94), а В. Кабачок та Є. Юцевич помістили до свого навчального підручника сольний інструментальний варіант музичної гри-забави «Зайчику, зайчику» (Додаток А, № 59). Таким чином автори трансформували твори, призначені для гурткового словесного (розмовного) й вокального виконання, в інструментальні п'єси для одноосібного відтворення.

У збірнику В. Крищук вміщено сольні вокально-інструментальні обробки для голосу у супроводі правої руки. З-поміж дитячих пісень вирізняються «Прилетіла перепілонька», «Білочка», «Волошка», «Диби-диби», «Зайчик», «Іде дід», «Квочка», «Мама», «Ой гоп» та інші (Додаток А, № 66). Інструментальна партія вторує вокальну. Завдяки мініатюрним вокально-інструментальним обробкам В. Крищук учні можуть з цікавістю засвоювати новий нотний матеріал, опановувати інструмент та ближче ознайомлюватися з рідним українським фольклором.

Цінним є також нотне видання «Бандуро, дзвени, не стихай!» (2005 р.) Є. Душної, до якого ввійшли цікаві та маловідомі дитячі твори для голосу у супроводі бандури, зокрема «А задумав чижик собі оженитись», «Ішов цап згори», «Киця», «Ой зібралась звірина», «Танцювали миші», «Темний ліс повен слуху», «Учися, дитино» (сл. Ю. Шкрумеляка, муз. невідомого автора) (Додаток А, № 54).

Деякі автори зберігають ансамблеву форму виконання у вокально-інструментальних обробках народних дитячих пісень-ігор. Наприклад,

В. Герасименко – «Прилетіла перепілонька», В. Таловиря – «Занадився журавель», «Ой на горі жито»; М. Медвецька – «Як діждемо літа» та ін.

Загалом для обробки дитячих фольклорних зразків, якщо твори призначені для початківців, автори обирають зручні тональності для бандури без перемикачів та теситуру для вокального виконання (враховуючи прийнятний діапазон людського голосу). Часто вказують аплікатуру, що сприяє легшому засвоєнню тексту та правильній постановці руки. Мелодія в інструментальних міні-п'єсах чітка, не завуальована. Автори, керуючись педагогічною метою, створюють відповідні твори для опанування основних штрихів, прийомів гри на інструменті, вокальних навичок, а також основ теорії музики і сольфеджіо тощо.

Багато зразків дитячого музичного фольклору, що використовуються на уроках опанування гри на бандурі, не є нотно зафіксованими або знаходяться в рукописному варіанті, не опубліковані, що ускладнює доступ до них інших користувачів, не задіяних у навчальному процесі. Тому предметом аналізу стали опубліковані зразки дитячих народних пісень у бандурному репертуарі.

Із групи пісень, створених дорослими для дітей, колискові закріпилися в більшості як концертний репертуар. Поряд із обробками народних колискових активно створюються авторські вокально-інструментальні й інструментальні твори, співзвучні з цим жанром. Пестушки, забавлянки та поодинокі зразки пісень-казок представлені переважно в навчальному репертуарі для бандури. Ігрові пісні використовуються і в навчальній, і в концертній практиці зі збереженням ознак гурткового співу. При цьому притаманними є зміни виконавського складу (гурткове виконання → сольне); жестикуляція, рухи, що супроводжують дитячі ігри, замінюються бандурним супроводом. Розважальна та дидактична функція дитячих народних пісенних жанрів внаслідок трансформації у бандурну площину залишається збереженою.

Таким чином, народні пісенні жанри для дітей видозмінюються у творчості композиторів та бандуристів-виконавців (з перевагою останніх) з дитячого середовища у дидактичний та концертний репертуар. У композиторській творчості дитячі фольклорні зразки представлені в інструментальних жанрах мініатюри, варіації та у формі вокально-інструментальних обробок; у виконавській – вокально-інструментальні обробки та інструментальні твори у вигляді п'єс, варіацій.

Дитячі фольклорні жанри, зокрема в бандурному репертуарі, відіграють важливу виховну, естетичну, ігрову, сюжетно-образну, тематичну роль у становленні майбутнього бандуриста як виконавця-професіонала та особистості загалом, сприяють розширенню його світогляду та глибинному закріпленню духовних цінностей, що базуються на традиціях українського фольклору.

3.3. Трансформація родинних та соціально-побутових пісень

3.3.1 Обрядові родинні та побутові пісні

До родинно-обрядових пісенних жанрів належать вокальні твори, що супроводжують обряди, пов'язані з основними етапами людського життя (народження дитини, весілля, проводи до війська, похорон тощо) [129, с. 193; 183, с. 299]. Відповідно до назви й призначення кожного обряду такі твори ідентифікуються як пісні, виконувані на хрестинах, колискові, весільні, плачі й голосіння тощо [38, с. 6; 219, с. 376]. Колискові пісні, що виконуються переважно дорослими для дитини, хоча і належать до дитячого фольклору, проте не залишаються осторонь родинно-обрядової народної творчості.

Весільні пісні – вокальні твори, що супроводжують весільний обряд, умовно поділяються на дві частини – до шлюбу і після. Пісні, що належать до першої частини весільного дійства, більш ліричного плану, в них

оспівується розплітання дівочої коси, прощання молодої з родиною, подругами. Друга частина передбачає вітання молодих, побажання їм щастя, доброї долі тощо, включає різноманітні жартівливі й танцювальні пісні [219, с. 377]. У проміжках між обрядовими діями з боку представників молодого і молодої (родичів, гостей) звучать різножанрові народні пісні (про кохання, жартівливі, танцювальні, подекуди історичні тощо). В наш час на весіллях, окрім вищеназваних пісенних жанрів, можна часто почути стрілецькі, повстанські, баладні та ін. Також звучать пісні літературного походження та авторські, що порівняно недавно стали народними.

Пісні, що виконують на хрестинах, присвячені дитині, батькам, бабі-повитусі, хресним батькам (кумам). До пісень цієї тематики належать і колискові, слугуючи завершенням пісенної частини обрядового дійства [97, с. 110]. В Україні більшість пісенних творів вийшли означеного обряду, мігрувавши в жартівливу й танцювальну вокальну сферу. При цьому популярність зберігають пісні, що жартівливо описують стосунки кумів.

Колискові пісні функціонально призначені для заколисування дитини, заспокоєння, побажання кращої долі, своєрідного вираження почуттів і переживань матері. Багатогранна тематика колискових, окрім суто дитячих сюжетів (про котиків-воркотиків, баранців, сорок-ворон тощо), містить сюжети баладного, соціального, жартівливого тощо плану з життя дорослих [142, с. 15; 97, с. 17; 208, с. 5]. Переважно мелодії колискових пісень охоплюють невеликий діапазон, виконуються у повільному або помірному темпі, при основному нюансі піано, неопертим, фальцетного тембру звуком, включають розспівування голосних звуків (а-а-а) або виразів (люлі-люлі, гойдоньки-гойда та ін.).

Голосіннями називають твори імпровізаційного характеру, котрі оспівують неминучу розлуку з рідними, близькими людьми. В давнину голосіння виконували під час проводів на війну, на довготривалу військову службу, іноді на весіллі (особливо коли одружувалися сироти). Проте

переважно **плачі й голосіння** звучать у зв'язку зі смертю людини [255, с. 55; 183, с. 91; 97, с. 112]. Головне їхнє призначення – вираження туги, оплакування померлого, прощання, своєрідне побажання людині потрапити в рай. На відміну від інших родинно-обрядових зразків, голосіння не мають чіткої куплетної форми, створюються часто спонтанно, безпосередньо під час конкретної події.

Усі родинно-обрядові пісні об'єднані спільною рисою: прив'язкою до обрядових дій і орієнтовані на жіноче (переважно одноосібне) виконання. А дотичні (споріднені) до родинно-обрядових пісні (жартівливі, танцювальні, баладні, родинно-побутові та ін.) виконувалися як жінками, так і чоловіками, або ж дітьми сольно й ансамблево.

Жанри родинно-обрядового музичного фольклору, їх елементи, а також тематично споріднені з ними твори, пісні літературного походження та авторські, що стали народними і становлять частину конкретного родинно-обрядового репертуару, різнобічно представлені у бандурному мистецтві в композиторській творчості (обробки, аранжування, авторські твори) та виконавстві (сольному й ансамблевому). Зокрема, трансформація таких жанрів у твори інструментальної музики (варіації, фантазії, п'єси) зустрічається у композиторському доробку Л. Гайдамаки, О. Герасименко, В. Мартинюк, І. Марченка, А. Мухи, К. Мяскова та ін. Їх вокально-інструментальна обробка представлена творами М. Лисенка (перекладення О. Пундик), С. Людкевича (перекладення Л. Посікіри), К. Мяскова, О. Нижанківського (перекладення В. Дутчак), Г. Хоткевича та інших. Крім того, деякі авторські вокально-інструментальні твори українських та зарубіжних композиторів, зокрема А. Авдієвського, Й. Брамса, П. Майбороди, В. Моцарта, Б. Шиптура на тексти М. Бахтинського, І. Лембрик, А. Малишка, М. Познанської, Л. Українки, містять жанрові ознаки колискової пісні.

Високий фаховий рівень бандуристів-виконавців значною мірою

вирішує питання щодо створення обробок й аранжувань народних та авторських пісень, а також авторських творів з фольклорною першоосновою. В площині інструментального втілення родинно-обрядових вокальних жанрів вирізняються композиції М. Гвоздя, Н. Курило та ін. Вокально-інструментальні обробки й аранжування родинно-обрядових пісень та дотичних до них творів представлені у творчості С. Баштана, Г. Верети, В. Войта, М. Воловоденка, М. Галій, М. Гвоздя, В. Герасименка, Д. Губ'яка, Л. Дуди, В. Дутчак, Є. Душної, В. Єсипка, Г. Китастого, Ж. Ковальчук, О. Курінного, О. Маланчук, М. Медвецької, О. Міньківського, М. Мошика, А. Омельченка, М. Опришка, П. Потапенка, М. Сточанської, В. Таловирі, М. Теліги, М. Шевченко, З. Штокалка, Й. Яницького та ін. У творчості О. Володимирова, А. Грицая, Р. Лісової, Т. Лободи, Г. Топоровської представлені авторські вокально-інструментальні твори, що відповідають родинно-обрядовій тематиці.

У творчості для бандури К. Мяскова знайшли відображення народні та літературного походження пісні, пов'язані з весільною обрядовістю. Наприклад, у площині вокально-інструментальних обробок – народна пісня про кохання «Чом дуб не зелений», «Ніч яка, Господи» на слова М. Старицького та в інструментальному творі (Фантазія на українські народні теми «Ніч яка місячна», «Ой що ж то за шум»)[23]. «Фантазія» для бандури й фортепіано є одним з перших зразків високопрофесійного інструментального твору в жанрі фантазії, що виник як результат переосмислення вокальних фольклорних жанрів у академічній творчості для бандури. Змінювані протягом твору тональності (g-moll, d-moll, a-moll, g-moll) не порушують основного характеру, чим підкреслюється цілісність музичного полотна. Твір витриманий у помірному темпі з відхиленнями у

[23] Пісня літературного походження «Ніч яка місячна» на слова М. Старицького звеличує взаємне кохання молодих людей, безмежну повагу хлопця до дівчини; в жартівливій пісні «Ой що ж то за шум» розповідається про весілля комах як відлуння давніх язичницьких вірувань [129, с. 218].

Piu mosso, Allegro moderato, що збільшує концентрацію уваги на значущості народних пісень, наближаючи в такий спосіб звучання до фольклорної основи [67, с. 16].

Оригінальне авторське бачення жанрів музичного фольклору Валентиною Мартинюк зумовило їх перетворення в інструментальні твори для бандури з фортепіано. Наприклад, «Алюзії на українську народну тему «Як поїхав чумак» В. Мартинюк сповнені мотивів голосінь, оскільки в їх основі соціально-побутова пісня, що передає хворобу та смерть чумака. Сольну субоснову на початку композиції відтворює вступ одноголосної теми з використанням флажолетів та «піцикато». Умовна фортепіанна відповідь у вигляді віддаленої терції (поєднання найвищого і найнижчого регістрів) навіює передчуття неминучої втрати. Велике психоемоційне навантаження протягом теми восьми варіацій і каденції забезпечується в основному характерним для постмодернізму нашаруванням різних стильових елементів (композиторського фольклоризму, джазу, імпресіонізму, бароко) [141, с. 11]. «Алюзії на українську тему «Як поїхав чумак» є своєрідним проявом трансформованого сучасного плачу-голосіння мовою інструментальної музики, розкриваючи трагізм заробітчанства від минулого до сучасності (Додаток А, № 74).

Яскравим прикладом створення нового інструментального твору в жанрі колискової є п’єса «Колискова для Оленки» Оксани Герасименко. Сольне інструментальне втілення ніжного співу матері для дитини біля колиски авторка забезпечує неодноразовим повторенням ліричної мелодії, що уособлює повтори поспівок, характерних для народних колискових. Повільний темп із вказівкою «наспівно» також вказує на дотримання О. Герасименко основних рис жанру колискової. Підголоскова лінія восьмими тривалостями, прикрашаючи мелодію, водночас забезпечує плинність й безперервність мелодичного малюнка. Заключне проведення теми при динамічному нюансі piano після яскравої кульмінації повертає

слухача до початкового настрою твору. Таким чином О. Герасименко ефектно демонструє, як за допомогою інструментального звучання бандури можна передати тематизм і жанрові елементи колискової [67, с. 16].

«Колисанка» в композиторській обробці Остапа Нижанківського (1863–1919) аранжована для виконання у супроводі бандури відомою бандуристкою й науковцем Віолеттою Дутчак. За сюжетом твір відповідає родинно-побутовій ліриці (пісні про тяжку жіночу долю). Плавна заколисуюча мелодія, прикрашена форшлагами, що охоплює невеликий діапазон, та помірно тихе її виконання нагадують про початкове призначення жанру. Колискова сприймається як сценічний твір завдяки поєднанню жанрових і тематичних елементів обрядової пісні, емігрантської і жіночої ліричної (Додаток Б, пр. № 20).

Якщо композиторська творчість для бандури значною мірою передбачає трансформацію дотичних до родинно-обрядових пісень (окрім колискових), то у виконавстві спостерігаємо рівноцінне використання як обрядових, так і тематично наближених до них вокальних творів. Найповніше виконавська інтерпретація вказаних жанрів представлена у творчості для бандури Миколи Гвоздя. З-поміж вокально-інструментальних зразків у творчості митця вирізняються обробки обрядових весільних пісень («Летять галочки», «Горіла сосна»), жартівливих, що виконувались на хрестинах («Прийшла кума до кумоньки»), пісень літературного походження з весільного репертуару («Взяв би я бандуру» на вірші М. Петренка, «Чорнобривці» муз. В. Верменича, сл. М. Сингаївського) та з мотивами голосінь («Чуєш, брате мій…» братів Б. і Л. Лепких). У вокально-інструментальних обробках та аранжуваннях автор зберіг мелодико-ритмічну будову першоджерел. В результаті зменшення об’єму текстів (у весільних обрядових піснях) твори мігрували з обрядового фольклору у сферу народних пісень інших жанрів (здебільшого про кохання). Своєю чергою, доєднання бандурного супроводу переводить пісні з вокальної

площини у вокально-інструментальну, надаючи їм статусу навчального та концертного академічного бандурного репертуару [67, с. 17].

Пісні літературного походження «Ніч яка місячна» (сл. М. Старицького), «Стоїть гора високая» (сл. Л. Глібова), що часто звучать під час весілля, трансформовані М. Гвоздем у інструментальні п'єси. Зокрема, «Ніч яка місячна» є своєрідною фіксованою імпровізацією з варіаційним розвитком. Основним проявом трансформації у цьому творі є заміна вокального первня інструментальним зі збереженням стабільних ознак першоджерела (мелодії, метро-ритму, темпу).

У творчому доробку концертмейстера та композиторки народної капели бандуристок «Галичанка» (м. Львів) Мирослави Медвецької зустрічається зразок весільної обрядової пісні «Ой зелене жито, зелене»[24]. В ансамблевій вокально-інструментальній обробці М. Медвецька подає три традиційні строфи пісні. У супроводі кожна з партій трьох бандур виконує свою роль: перша підтримує мелодичну лінію, друга і третя наповнюють акомпанемент акордовою фактурою. Басова лінія становить гармонічну основу супроводу. В обробці збережено традицію весільного виконання пісні, коли заспівує один голос, до нього доєднується другий, а приспів підхоплюють усі бажаючі (в даному випадку звучить триголосся). Ця обробка є прикладом міграції пісні за межі весільного свята у концертний репертуар бандуристів [67, с. 17] (Додаток А, № 45).

Зразками найбільш інтенсивної жанрової трансформації колискової пісні в результаті творчого опрацювання є твори, що відображають перехід із сольної форми в ансамблеві. Хоча за текстом та мелодією вони належать до жанру колискової, а за виконанням їх можна умовно віднести до дитячих пісень або до родинно- чи соціально-побутової лірики. В більшості ансамблевих вокально-інструментальних обробок колискових пісень автори

[24] Початково пісню виконували під час відвідин молодого подружжя після весілля батьками молодої [17, с. 370, 469]. На сучасних весіллях її часто співають музиканти, звертаючись до гостей за святковими столами.

надають домінуючу роль солістці, як жінці-матері, а ансамблю – акомпануючу («Колискова» в обробці П. Потапенка, «Котику сіренький» в обробці О. Курінного та ін.).

Таким чином, митці підкреслюють сольне походження творів, а ансамбль та бандурний супровід слугують збагаченням їх звучання і відіграють роль перехідної ланки з вокального жанру обрядового призначення у вокально-інструментальний естрадного спрямування.

Оскільки бандурна музика не є притаманною поховальному обряду, то окремо як жанр обрядового фольклору плачі і голосіння й/або їх трансформовані зразки у бандурному репертуарі не зустрічаються (ні в побутовому, ні в концертному варіантах). Однак фрагментарно представлені їх текстові елементи (що описують оплакування з приводу тяжкої долі, відходу до війська, смерті і т. п.) та мелодичні інтонації (низхідні секундові, речитативні уривки тощо) в контексті інших фольклорних вокальних жанрів, пісень літературного походження та авторських творів, що стосуються зазначеної тематики. Для посилення експресії автори вокально-інструментальних та інструментальних творів часто вдаються до використання характерних бандурних прийомів гри (тремоло, тремоляндо, різних видів глісандо).

Прикладом змішування жанрових елементів колискової, голосіння й балади в одному творі є пісня «Люляй-люляй, мій синочку» в обробці Лариси Дуди для вокального ансамблю у супроводі бандури. За мелодичною будовою і початковим текстом твір відповідає жанру колискової, проте містить елементи плачу-голосіння матері за загиблим сином. Наскрізний розвиток сюжету із драматичною розв’язкою вказує на риси баладного жанру. Пісня орієнтована на ансамбль (а не соло), але в ній частково збережено ритуальну ознаку родинно-обрядових жанрів – жіноче виконання. Прозора фактура бандурного акомпанементу стає більш насиченою й ущільненою протягом пісні відповідно до змісту слів. Отже, твір теоретично

належить до жанру колискової, проте він більше тяжіє до баладної пісні з елементами голосінь, а образ сну асоціюється тут із образом смерті. Крім того, пісня орієнтована на дорослого слухача, оскільки сповнена глибоко драматичного змісту [67, с. 18] (Додаток Б, пр. № 21).

Отже, у творчості для бандури композиторів і бандуристів-виконавців представлені обрядові весільні пісні (поодиноко), колискові. Із пісень, які виконували на хрестинах, закріпилися переважно жартівливі і танцювальні, що вийшли за межі обряду (крім колискових, які є більш поширені). Окремі різновиди родинно-обрядового фольклору, зокрема весільні ладкання, у бандурному репертуарі ще не закріпилися. Плачі і голосіння не можуть бути представлені як самостійний жанр у бандурному репертуарі, оскільки вони є частиною поховального обряду, проте їх елементи є в багатьох інших фольклорних жанрах та творах на їх основі, що широко використовуються у бандурній творчості. Інші вокальні фольклорні жанри, споріднені з родинно-обрядовими тематично (зразки родинно-, соціально-побутових тощо), пісні літературного походження та авторські, що стали народними і є дотичними до родинно-обрядового репертуару, презентовані більш багатогранно.

Трансформація усіх родинно-обрядових пісень або їх фрагментів, тематично споріднених з ними вокальних творів у бандурній творчості полягає перш за все у виході їх за межі обряду (зміна середовища їх побутування з обрядового у навчальне та концертне) шляхом обробки вокальної мелодії, вибору кількості строф тексту, створення бандурного супроводу (для вокально-інструментальної інтерпретації) та заміни вокального звучання інструментальним й створення нового твору як результату авторського переосмислення фольклорної основи (для інструментальної).

Зміна виконавського середовища для вокально-інструментальних творів передбачає: зміну манери співу (з народної відповідно до кожного обряду в академічний вокал); розширення діапазону мелодії; зменшення

заколисуючих елементів (а-а-а, люлі-люлі), інтонацій плачу тощо; динамічну варіантивність. Пісні, що супроводжували родинні обряди (весільні, колискові, голосіння), виконувалися жінками сольно. Зважаючи на фемінізацію сучасного виконавства, у бандурній творчості ця риса збереглася.

Стабільними ознаками в творах, що перейшли зі сфери родинно-обрядових та дотичних до них жанрів у сучасний бандурний репертуар, в переважній більшості є їх смислове навантаження (побажання (дитині, молодим) доброї долі, щастя; звеличення людських почуттів (кохання, материнської любові і т. п.); жартівливий тон у взаєминах хресних батьків дитини; оплакування померлого тощо). При сценічному виконанні ці риси зберігаються. Автори вокально-інструментальних обробок здебільшого зберігають мелодію, метро-ритмічну будову першоджерел або їх уривків. В інструментальних творах також відчувається намагання авторів зберегти вищевказані риси засобами інструментальної музики.

Мобільними ознаками є ладо-гармонічна мова, темпове трактування, фактурне наповнення, різнобічне використання можливостей інструмента тощо. Інноваційним підходом у композиторській творчості є змішування далеких жанрів народного і професійного музичного мистецтва.

Аналізуючи нотні зразки та враховуючи загальні тенденції змін в українській народній музичній творчості, можемо стверджувати, що вокальні жанри родинно-обрядового фольклору та споріднені з ними пісні, зокрема в бандурному репертуарі другої половини ХХ – початку ХХІ століть, зазнали наступних процесів: *збереження* (повноцінне або фрагментарне) з адаптацією до виконання у супроводі бандури; *міграції* (перехід зразків з родинно-обрядової сфери в інші народні пісенні жанри); *трансформації* в інструментальні твори з фольклорною основою (п’єси, варіації, фантазії); *появи* нових авторських вокально-інструментальних й інструментальних творів, що відповідають жанрам родинно-обрядової творчості (переважно

колискові) [67, с. 19].

Родинно-обрядові та споріднені з ними пісенні жанри презентовані у творчості для бандури композиторів і бандуристів-виконавців у формі вокально-інструментальних обробок й аранжувань, інструментальних творів (сольних і ансамблевих). В результаті індивідуального композиторського та виконавського бачення фольклорних зразків у сучасному бандурному мистецтві не тільки популяризуються обробки, аранжування й трансформовані інструментальні твори, а й з'являються нові вокально-інструментальні та інструментальні композиції, що слугують своєрідним продовженням тематики родинно-обрядових жанрів.

3.3. Соціально-побутові жанри

Ліричні пісні – це вокальні твори, в яких різні події життя людини, її побуту тощо висвітлюються в площині почуттів та переживань, зображення внутрішнього світу, сягають корінням у глибини обрядового фольклору. Головним фактором в ліричних піснях є дія на людину через емоційну почуттєву сферу. До ліричних пісень відносять родинно- та соціально-побутові, танцювальні (танкові), пісні літературного походження, які теж мають теж свій внутрішній поділ.

Родинно-побутові пісні – це музично-поетичні твори, в яких оспівуються почуття, прагнення, переживання людини в зв'язку з певними подіями з її особистого життя, сімейного побуту, родинних стосунків [129, с. 323]. Родинно-побутові пісні поділяються на три групи: 1) про кохання[25]; 2) про сімейне життя; 3) про трагічні сімейні обставини. Є ще четверта група, до якої можуть входити пісні із трьох перелічених груп, якщо вони в

[25] Пісні про кохання оспівують дошлюбні стосунки. О. Дей поділив їх за тематикою на п'ять груп, у кожній з яких розповідається про відповідні почуття і переживання: 1) Зустрічі. Освідчення; 2) Любощі. Ревнощі; 3) Перешкоди закоханим; 4) Зрада. Розлука; 5) Заручини. Одруження [170].

жартівливому або сатиричному плані зображують родинно-побутові взаємини, – жартівливі й сатиричні пісні.

Соціально-побутові (станові) пісні належать до пласта народних ліричних пісень, в яких відтворюються особисті переживання певних суспільних груп, а також змальовуються картини з їхнього побуту [183, с. 150]. Ф. Колесса відніс до станових народні пісні, які виконували селяни, козаки, воїни. Серед них – чумацькі; солдатські й рекрутські; бурлацькі і наймитські; ремісницькі [114, с. 94–98]. Така класифікація з певними доповненнями використовується до теперішнього часу.

Назва кожної групи соціально-побутових пісень відповідає назві конкретних суспільних верств. Так, козацькі пісні, які належать і до історичних (якщо в них вказуються конкретні події чи імена), створювали за часів козаччини (XVI–XVIII ст.). В них оспівували життя і побут козаків, їхні почуття і т. ін. Чумацькі пісні активно творили у XVI–XIX ст., коли промисел чумацтва був поширений в Україні. Вони також поділяються на тематичні підгрупи [249, с. 245–247]. У солдатських й рекрутських – з XIX ст. – вилито жаль за хлопцями, чоловіками, котрих забирали на службу до війська на термін до 25 років. Їх тематика перегукується з голосільними мотивами. У бурлацьких і наймитських піснях описується доля заробітчан, тому ця тематика, на жаль, залишається постійно актуальною.

Більшість популярних у наш час ліричних пісень, що оспівують почуття окремих особистостей чи представників певних станових груп, не були притаманні бандурному мистецтву. Причиною цього було інше репертуарне спрямування бандури, як козацького інструмента, у супроводі якого переважно виконували епічні твори. Проте в часи масових поневірянь представників бандурної творчості в Україні офіційною владою не допускалися пісні такого змісту. Зовсім іншою була ситуація в середовищі укранської діаспори. Поступово репертуар тих бандуристів, котрі зуміли пристосуватися, і тих, котрі відновлювали бандурне мистецтво в Україні,

поповнювався новими піснями про кохання, жартівливими і танцювальними.

Крім того, українські ліричні пісні дуже мелодійні та красиві в текстовому плані, органічно зливаються з бандурним супроводом, і без них неможливо уявити творчість сучасних бандуристів.

У творчості українських композиторів та представників українського зарубіжжя зразки ліричних пісень представлені у формі вокально-інструментальних обробок та інструментальних творів, в яких фрагментарно використано елементи пісенного матеріалу або авторські композиції з фольклорною першоосновою родинно- чи соціально-побутової тематики. Їх інструментальна трансформація зустрічається у творчості В. Власова, О. Герасименко, М. Дремлюги, М. Лисенка, Г. Майбороди, В. Мартинюк, І. Марченка, К. Мяскова, Ю. Олійника, Я. Степового (обробка М. Гвоздя), Г. Хоткевича та ін. Вокально-інструментальні обробки часто зустрічаються у композиторській творчості В. Барвінського (перекл. С. Овчарової), О. Герасименко, М. Дремлюги (аранж. С. Овчарової, Л. Посікіри), М. Колесси (перекл. Л. Посікіри), Л. Колодуба (перекл. С. Овчарової), А. Кос-Анатольського, В. Косенка (перекл. С. Баштана), М. Лисенка (перекладення М. Гвоздя, М. Голенка, О. Міньківського, Н. Неміш, О. Пундик, Н. Хоми, М. Шевченко та ін.), М. Людкевича (перекл. С. Овчарової, Л. Посікіри, Т. Свентах), Б. Лятошинського (перекл. В. Войта), Г. Майбороди (перекл. М. Гвоздя), Г. Майбороди (перекл. М. Гвоздя, С. Овчарової, Л. Посікіри), А. Маціяки, К. Мяскова, Г. Хоткевича (аранж. В. Дутчак) та ін. На народні і авторські тексти музику написали К. Стеценко (аранж. М. Гвоздя, С. Овчарової), Р. Купчинський (аранжування Т. Лазуркевича й О. Созанського) та ін.

У творчості бандуристів-виконавців ліричні пісні становлять велику частку загального репертуару. Використовуються як переклади композиторських обробок, так і власні вокально-інструментальні обробки, а також інструментальні твори з фольклорною основою. Зокрема,

інструментальні п’єси, варіації зустрічаються у творчості для бандури А. Автодійчука, Є. Адамцевича, С. Баштана, Г. Верети, О. Вільгуцької, В. Войта, М. Гвоздя, П. Іванова, О. Герасименко-Олійник, В. Кабачка, Н. Курило, Л. Левітова, М. Лобка, К. Могили, М. Опришка, С. Паньківа (перекл. О. Вільгуцької), Л. Підківки, М. Різоля та ін. До жанру фантазії зверталися автори В. Заремба, Г. Менкуш та ін. Ще одним популярним жанром в інструментальній творчості для бандури, в якому використовуються методії ліричних пісень, є «Віночки з українських народних пісень» (наприклад, А. Бобиря, Л. Фалалєєвої та ін.). Переважно для інструментального переосмислення автори обирають пісні про кохання та жартівливі.

Вокально-інструментальна творчість бандуристів-виконавців охоплює більший жанровий діапазон родинно-побутових і суспільно-побутових пісень порівняно з інструментальними композиціями. Вокально-інструментальні обробки таких пісень зустрічаються у більшості бандуристів, які створюють обробки для бандури. З-поміж них відомі імена С. Баштана, А. Бобиря, Г. Верети, В. Войта, О. Войтович, Ю. Гамової, М. Гвоздя, Г. Гембери, О. Герасименко-Олійник, М. Горішної, А. Грицая, Д. Губ’яка, М. Домонтовича, Л. Дуди, В. Дутчак, Є. Душної, В. Єсипка, Х. Залуцької, В. Кабачка, В. Крищук, Н. Курило, О. Курінного, В. Кухти, Т. Лазуркевича, В. Лобка, Т. Лободи, О. Міньківського, М. Мошика, С. Овчарової, А. Омельченка, М. Опришка, П. Потапенка, В. Таловирі, О. Хропатої, І. Хуторянського, В. Шевченка, З. Штокалка та ін.

Твори Оксани Герасименко відзначаються багатством мелодичної мови в поєднанні з технічною довершеністю, використанням притаманних бандурі засобів музичної виразності. Однією з характерних ознак її композицій є використання народного мелосу. Авторка часто звертається до інструментального жанру варіацій, в якому можна своєрідно передати куплетну форму пісень про кохання (варіації «Ой вербо, вербо», «Ой на горі

сніг біленький», «Цвіте терен»). Жартівлива пісня про любов «Добрий вечір, дівчино» знайшла відображення в однойменних варіаціях для сольного, а також ансамблевого виконання. Колоритні варіації «Ой під вишнею» яскраво передають зміст жартівливої сатиричної пісні про взаємини старого діда і молодої дівчини. Важливо зауважити, що й інші твори О. Герасименко несуть у собі глибокий психологічний зміст та ліризм української пісенності. Серед них яскраві індивідуальні авторські композиції «Меланхолія», «Осінні сни», «Фантазія» та ін. (Додаток А, №№ 40; 42).

Найбільш відомими творами К. Мяскова, в яких презентована трансформація пісень родинно- та суспільно-побутової тематики, є «Концертна п'єса для бандури з фортепіано (оркестром) «Вечір надворі», «Фантазія на теми українських пісень» (козацька «Козак од'їжджає», пісня про кохання «Ой гиля, гиля, сірі гуси») (Додаток Б, пр. № 22–23). А концертна фантазія «Байда» закарбувала в собі поєднання двох тем: козацької («Байда») та жвавої чумацької («Ой ходила дівчина бережком»). Притаманним К. Мяскову є надання бандурі провідної ролі у звучанні з іншими інструментами – фортепіано або й цілим оркестром.

Багато прикладів композиторської музичної обробки вокальних творів родинно- та соціально-побутової тематики зустрічається у творчості М. Лисенка (1842–1912). Його обробки слугують прекрасним дидактичним і концертним матеріалом, а загалом є здобутком і гордістю української нації [186, с. 302]. Зокрема, обробки чумацьких пісень («Ой у полі криниченька», перекл. О. Міньківського, «Ой ходила дівчина бережком», перекл. Н. Хоми, «Чумацька пісня», акомп. М. Шевченко), бурлацьких («Ой що ж бо то та й за ворон», перекл. М. Гвоздя), жартівливих («Била жінка мужика», акомпанемент М. Шевченко, «Ой піду я до млина», перекл. Н. Неміш), пісень про кохання (переважно козацьких) («Ой гаю мій, гаю», «Ой не шуми, луже», «Ох і зрада, карі очі, зрада», «Ой запив козак», перекл. М. Гвоздя, «Ой глибокий колодязю», перекл. А. Бобиря, «Ой зійди, зійди», перекл.

О. Пундик, «Ой у полі озеречко», перекл. Л. Посікіри) та ін.

Виконавська інтерпретація вражає розмаїттям досліджуваних пісенних жанрів у бандурному репертуарі. Наприклад, збірка В. Таловирі «Українські народні пісні в обробці для голосу в супроводі бандури» містить багато сольних вокально-інструментальних обробок пісень про кохання. Серед них: «Гей, люди ідуть по ліщину», «За городом качки пливуть», «Зелененький барвіночку», «І шумить, і гуде», «Нащо мені женитися», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Та туман яром котиться», «Терен цвіте», «Тече річка невеличка» та ін. Бандурні супроводи яскраво доповнюють вокальну партію, становлять з нею єдине ціле, допомагаючи відтворити зміст пісень (Додаток А, № 119).

В творчому доробку Володимира Войта (1942 р. нар.) – обробки козацьких, чумацьких, родинно-побутових пісень (про кохання, жартівливих) для сольного виконання у супроводі бандури. Найновішою збіркою відомого бандуриста є «Торба міхоноші» (2013 р.), що істотно збагачує репертуар бандуристів (Додаток А, № 33).

Цікавими є вокально-інструментальні обробки чумацьких пісень О. Курінного «Їде чумак в дорогу», «Ой і не стелися, хрещатий барвінку», «Ой хто лиха не знає», «Чумак ярма накладає». Завдяки творчому пошуку митця відтворено зразки давніх пісень, які фактично повернуті із забуття для сучасних виконавців і слухачів та являють собою частку історичної спадщини українців [68] (Додаток А, № 71).

Оригінальне трактування родинно-побутових пісень (про кохання, жартівливих, танцювальних тощо) знаходимо у творчості гурту «Шпилясті кобзарі» (м. Київ), яка вже стала помітним культурним явищем[26]. Учасники гурту представляють бандуру в Україні та за кордоном як сучасний інструмент з можливістю поєднання українського мелосу з відомими

[26] Засновником гурту «Шпилясті кобзарі» (2010 р.) є Ярослав Джусь (1988 р. нар.). Учасники – випускники Стрітівської школи кобзарського мистецтва.

іноземними хітами. Це, наприклад, попурі на теми українських пісень, серед яких «Ой у вишневому саду», «Копав, копав криниченьку», «Несе Галя воду», «Розпрягайте хлопці коней», «Ой на горі два дубки»; сучасні обробки жартівливих пісень «Ой служив я в пана», «Поїхала баба в ліс» та ін. Блискучі виступи гурту на різних концертах та проектах («Україна має таланти», «Мистецький Арсенал»), фестивалях («Трипільське коло», «КобзАрт») тощо впродовж їхньої діяльності засвідчують правильність обраного ними трактування музичного фольклору в контексті поєднання різних субкультур, при якому об'єднуючим елементом постійно виступає українська народна пісня (Додаток Е, № 17–21).

Отже, з родинно-побутових найбільш поширені пісні про кохання, значно меншою мірою – пісні про сімейне життя та трагічні сімейні обставини. Як окрему ланку можна виділити сатирично-гумористичні пісні, що досить часто зустрічаються в бандурному репертуарі. Пісні про кохання влилися в бандурне мистецтво переважно протягом ХХ ст. (оскільки вони не оспівували історичних подій і не мали політичного забарвлення, їх не забороняли), і нині вони широко розповсюджені. Сатиричні й жартівливі, а також танцювальні були частиною бандурної творчості постійно, і якщо в них не висвітлювалася заборонена тематика, вони не підлягали такій жорсткій цензурі, як інші пісенні жанри (героїчного епосу, політичні пісні тощо).

Аналіз нотного матеріалу для бандури другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. дозволяє констатувати, що суспільно-побутові пісні переважно представлені у творчості композиторів старшого покоління (М. Лисенка, Г. Хоткевича, Г. Майбороди). У сучасних композиторів спостерігається тенденція до відродження забутих фольклорних зразків суспільно-побутових пісень (В. Мартинюк). Помітно багато обробок суспільно-побутових пісень (козацьких, чумацьких, бурлацьких) є у Г. Верети, В. Войта, А. Грицая, Є. Душної, М. Гвоздя, О. Курінного, О. Міньківського, М. Мошика,

П. Потапенка, В. Уманця, М. Шевченко, З. Штокалка та ін. У інших авторів в переважній більшості представлені обробки родинно-побутових, жартівливих і танцювальних пісень. Причиною більшої популярності пісень про кохання й жартівливих є те, що їх тематика практично стала. А в суспільстві постійно відбуваються зміни, викликані технічним прогресом, зміною професій, загальною комп'ютеризацією і, як наслідок, загальним пришвидшенням темпу життя і т. ін. Оспівувати теперішнє соціально-побутове життя не так вже і легко. Якщо раніше пісню використовували як засіб моральної «розрядки», зняття нервового напруження в різних умовах праці, то тепер її замінили, в кращому випадку, аудіоносії, а загалом пісні в побутових умовах звучать все рідше і рідше. Попри ці обставини, суспільно-побутовим, особливо козацьким, пісням належить особливе місце в бандурній творчості. Бандура, як один із козацьких музичних інструментів, була вірною супутницею козаків у різних життєвих ситуаціях. Ймовірно, тому козацькі пісні й досі зберігають популярність у бандурному середовищі. Після них чільне місце у сучасному бандурному репертуарі належить чумацьким пісням. Поодиноко зустрічаються гайдамацькі, жовнірські, бурлацькі, ремісницькі та ін. [68].

Ліричні пісні представлені сольно й ансамблево у творчості композиторів і бандуристів-виконавців як навчальний і концертний репертуар. Композитори звертаються до найрізноманітніших форм інструментального викладу: п'єси, фантазії, варіації, концертні п'єси, фуги, концерти тощо. Залучають до бандурного звучання також супровід інших інструментів (фортепіано та симфонічного оркестру). Композиторські вокально-існтрументальні обробки ліричних пісень часто адаптуються бандуристами-виконавцями для бандурного репертуару (у сольній і ансамблевій формах). Бандуристи-виконавці для втілення творчої думки обирають інструментальні жанри мініатюри, варіації, фантазії переважно у сольному викладі. У вокально-інструментальній площині це сольні й

ансамблеві обробки народних пісень.

Ліричні пісні у поєднанні зі звучанням бандури або в інструментальному бандурному викладі набувають особливого забарвлення, недарма в народі струни бандури називають ще «струнами серця», «срібними струнами». Їх звучання здатне пробудити в людині найглибші почування і переживання, що стосуються емоційної сфери, якої торкаються ліричні, зокрема соціально-побутові, пісні.

3.4. Звернення до народних танцювальних мелодій та їх переосмислення в академічній творчості

Танець є видом мистецтва, в якому засобами вираження творчої думки є пластичні рухи людського тіла [255, с. 265]. Народні танці яскраво характеризують ментальні особливості кожного народу. Складовою танців слугують слово й інструментальна музика. Народні танці здавна були і є в пошані в українців. Їх поділяють на три основні жанрові групи: хороводи (танки), сюжетні та побутові танці.

Хороводи (танки) належать до найдавніших жанрових груп народного танцювального мистецтва, колись були безпосередньо пов’язані з проведенням календарних обрядів. За тематичним спрямуванням їх поділяють на такі, що відображають трудові процеси («Шевчик», «Коваль», «А ми просо сіяли» та ін.), родинно-побутові відносини («Перепілка» та ін.), хороводи з оспівуванням природи крізь призму почуттів любові до рідного краю («А вже весна», «Кругом Мареноньки ходили дівоньки» та ін.) [33, с. 6]. Супроводом і своєрідним поясненням до хороводів слугував текст. З часом хороводи, як і багато обрядових пісень, втратили магічне значення і стали частиною репертуару аматорських та професійних виконавців, трансформуючись у різні форми. Зокрема, хороводи у пісенній формі з інструментальним супроводом та у вигляді інструментальних п’єс стали

частиною репертуару для бандури [69].

Сюжетні й побутові танці не мають такого тісного зв'язку з обрядовими дійствами, як хороводи. Вони виконують переважно розважальну функцію, базуються на хороводах та мають свої чіткі характеристики.

У сюжетних танцях відтворюються конкретні дії людини чи тварин, птахів, природні явища тощо. А. Гуменюк визначає, що вони діляться на кілька груп за тематикою: праця («Танець лісорубів»); народна героїка («Аркан»), народний побут («Горлиця»), окремі явища природи і змалювання знарядь праці в конкретній дії («Віз»), звички птахів і тварин («Гусак») [33, с. 22].

У побутових танцях відповідно до їх найменування закладено інформацію про побут українців, їхні звичаї, настрої тощо. Побутові танці поділяються на три групи. До першої належать метелиці, гопаки, козачки. Гопак, козак та гайдук були невід'ємною частиною козацького військового побуту, тому в них найбільше відбилися козацька сила й мужність [39, с. 6]. Друга група об'єднує в собі коломийки, гуцулки, верховинки, частівки. Відповідно до свого найменування, танці другої групи передають колорит «співу і рухової імпровізації» місцевості, з якої походять. Третя група представляє «міграційні» фольклорні танці іноземного походження: польки, кадрилі, вальси, краков'яки [97, с. 46, 48; 33, с. 14].

Як сюжетні, так і побутові танці виконуються в поєднанні з інструментальним музичним супроводом. Окрім того, до інструментального акомпанементу часто доєднуються невеликі за обсягом текстові вставки-куплети, переважно жартівливого змісту.

Танцювальна музика впродовж століть була елементом кобзарського репертуару. В кобзарів такі твори називалися «штучками» й виконували розважальну функцію («Чоботи», «Закаблуки», «Киселик», «Голубець» тощо) [167, с. 9]. Танки «Горлиця», «Дудочка», «Метелиця» та інші були

окрасою репертуару кобзарів О. Вересая (1803–1890), Г. Гончаренка (1835–1917), П. Древченка (1863–? 1934 (останні згадки 1929), Г. Ткаченка (1898–1993) та ін.

З початку XX ст. завдяки роботі Г. Хоткевича збереглися нотно фіксовані приклади народної танцювальної музики, що виконувалася кобзарями на бандурі, а також авторські інструментальні танцювальні твори митця. У репертуарі другої половини XX – поч. XXI ст. народні та авторські танцювальні мелодії слугують добрим навчальним та концертним матеріалом у сольній та ансамблевій виконавській практиці. В зв'язку із розширенням можливостей сучасної бандури танцювальні мелодії можуть підлягати різним щаблям творчого переосмислення у творчості композиторів та бандуристів-виконавців [69].

У творчості українських композиторів для бандури переважають авторські п'єси, що відповідають жанровим прототипам побутових українських та іноземного походження танців («Вальс», «Козачок» тощо). Зокрема, вальси для сольного виконання зустрічаються у композиторській творчості Л. Дичко, В. Косенка, Ю. Щуровського (перекл. М. Гвоздя); козачок – у А. Коломійця; «Етюд-козачок» – у Л. Гайдамаки, Г. Хоткевича; коломийка – у В. Кирейка, полька – у А. Маціяки та ін. П'єси зі складовими «Танок», «Танець» зустрічаються у творчості І. Гайденка, О. Герасименко, М. Дремлюги, В. Кирейка, К. Мяскова, Г. Хоткевича та ін. В. Павліковський створив композицію за мотивами українських танцювальних мелодій («Троїсті музики»), іноземного (американського) танцю «Бугі-Вугі».

Найтісніший зв'язок із фольклором щодо відтворення народних танців простежується в творчості для бандури Г. Хоткевича у сольній та ансамблевій формах. Широке використання автором народної танцювальної музики є свідченням популярності цієї жанрової групи на початку XX ст. Своєю творчою діяльністю митець прискорив своєрідний поворот кобзарського мистецтва у бік удосконалення інструментарію та

виконавського професіоналізму. Зокрема, творчість митця дозволила бандурі «перейти» в академічне русло або залишитися в народній площині, проте з високим професійним рівнем. Оскільки Г. Хоткевич першим запропонував ансамблеве виконавство [217, с. 66], саме в його творчості є і перші зразки танцювальних творів для ансамблю, наприклад «Харківський козачок» (перекладення В. Мішалова). Показовими є сольні обробки народних танців «Козачок» (запис від кобзаря Г. Гончаренка), «Метелиця» (перекл. В. Мішалова) (Додаток А, №№ 124; 125).

Яскравими прикладами переосмислення композитором фольклорного матеріалу з виникненням новотворів у дусі народної танцювальної музики є «Одарочка», «Козачок», «Етюд-козачок» (два варіанти). Вказані твори повністю відтворюють ритміку народних танців у дводольних розмірах (2/4, 4/4), написані у жвавих темпах, як і годиться для танцювальних мелодій (Додаток А, № 124).

За словами І. Земцовського, «тільки великому таланту «переробка» народної музики дійсно під силу» [95; с. 41]. Переплетення фольклорного і авторського первнів є настільки міцним, що твори, зокрема інструментальні танці, Г. Хоткевича сприймаються як обробки народних.

Творчість для бандури К. Мяскова істотно вплинула на розвиток академічного бандурного репертуару та включає чимало творів із фольклорною першоосновою. Рисами танцювальних жанрів наділені твори для навчального та концертного виконання: «Жартівливий танок», «Концертна п’єса на теми двох українських народних пісень» («Байда», «Ой ходила дівчина бережком»), «Протяжна і танцювальна», «Скерцо» та ін.

М. Дремлюга з-поміж великої кількості інструментальних творів для бандури, в яких домінуючими є фольклорні джерела, приділив увагу і танцювальним жанрам. Зокрема, використав мелодію сюжетного танцю «Аркан», що представляє народну героїку для втілення творчої думки в частині сюїтного циклу (5 ч. Сюїти № 2 для бандури соло). Інструментальна

п’єса для бандури «Танець» написана композитором в характері жвавого народного побутового танцю «полька». Також сповнені танцювальних ритмів сольні інструментальні твори «Гумореска» (ІІІ частина Сюїти № 3), «Скерцо» (ІІІ частина Сонати № 1) та інші (Додаток Б, пр. № 24).

Творче переосмислення народного мелосу відомим українським композитором Анатолієм Коломійцем (1918–1997) сприяло створенню інструментальних п’єс, тематично споріднених із народними танцювальними джерелами. Зокрема, твори «Жартівливий танець» та «Козачок» сприймаються як обробки народних танців («Горлиця», «Козачок»), хоча насправді є авторськими композиціями.

Сповнений ніжних почуттів «Вальс» видатної сучасної української композиторки Лесі Дичко (1939 р. нар.) адаптований для виконання на бандурі М. Гвоздем. Світла мажорна тональність відтінюється в середині композиції паралельним мінором. А багатозвучні акорди, замінені при аранжуванні розкладенням на дрібніші тривалості, на бандурі нагадують клавесинне звучання. Ці та інші ознаки мимоволі налаштовують слухачів на сприйняття картини придворного балу, ймовірно XVIII ст., коли бандура була популярною при дворах російських та польських магнатів (Додаток А, № 9).

Виконавці-бандуристи часто використовують танцювальні мелодії як навчальний матеріал, що є біфункціональним з педагогічної точки зору: опанування технічних навичок та ознайомлення з фольклорними традиціями рідного народу. Для обробок автори обирають популярні українські танці – коломийки, козачки, метелиці тощо [39, с. 6], а також створюють нові авторські п’єси. Серед бандуристів-виконавців відомі імена С. Баштана, А. Бобиря, О. Вільгуцької, В. Войта, М. Гвоздя, О. Герасименко-Олійник, Д. Губ’яка, В. Гуцала, В. Дзиндри, В. Довженка, В. Кабачка, Ю. Китастого, В. Ключника, М. Корецького, М. Лобка, Т. Лободи, В. Мішалова, М. Опришка, М. Різоля, М. Теліги, В. Уманця та ін. Авторські п’єси,

пов’язані з танцювальними жанрами для сольного виконання, поширені у творчості С. Баштана («Український танець»), О. Герасименко-Олійник («Танок», «Український танок»), Р. Гриньківа («Коломийка»), Ю. Китастого («Старовинний козачок»), В. Ключника («Український козачок»), В. Крищук («Танок»), К. Місевича («Харківський танок»), В. Сидоренка («Полька бандуриста»), В. Таловирі («Мазурка», «Танок»), І. Хуторянського («Менует»), З. Штокалка («Полянка», «Танкова мелодія»), О. Яворика («Танець») та ін.

Чимало танцювальних мелодій вміщено у підручнику «Школа гри на бандурі» В. Кабачка та Є. Юцевича (1968 р.). Поряд із сольними інструментальними обробками сюжетних («Горлиця», кілька варіантів) та побутових танців («Гопак», «Козачок», «Метелиця», полька «Ланцюжок», «Чернігівський гопак») зустрічаються іноземні («Крижачок» (білоруський), танець «Венгерка» (угорський), полька «Вендра» (естонський) та ін.). Таким чином, опановуючи інструмент бандуру, можна ознайомитися з фольклором українського, а також сусідніх народів (Додаток А, № 59).

У творчості М. Гвоздя зустрічаються численні приклади інструментальних опрацювань народних танців та переклади авторських п’єс танцювальної тематики. Обробки хороводних танців, що зображують трудові процеси – «Боднар», «Коваль», «Шевчик», – є прикладами найпростіших вокально-інструментальних та інструментальних творів для бандуристів-початківців. Побутові танці «Гопак», «Козачок», «Полька» та інші орієнтовані М. Гвоздем як навчальний матеріал у формі невеликих інструментальних п’єс. Варіанти популярного побутового танцю «Метелиця» здійснені митцем для сольного та ансамблевого інструментального виконання (Додаток А, № 9).

Цінним виданням, у якому зібрані зразки різноманітних танцювальних мелодій, втілених у жанрі інструментальної мініатюри (для сольного виконання на бандурі), є «Скарбниця бандуриста. Випуск № 10» (2008 р.),

упорядником якого є Ольга Вільгуцька. Це, зокрема, обробки народних танців, здійснені українським композитором Миколою Різолем (1919–2007) (більшість із них перекладена О. Вільгуцькою): «Гопак», «Козачок», «Полька», «Українська мелодія», «Українська полька», «Херсонський гопак». У п'єсах колоритно відтворено настрій однойменних українських побутових танців. А у п'єсі «Гаївка» (обробка М. Різоля) у неквапливому темпі інтервальною та акордовою фактурою відтворено весняний настрій обрядового хороводу. Особливості закарпатського танцю зображено у творі «Дубкани-скакуни» (обробка А. Омельченка). Мелодії народних танців і танцювальних пісень об'єднані у творі для бандури соло «Віночок танців» відомим українським бандуристом В. Єсипком (1950 р. нар.) [69] (Додаток А, № 104–108).

Бандурні опрацювання народних танців В. Войта перевтілюються в інструментальні п'єси. Для них спільною рисою є використання активної пульсації в басовій лінії та ведення мелодії у правій руці (верхньому голосі). Автор використовує пасажні ходи. Інструментальне втілення обраних творів відповідає характерним особливостям однойменних танцювальних жанрів («Гопак», «Гречаники», «Козачки» (№№ 1–5) та інші).

Ольга Герасименко-Олійник (1958 р. нар.) збагатила репертуар юних бандуристів сольними й ансамблевими зразками обробок танцювальних жанрів, наприклад п'єсами «Гопак», «Тропак», «Чернігівський гопак», «Козачок Місевича», «Метелиця», «Полечка», «Українська полька», «Холонівська полька» та ін. Авторка віддає перевагу побутовим танцям і водночас сприяє їх збереженню й популяризації в українській діаспорі США (Додаток А, № 56–57).

«Коломийка» відомого бандуриста Романа Гриньківа (1969 р. нар.), першоджерелом якої є епізод фортепіанного твору М. Колесси, є прикладом синтезу академічних і народних жанрів. Твір вийшов за межі обробки, являє собою індивідуальну композицію віртуозного плану.

Прикладом інструментальної трансформації хороводу у жанр варіацій є твір Г. Гембери «Варіації на тему української веснянки «Марина». У бандурній творчості популярними є також інструментальні п'єси, в основу яких покладено танок «Десь тут була подоляночка» з весняного обрядового циклу (В. Довженко, «Подоляночка»; М. Різоль, «Веснянка» тощо).

Дмитро Губ'як (1982 р. нар.) як представник молодого покоління відомих концертуючих бандуристів активно відроджує традиції виконання танцювальних мелодій у академічному бандурному мистецтві. Наприклад, твір «В'язанка кобзарських танців» презентує добірку народних танців для інструментального ансамблю: з одного боку, автор зберігає мелодії танців, що використовувалися у стародавній кобзарській практиці, з другого – сучасне трактування, а також творче переосмислення народних мелодій потребує віртуозного виконання [69] (Додаток Е, 16).

Інтерес до танцювальної музики спостерігається у виконавській творчості на діатонічній бандурі. Наприклад, танці «Запорожець», «Козачок», «Тропак» (з репертуару кобзаря Г. Гончаренка), «Одарочка» (в обробці Г. Хоткевича) та інші колоритно звучать у виконанні Сергія Захарця (1980 р. нар.), соліста Національної заслуженої капели бандуристів імені Г. І. Майбороди [125].

Деякі вокально-інструментальні обробки календарно-обрядових пісень (особливо весняного циклу) і надалі можуть слугувати супроводом до танків. Для прикладу, обробки пісень «Ой веснянко біла» та «Ми голуба ізловили», здійснені Л. Дудою, початково були призначені для сценічного виконання вокальним ансамблем у супроводі бандури. Проте їх виконання під час Великодніх свят за участю фольклорних колективів перевело їх у формат супроводжуючої музики до ведення хороводів (танків), в яких брали участь молодь і діти. Так майже спонтанно відбулася театралізація вокально-інструментальних обробок календарно-обрядових хороводних пісень, і вони мимоволі знову стали частиною наполовину імпровізованого фольклорного

дійства. Таким чином, пісня-хоровод, взята з фольклорного середовища, підлягає обробці для концертного виконання з можливим поверненням у природне для неї народне середовище (Додаток Є). Подібну функцію супроводу до танків можуть виконувати й інші вокально-інструментальні обробки календарно-обрядових пісень, що близькі до хороводів О. Вільгуцької («Ходи жучок по долині» та ін.), В. Таловирі («Подоляночка»), М. Гвоздя («Огірочки» за обробкою Л. Ревуцького) та ін.

Отже, хороводи як найдавніша форма танців природно залишилися з тісною прив'язкою до текстового супроводу в площині календарно-обрядової творчості, тому представлені в бандурному репертуарі у вигляді вокально-інструментальних обробок та інструментальних жанрів (мініатюри, варіації: простіші – для навчання початківців, складніші – для концертного виконання). З-поміж мелодій сюжетних танців зустрічаються приклади творів тематики «праця», «народна героїка», «народний побут». Найповніше представлені побутові танці. Досить розповсюдженими є метелиці, гопаки, козаки. Ймовірно, через те, що гопак та козачок були, як і бандура, особливо характерними для військового побуту козаків, рівень їхньої популярності і у сучасному бандурному репертуарі є найвищим. Також популярними є різні варіанти танцю «полька». В бандурній творчості мелодії сюжетних і побутових танців трансформувалися переважно у жанр інструментальної п'єси. Поряд з обробками народних танків і танців у бандурному репертуарі представлені авторські інструментальні п'єси, що тематично відповідають танцювальній музиці (танки, українські танці, вальси, польки, мазурка, менует тощо).

Танцювальна музика, що початково була призначена для супроводу танців, у репертуарі для бандури має інше забарвлення: навчальні п'єси призначені перш за все для засвоєння гри на інструменті та вивчення фольклорних традицій, а концертні – для слухацької аудиторії. Супровідна функція залишилася в деяких вокально-інструментальних обробках

хороводів та може трактуватися як розважальна. Звичайно, мелодії народних танців, включені в бандурний репертуар, можуть виконуватися як на сцені, так і для супроводу танців під час святкувань відповідно до обстановки.

Отже, народні танцювальні мелодії зберігають популярність у бандурному репертуарі та трансформувалися в інструментальні жанри мініатюри, варіації. Також поширені вокально-інструментальні обробки похідних від хороводів, переважно календарно-обрядових пісень. Проявом трансформації для хороводів є поява інструментального, зокрема бандурного, супроводу. Інші танці залишилися інструментальними, в репертуарі для бандури адаптовані для цього інструмента або й створені власне в бандурному середовищі.

У творчості композиторів поодиноко використовується «цитування» фрагментів танців (М. Дремлюга) в частині сюїтного циклу. В основному переважають авторські п’єси, тематичними прототипами яких є українські народні танці. У виконавській творчості поширені хороводні пісні у формі вокально-інструментальних обробок, поодиноко в жанрі інструментальних варіацій. Народні танці, порівняно з композиторською творчістю, більш поширені сольними й ансамблевими варіантами (п’єси, авторські інструментальні твори танцювального спрямування).

3.5. Вокально-інструментальні композиції з текстами літературного походження

Піснями літературного походження називаються авторські твори, мелодично та текстово близькі до народних, котрі завдяки своїй великій популярності передавалися переважно шляхом усної передачі від одного виконавця до іншого. При цьому допускалися їх незначні модифікації, а ім’я автора з часом забувалося, причому авторство мелодії втрачалося частіше, ніж ім’я автора тексту.

Найдавнішими творами такого плану, багато з яких зберегли популярність до початку XXI ст., вважаються пісні-романси XVII–XVIII ст. Назва «романс» походить від назви іспанської мови – «романська» [97, с. 221]. Українськими науковцями для влучної харатеристики українських мелодійних і наспівних вокальних творів правомірно додано українське означення «пісня-романс». Одними з найдавніших пісень літературного походження є канти (в перекладі з латині означають «спів», «пісня»), що суттєво повпливали на розвиток пісні-романсу. Їх авторство належало вчителям, студентам, «мандрівним дякам» [97, с. 224]. У процесі передачі усним шляхом багато кантів модифікувалися у народні романси з відповідними змінами. У XVIII ст. романси часто виконували з акомпанементом бандури, торбана.

До найдавніших вокальних творів літературного походження можна віднести пісню, автором якої, ймовірно, є гетьман України Іван Мазепа (1639–1709), «Ой біда-біда мні, чайці-небозі», котра популярна в народі як соціально-побутова (чумацька) «Ой горе тій чайці».

З-поміж романсів початку XVIII ст. вирізняються пісні легендарної Марусі Чурай (точне авторство, звичайно, не може бути встановлене, але саме її вважають творцем пісень «Ой не ходи, Грицю…», «В кінці греблі шумлять верби», «Грицю, Грицю, до роботи» та ін.) та твір Семена Климовського «Їхав козак за Дунай». XVIII ст. принесло нащадкам імена Юрія Добрильовського (1760–1825) («Вітальна»), Григорія Сковороди (1722–1794) (пісні «Всякому городу нрав і права», «Ой ти птичко, желтобоко…», «Стоит явор над водою», «Ах, ушли мої літа» та ін.), Степана Писаревського (1780-ті–1839) («Де ти бродиш, моя доле?») та ін.

У XIX ст. відомими творцями пісень, що стали народними, були Михайло Петренко (1817–1862) («Взяв би я бандуру», «Дивлюсь я на небо» та ін.), Олександр Афанасьєв-Чужбинський (1816–1875) («Скажи мені правду»), Іван Котляревський (1769–1838) («Де згода в сімействі», «Віють

вітри, віють буйні», «Сонце низенько, вечір близенько»), Микола Устиянович (1811–1885) («Верховино, світку ти наш»), Марко Кропивницький (1840–1910) («Соловейко», «На вулиці скрипка грає»), Семен Гулак-Артемовський (1813–1873) («Романс Оксани» з опери «Запорожець за Дунаєм»), Сидір Воробкевич (1836–1903) («Заграй ми, цигане старий»), Степан Руданський (1834–1873) («Повій, вітре, на Вкраїну», «Кольор чорний»), Михайло Старицький (1840–1904) («Ніч яка місячна»), Леонід Глібов (1827–1893) («Стоїть гора високая») та ін. На слова Тараса Шевченка представлено найбільший пласт пісень, тому розглядаємо їх окремим параграфом.

На зламі XIX–XX ст. творили видатні митці, пісні на слова яких стали народними. Серед них Іван Франко (1856–1916) («Час рікою пливе», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»), Леся Українка (1871–1913) («Стояла я і слухала весну», «Гетьте думи, ви хмари осінні»), Олександр Олесь (1878–1944) («Сміються, плачуть солов'ї») та ін.

Вагомий пласт становлять пісні Українських Січових Стрільців (УСС) та Української Повстанської Армії (УПА). В бандурній творчості, особливо кінця XX – початку XXI ст., стрілецькі та повстанські пісні є дуже розповсюдженими, тому їм присвячено багато уваги в нашому дослідженні. Стрілецькі та повстанські пісні – визначне явище в українській музичній культурі XX ст. Січові пісні почали з'являтися в середовищі армії УСС починаючи з 1914 р. під час Першої світової війни. А згодом одночасно зі створенням УПА (1942 р.) новою сторінкою стала і повстанська пісня. Спершу вони побутували безпосередньо в середовищі воїнів, котрі виконували спочатку козацькі, історичні та інші народні пісні, а згодом створювали авторські пісні, що швидко ставали народними. Їх мелодія та слова були написані переважно в народному стилі і тому легко запам'ятовувались. Найвідомішими авторами текстів стрілецьких пісень були Р. Купчинський, Б. Лепкий, Ю. Шкрумеляк, Ю. Назарак, Г. Трух,

А. Лотоцький, І. Франко, Ю. Федькович та ін.; музичних текстів – М. Гайворонський, Л. Лепкий, А. Баландюк, С. Чарнецький, В. Бобинський, Я. Ярославенко, Р. Купчинський та ін. [215, с. 12; 97, с. 239]. Про авторів повстанських пісень відомо значно менше, оскільки творили вони або під псевдонімами, або колективно, а потім гинули в боях, так і залишившись невідомими [91]. Окремі імена авторів були штучно вилучені з історичного обігу в радянський час.

Чимало пісень національно-визвольної тематики стали народними завдяки мелодичній чи текстовій спорідненості із фольклорними зразками. Окрім того, А. Іваницький зазначає, що фольклоризація стрілецьких пісень частково була вимушеною, оскільки співати їх було офіційно заборонено владою. Тому виконували ці пісні потай, друкованих нот і текстів теж не було. Пісні передавали з уст в уста, як і інші жанри музичного фольклору [97, с. 239].

Стрілецькі та повстанські пісні швидко ставали улюбленими в народі. Своєю чергою люди, поважаючи героїв, створювали про них свої пісні. Так поряд із авторськими з’явився окремий пласт народних пісень, присвячених учасникам національно-визвольних змагань («Ой на горі, на Маківці», «Гей зі Львова до Мукачева», «Посумніли гори Карпати» та інші), а також переробки давніших народних пісень («Ой у полі верба», «Молодий дубочку», «Бистра вода», «Ой у полі могила», «Коло млина яворина, зацвіла калина» та ін.), що популярні і на початку XXI ст., зокрема у репертуарі для бандури [54; 60].

Супроводом для стрілецьких, а згодом і повстанських пісень ще під час воєнних дій слугували гітара, скрипка та інші інструменти, що були в наявності у стрільців. Також практикувались ансамблеві та хорові варіанти виконання таких пісень, особливо маршових. Січові пісні виконувалися безпосередньо в стрілецькому середовищі, а також на імпровізованих сценах. Після закінчення війни жанри стрілецьких та повстанських пісень

поступово переходили в інше виконавське середовище, зокрема на концертну естраду. Не оминали їх увагою і кобзарі-бандуристи, включаючи такі твори до свого репертуару. Проте в зв'язку із тематикою пісень в радянські часи дозволено було виконувати лише ті твори, які не мали політичного забарвлення: ліричні пісні про кохання, жартівливі тощо, а також пісні, в яких чітко не прослідковувалась тематика національно-визвольної боротьби саме УСС та УПА. Відповідно і в нотно зафіксованому бандурному репертуарі знаходимо лише окремі твори. Пісні УСС та УПА стали активно публікувати в Україні зі зняттям заборони на їх виконання, до того часу їх публікували тільки за кордоном. Нині вони зберігають актуальність, тому є популярними, зокрема у репертуарі для бандури.

Багато авторів прекрасних пісенних творів різних століть залишилися невідомими, є тільки дані про приблизний час створення пісень. Це, наприклад, пісні «Ой я нещасний», «Перепеличка» (невідомих авторів XVII–XVIII ст.), «Дівчино кохана, здорова була», «Там на горі крута межа», «Бабусю рідненька», «Без тебе, Олесю», «Не питай, чого в мене заплакані очі», «Ой дівчино, шумить гай», «Ой ти, дівчино зарученая» (XIX – поч. XX ст.) та ін.

Імена авторів музики та текстів пісень другої половини XX ст. здебільшого відомі, проте завдяки великій популярності у суспільстві вони наближаються до народних. Це, зокрема, пісні «Два кольори» О. Білаша на текст Д. Павличка, «Чорнобривці» В. Верменича на сл. М. Сингаївського, «Червона рута» В. Івасюка. Такі пісні як «Мамина коса» В. Хорта на сл. І. Чернецького, «Ой, смереко» Л. Якима, «А сорочка мамина», «Пісня про тата» Н. Май та інші також нерідко виконуються як народні.

3.5.1. Шевченкіана сучасного бандурного репертуару

Минуло понад 200 років від дня народження видатної постаті

українського народу – великого Кобзаря Тараса Григоровича Шевченка. Його творчість залишається популярною і актуальною, цікавою та повчальною для широкого кола людей різного віку. Урочистості з нагоди вшанування пам'яті поета безперечно пов'язані з пісенним репертуаром у супроводі бандури.

У сучасному бандурному мистецтві шевченківській тематиці відводиться одне з найвагоміших місць. Адже шевченківські твори, з-поміж яких думи, солоспіви, українські народні та авторські пісні на слова поета, їх інструментальне перевтілення, а також пісні про Т. Шевченка є невід'ємною частиною сучасного бандурного репертуару.

Починаючи з другої половини XX ст., коли відбулась реконструкція бандури та вихід інструмента на концертну естраду, поява, поряд із сольним, ансамблевого виконавства, постала проблема нестачі бандурного репертуару. Розв'язувати її допомагали професійні композитори, композитори-аматори та бандуристи-виконавці, які створювали обробки народних пісень та нові оригінальні твори для бандури, зокрема на шевченківську тематику. Тому, аналізуючи репертуар для бандури, зокрема другої половини XX – початку XXI ст., важко знайти автора творів та обробок для бандури, який би не звертався до пісенної Шевченкіани. Сольні та ансамблеві вокально-інструментальні обробки та аранжування здійснювали професійні композитори О. Герасименко, М. Дремлюга, А. Коломієць, Ю. Мейтус, Є. Мілка, Б. Шиптур та ін.; бандуристи-виконавці С. Баштан, В. Войт, М. Гвоздь, В. Герасименко, Ф. Глушко, М. Дейчаківський, Л. Дуда, В. Дутчак, В. Єсипок, Ф. Жарко, Г. Китастий, В. Лобко, Г. Менкуш, О. Міньківський, В. Нечепа, С. Овчарова, А. Омельченко, М. Опришко, Л. Посікіра, П. Потапенко, Л. Ржецька, М. Різоль, М. Сточанська, О. Ходоба, М. Шевченко, Г. Яковлев та ін. Авторські твори для голосу у супроводі бандури на слова Т. Шевченка та про Шевченка належать перу професійних композиторів В. Власова, Ю. Олійника, М. Приходько, А. Філіпенка та ін., а

також бандуристів-виконавців, серед яких С. Баштан, А. Голуб, І. Зажитько, Г. Китастий, А. Лихошвай, Г. Менкуш, Л. Молнар, М. Мошик, композитора-аматора В. Лісовола.

Автором багатьох сольних та ансамблевих вокально-інструментальних обробок пісень на слова Т. Шевченка є М. Гвоздь. З-поміж них – «Зоре моя вечірняя» (музика Я. Степового) для сольного виконання у супроводі бандури. Акомпанемент пісні дублює мелодичну лінію, водночас слугує гармонічною основою і підтримкою при виконанні вокальної партії. Елементи танцювальності присутні в обробці для бандури української народної пісні «Од села до села». Ця обробка складніша, ніж попередня, в технічному і виконавському планах (супровід не дублює мелодію, багатий на акордову техніку, інтерваліку, ритмічну варіантність). Вдалим і зручним для виконання є бандурне перекладення солоспіву Я. Степового на слова Т. Шевченка «Утоптала стежечку». Велично звучать ансамблеві обробки М. Гвоздя у виконанні чоловічої капели бандуристів, а саме пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» (музика Д. Крижанівського), «Думи мої, думи», «Летить галка через балку», «Бандуристе, орле сизий». Загалом бандурні акомпанементи М. Гвоздя технічно не складні, доступні для широкого кола виконавців із різним рівнем майстерності гри на інструменті (Додаток А, № 36).

Цікавими є бандурні акомпанементи хорових творів на слова Т. Шевченка та про Кобзаря, написані Мартою Шевченко для мішаної капели бандуристів. Наприклад, бандурний супровід популярної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» (музика Д. Крижанівського) не тільки підтримує акордами хорове звучання, а й ілюструє певні образно-смислові деталі тексту. Глибокий, повний звук акомпанементу вже у вступі налаштовує слухачів на відповідний характер твору. Згодом різні види ґліссандо, що охоплюють майже весь діапазон бандури, зображають «напливи» хвиль могутньої ріки. Супровід народної пісні «Спи, Тарасе» (музика

В. Захарченка), присвяченої Кобзарю, не переобтяжений складними технічно-виконавськими зворотами, слугує підтримкою хорової партії. А у пісні «Сонце заходить» (слова Т. Шевченка, музика Д. Роздольського) бандурний супровід М. Шевченко допомагає передати глибокий лірико-психологічний зміст – печаль і самотність людини, відірваної від рідної землі на фоні прекрасної природи, в якій зоря – єдине, що єднає поета з батьківським краєм. Зокрема, картину тихого вечора і водночас настороженість зображає тремоляндо мінорного тризвука у вступі; ясність зорі, краса природи підкреслюються прозорими мелодичними поспівками восьмими тривалостями у верхньому регістрі бандури. А кульмінація в останньому куплеті супроводжується насиченою акордовою фактурою [94, с. 156] (Додаток А, № 55).

У творчому доробку Віолетти Дутчак чи не найбільша кількість опублікованих вокально-інструментальних обробок та аранжувань пісень на слова Т. Шевченка для сольного та ансамблевого виконання у супроводі бандури. Перші аранжування шевченківських творів В. Дутчак увійшли до збірки «Ой три шляхи широкії», виданої автором у 1993 році. Збірка містить сім солоспівів Д. Бонковського, М. Лисенка, Я. Степового на слова Т. Шевченка. Завдяки творчій переробці, деяким фактурним змінам, регістровим перенесенням, спрощенням партії лівої руки тощо фортепіанні акомпанементи пісень стали зручними для виконання на бандурі (Додаток А, № 92). Справжнім дарунком для бандуристів-виконавців стало видання В. Дутчак окремої збірки вокальних творів на слова Т. Шевченка у супроводі бандури «Кобзареві струни» (2004 р.), до якої увійшли вісім аранжувань та вісім обробок для бандури. Серед них як популярні пісні («Заповіт», «Зоре моя вечірняя», «Бандуристе, орле сизий» та ін.), так і маловідомі твори («У гаю, гаю», «Ой чого ти почорніло» та ін.). Різними засобами музичної виразності В. Дутчак яскраво передає основний зміст шевченківських творів. Так, наприклад, у ансамблевій вокально-інструментальній обробці пісні «По

діброві вітер виє» обігрування п’ятого щабля основної тональності (e-moll) секстолями 16-ми тривалостями змальовує завивання вітру, вносить тривожність, схвильованість у музичний виклад. В цей час партія другої та третьої бандур акордовою фактурою підтримує гармонічну основу. А у сольній вокально-інструментальній обробці пісні «Бандуристе, орле сизий» бандурний супровід носить динамічний характер, зміни фактури у кожному куплеті підкреслюють зміни характеру вірша. Зокрема, у першому куплеті звучать витримано-спокійні арпеджовані акорди, другий багатий на «схвильовані» пасажі 16-ми нотами, у третьому – мелодія доповнена підголосками, акордовою фактурою, для четвертого куплета характерні тремоло терціями, пасажі та гармонічно багаті чотиризвучні акорди. Кульмінація завершення твору підкреслена висхідними та низхідними глісандо (Додаток А, № 63).

Обробки популярних шевченківських пісень для бандури («Бандуристе, орле сизий», «Гей, літа орел», «Думи мої», «Зоре моя вечірняя» (музика Я. Степового), «Реве та стогне Дніпр широкий» (музика Д. Крижанівського), «Така її доля», «Од села до села» та інших) є в творчому доробку кількох авторів. Так, наприклад, обробку пісні на слова Т. Шевченка «Така її доля» для сольного виконання здійснили О. Герасименко, Л. Ржецька та М. Сточанська для ансамблевого виконання.

Прикладом інструментальної обробки народної пісні на слова Т. Шевченка є п’єса М. Різоля «Летить галка через балку» для шкільного репертуару. Автор зберіг риси куплетної форми пісні. При цьому мелодична лінія почергово виражена у високому та низькому регістрах інструмента, завдяки чому бандурне звучання нагадує хорове (Додаток А, № 19).

Інструментальне втілення творчість Т. Шевченка знайшла у поемі-спогаді «Зоре моя вечірняя» Г. Хоткевича у вільному аранжуванні В. Губи для бандури та концерті «Перебендя» А. Гайденка для соло бандури з оркестром [81, с. 174].

По-новому зазвучали забуті раніше вокально-інструментальні твори Г. Хоткевича на слова Т. Шевченка у бандурному аранжуванні М. Дремлюги (солоспів «Тече вода в синє море»), А. Коломійця (солоспів «Чи винна голубка»), С. Баштана («Садок вишневий») та ін. Знаючи специфіку інструмента, автори аранжувань адаптували твори, в оригіналі написані для голосу у супроводі фортепіано, до зручного виконання на бандурі (Додаток А, № 123).

У бандурному репертуарі знаходимо і сольні вокально-інструментальні твори на слова Т. Шевченка, написані в епічному жанрі, притаманному саме бандурному мистецтву. Це, зокрема, думи «Плач Ярославни» Ф. Кучеренка (аранжування Г. Менкуш), «Дума з поеми «Невольник» («Сліпий») (обробка Ф. Глушка), «Прометей» М. Коваля (аранжування Є. Дигаса) та ін. Для бандурної партії шевченківських дум, як і для інших творів даного жанру, характерне часте використання тремоляндо, арпеджованих акордів тощо. Загалом насичена фактура бандурного супроводу, багата динамічна шкала і сам жанр думи підкреслюють серйозність змісту цих творів [70] (Додаток А, № 114).

С. Баштан створив на вірші Т. Шевченка оригінальну композицію для голосу у супроводі бандури в жанрі балади «Нема гірше, як в неволі». Інструментальна партія твору є досить насиченою в технічному плані й вимагає високого професійного виконавського рівня. Використовуючи розлогі арпеджовані акорди, що чергуються з дрібною технікою, а також такі прийоми гри, як трель, ґліссандо, форшлаги тощо, перемінний розмір, динамічні та темпові зміни, С. Баштан вдало зумів передати почуття й переживання поета, його тугу за рідним краєм, спогади на далекій чужині про волю [164] (Додаток А, № 17).

Заслуговує на увагу пісня Лайоша Молнара на слова Т. Шевченка «Якби мені лиха», де танцювальний характер відчутний уже у вступі. А ритмічний малюнок «дві восьмі – четвертна» та акценти на слабку долю

такту зберігають риси танцювальності протягом твору. Пісня «Ой стрічечка до стрічечки», як і попередній твір, відзначається енергійністю і оптимістичністю, незважаючи на життєві труднощі її героїні (Додаток А, № 79).

Сучасне авторське прочитання віршів Т. Шевченка характерне для композиторської творчості В. Власова, зокрема сольних вокально-інструментальних творів «Чи ми ще зійдемося знову», «Утоптала стежку», «Ой гоп, не пила…». Так, у пісні «Ой гоп, не пила…» помітні джазові інтонації, сміливі гармонічні вирішення, яскравий ритмічний малюнок (використання синкопованого ритму тощо), завдяки чому композитор не тільки підсилює поетично-текстову концепцію, а й надає їй власного, неповторного колориту [150, с. 58] (Додаток А, № 31).

Варто зауважити, що вокально-інструментальні твори на слова поета, зокрема у бандурному супроводі, слугують добрим навчальним матеріалом і не втрачають своєї популярності, адже вони не лише збагачують словесний багаж чистотою літературної української мови, а й виховують кращі людські якості завдяки глибині змісту.

У результаті проведеного аналізу можна виділити наступне: Шевченкіана у сучасному репертуарі бандуристів представлена вокально-інструментальними творами, серед яких українські народні пісні та авторські твори (думи, солоспіви, балади) на слова Т. Шевченка, а також пісні про Т. Шевченка, та інструментальними творами на шевченківську тематику. Їх авторами є бандуристи-виконавці, композитори-аматори та професійні композитори. Бандурні обробки та аранжування вищеназваних творів поділяються на сольні та ансамблеві (для колективів різного складу) вокально-інструментальні, рідко сольні інструментальні.

Шевченківські твори займають вагоме місце у сучасному навчальному та концертному бандурному репертуарі, а постійна потреба в його оновленні сприяє створенню нових вокально-інструментальних обробок, аранжувань та

оригінальних авторських творів для голосу у супроводі бандури.

3.5.2. Пісні-романси, стрілецькі, повстанські пісні

Пісні літературного походження поряд із фольклорними жанрами посіли вагоме місце в бандурному репертуарі, зокрема другої половини XX – початку XXI ст. Вони стали предметом опрацювання композиторами та бандуристами-виконавцями як у вокально-інструментальній, так і в інструментальній площинах. Зокрема, їх інструментальна трансформація зустрічається у творчості для бандури українських композиторів Я. Бабинського, Л. Гайдамаки, О. Герасименко, М. Дремлюги, В. Мартинюк, І. Марченка, А. Мухи, К. Мяскова, Г. Хоткевича та інших. Сприймаються як народні деякі вокально-інструментальні твори українських композиторів С. Гулака-Артемовського (перекладення А. Омельченка), А. Кос-Анатольського (перекл. О. Міньківського, Н. Приймак), Я. Степового (перекл. С. Овчарової, Л. Посікіри), К. Стеценка (перекладення М. Гвоздя) та ін. Також у бандурному репертуарі використовуються твори літературного походження в композиторській обробці В. Косенка, С. Людкевича, Г. Майбороди, А. Маціяки, Л. Ревуцького (перекл. М. Гвоздя), К. Мяскова та ін.

Виконавська інтерпретація презентує численні сольні та ансамлеві вокально-інструментальні обробки пісень літературного походження, інструментальні твори з їх основою. Їх інструментальна трансформація зустрічається в доробку С. Баштана, А. Бобиря, О. Вільгуцької, В. Войта, М. Гвоздя, О. Герасименко-Олійник, В. Кабачка, Л. Матвійчук, В. Мішалова, М. Опришка, М. Різоля, Л. Фалалєєвої та ін. Вокально-інструментальні обробки представлені в творчості С. Баштана, А. Бобиря, В. Божика, Г. Верети, В. Войта, М. Воловоденка, М. Галій, М. Гвоздя, О. Герасименко-Олійник, М. Домонтовича, Л. Дуди, В. Дутчак, В. Єсипка, Г. Китастого,

В. Крищук, О. Курінного, В. Кушпета, В. Лобка, О. Міньківського, М. Мошика, С. Овчарової, А. Омельченка, М. Опришка, П. Потапенка, Т. Свентах, К. Скорохода (перекл. Н. Неміш, Л. Посікіри), О. Стороженко, М. Сточанської, В. Таловирі, В. Уманця, І. Хуторянського, М. Шевченко, А. Шевчука, З. Штокалка та ін.

У композиторській творчості К. Мяскова яскраво вирізняються кілька інструментальних композицій для бандури з фортепіано, безпосередньо пов'язаних з піснями літературного походження. Це, наприклад, «Фантазія на теми українських пісень», в яких домінуючою є тема стрілецької пісні «Мав я раз дівчиноньку» (ладотональні зіставлення, фактурна видозміна, мінорний варіант основної теми); Фантазія на українські народні теми «Ніч яка місячна», «Ой що ж то за шум», в якій однією з головних тематичних опор є мелодія романсу М. Старицького «Ніч яка місячна» (вірш «Виклик»). Крім того, К. Мясков здійснив вокально-інструментальну обробку пісні М. Старицького «Ніч яка, Господи».

Твір українського композитора Ярослава Бабинського (1951–2002) «Варіації на тему стрілецької пісні для бандури» представляє інструментальну трансформацію стрілецької пісні «Подай, дівчино, руку на прощання» в сучасному бандурному репертуарі. На перший погляд фактурно нескладні варіації все ж потребують високого професійного рівня – технічної і виконавської майстерності бандуриста-інструменталіста. За обсягом твір досить об'ємний: охоплює тему та шість варіацій, що відрізняються між собою не тільки мелодичним та ритмічним малюнком, а й змінним темпом, розміром, тональним планом, шкалою динамічних відтінків, завдяки чому відображено глибокий психологічний зміст. Об'єднуючими елементами у творі є пісенна куплетна форма, перетворена в інструментальну куплетно-варіаційну, загальна ідейна спрямованість – патріотизм, туга за полеглим у бою стрільцем і, водночас, молодечі мрії про щасливі дні (Додаток Б, пр. № 25).

У творчості М. Гвоздя налічується велика кількість прекрасних обробок пісень літературного походження. Серед них – сольні вокально-інструментальні: «На вулиці скрипка грає», «Удовицю я любив», «Бабусю рідненька», «Ніч яка місячна», «Як почуєш вночі», «Забудь мене» та ін.; ансамблеві вокально-інструментальні: «Сирітка. Лірницький кант», «Засвіт встали козаченьки», «Верховино, світку ти наш», «Взяв би я бандуру», «Місяць на небі», «Стоїть гора високая», «Чорнобривці» та ін. У вокально-інструментальних обробках автор зберігає всі риси першооснови, наповнюючи звучання творів інструментальним акомпанементом. В ансамблевих обробках відбувається зміна сольного виконавства колективним з відповідним розписом вокальних партій на кілька голосів, а бандурних – на дві, три партії. Для сольного інструментального опрацювання пісень літературного походження автор обирає жанр мініатюри («В кінці греблі шумлять верби», «Ніч яка місячна», «Стоїть гора високая»). Це, наприклад, п’єса М. Гвоздя «Гей ви, стрільці січовії», де за основу взято хорову обробку фольклоризованої вояцької пісні Клима Гутковського «Гей ви, хлопці молодії, раз, два, три!». Початкова тональність a-moll до завершення твору переходить у C-dur; динамічна шкала зростає від *mp* до *f*. Мелодичну лінію веде верхній голос, а у лівій руці – баси, виконувані штрихом staccato, підтримують сміливий, бадьорий настрій. Таким чином М. Гвоздь вдало трансформував жанр стрілецької пісні в інструментальну п’єсу, зберігши при цьому всі риси маршової вояцької пісні. У репертуарі бандуристів популярністю користуються й інструментальні п’єси М. Гвоздя «Віє вітер», «Ой у полі верба», в основі яких – відомі козацькі пісні.

Вокально-інструментальні обробки старовинних кантів, зокрема «Про Правду», «Про Страшний суд», «Сирітка», знаходимо у творчості З. Штокалка. Завдяки творчій роботі митця збереглися одні з кращих зразків давнього кобзарського мистецтва.

Відомим виконавцем і автором обробок пісень літературного

походження в супроводі бандури є народний артист України Володимир Єсипок. Зокрема, у його репертуарі є ліричні та героїчні, маршові пісні, серед яких стрілецькі «І снилося», «Їхав козак на війноньку», «Кладочка» (обробка для бандури А. Омельченка), «Ой видно село», «Повіяв вітер степовий»; народний романс на слова С. Руданського «Колір чорний». Автором бандурного супроводу більшості вищеназваних пісень є В. Єсипок (Додаток А, № 114).

Варто зазначити, що в радянські часи з-поміж великого обсягу пісень, створених УСС та УПА, дозволено було виконувати лише ліричні пісні про кохання, жартівливі тощо, тобто твори, що не мали політичного забарвлення, а також пісні, в яких чітко не прослідковувалась тематика національно-визвольної боротьби саме УСС. Відповідно і в нотно зафіксованому бандурному репертуарі знаходимо лише окремі пісні, в яких не вказані імена авторів. Можливо, завдяки цьому такі твори були опубліковані в радянські часи (лірична пісня братів Л. та Б. Лепких «Кладочка», обробка для голосу у супроводі бандури А. Омельченка, жартівливо-сатирична «Мав я раз дівчиноньку чепурненьку» Р. Купчинського в обробці для голосу у супроводі бандури В. Таловирі). Автори обробок іноді навіть дещо змінювали тексти, завуальовуючи їх певним чином, згладжували справжнє походження творів. Характерним явищем, яке уможливлювало виконання відомих стрілецьких пісень, була заміна декількох слів, які затирали справжню дату їх створення. Наприклад, в пісні «Їхав стрілець на війноньку» (слова членів Пресової квартири УСС, мел. М. Гайворонського) слово «стрілець» змінено на «козак» [97, с. 247] – обробка для голосу у супроводі бандури В. Єсипка та обробка для чоловічої капели бандуристів М. Гвоздя «Їхав козак на війноньку». Обидва автори обробок використали народний варіант стрілецької пісні, в якому також змінено слова останнього куплета: «*Добрії* люди насилу взяли *хорошу* дівчину. А (Ген) серед поля гнеться тополя та (й) на *козацьку* могилу» замість авторського тексту М. Гайворонського: «*Лихії* люди насилу

взяли *нещасну* дівчину. А серед поля гнеться тополя та й на *стрілецьку* могилу». Заміна кількох слів у пісні змінювала часові рамки її створення. Це дозволяло співати твір як історичний, козацький (не стрілецький) і одночасно знімало заборону на його виконання [174, с. 199]. В обробці В. Єсипка акомпанемент пісні є звукозображальним і яскраво відтворює зміст твору (безперервний рух восьмими імітує кінний похід стрільців). Акордова фактура, що приходить на зміну в третьому куплеті, разом із зміною динаміки активізує слухачів до драматичної кульмінації твору. Для обробки М. Гвоздя також характерна акордова фактура, викладена в основному четвертними тривалостями в помірному темпі. А бас на кожну долю такту створює враження безперервної маршової ходи. Драматична розв'язка підсилюється величчю хорового та інструментального виконання пісні Національною заслуженою капелою бандуристів ім. Г. І. Майбороди (Додаток Д, табл. 1, п. 1).

Національно-визвольній тематиці для сольного виконання у супроводі бандури присвячена збірка заслуженої артистки України Марії Галій «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине!» (Додаток А, № 89). Окрім відомих стрілецьких пісень («Гей там на горі Січ іде» (сл. і муз. К. Трильовського), «Ой там при долині», «Маєва нічка» (сл. і муз. Л. Лепкого), у збірнику подано декілька повстанських, а саме «Гей на півночі, на Волині» (сл. о. В. Прийми, мел. невідомого автора), «Я сьогодні від вас від'їжджаю», «Там під Львівським замком», «Там за лісом сонце сходить» (автори пісень невідомі) в перекладенні та обробці для бандури М. Галій. В кожній обробці не тільки збережено характер пісень – бандурний супровід додатково підсилює та відтінює їх виконання.

Цінним джерелом і справжнім збагаченням бандурного репертуару є збірки з обробками повстанських пісень, видані заслуженим діячем мистецтв України кобзарем із Сумщини Миколою Мошиком у 2006–2008 рр. (Додаток А, № 80–82). Зібравши маловідомі твори, автор подав у повному обсязі

тексти народних та авторських пісень для сольного та ансамблевого виконання у супроводі бандури.

Відомим у концертному, зокрема бандурному, репертуарі з часів незалежності України є твір на слова Б. Лепкого та мелодію Л. Лепкого «Чуєш, брате мій». «Здається, й кам'яне серце здригнеться, коли почує цю пісню. Стільки в ній невимовного болю, бездонного жалю, глибокого відчаю…» – писав Федір Погребенник у дослідженні «Наша дума, наша пісня» [174, с. 183]. До 1939 р. пісня не входила до концертних програм, її співали над могилами полеглих у боях стрільців та видатних людей. А з 1939 р. її виконання було заборонене, як і всіх інших стрілецьких пісень [144, с. 37–38]. Проте, незважаючи на всі перешкоди, твір, написаний понад 100 років тому (1912 р.), і сьогодні не втрачає популярності.

Для жіночого ансамблю бандуристів аранжування пісні здійснили М. Сточанська, С. Овчарова, для чоловічої капели бандуристів – М. Гвоздь. Окрім того, стрілецька пісня-реквієм стала основою літературно-музичної композиції для голосу в супроводі бандури «Чуєш, брате…» (текст бандуриста і поета Івана Немировича, музичне оформлення заслуженої артистки України Галини Топоровської). У творі, що присвячений заслуженому артисту України бандуристу Федорові Жарку (Додаток А, № 117, с. 20), оригінально переплетено мелодичний та словесний текст стрілецької пісні із новим текстом І. Немировича. А саме, куплети пісні «Чуєш, брате мій» залишилися без змін, а замість приспіву «Кличуть: кру! кру! кру!...» при незмінній мелодії бандурної партії лунає віршована речитативна розповідь про нелегке життя кобзарів-бандуристів, розкиданих долею по далеких чужинських світах[27]. Обрамлює твір віршований текст про кобзаря блискучої майстерності Ф. Жарка. Акордова фактура, пунктирний ритм, похмура тональність c-moll, помірний стриманий темп додають твору

[27] Тут зміст композиції співзвучний з авторськими рядками Б. Лепкого, який колись, йдучи вулицями Кракова, із сумом написав їх про емігрантів із Галичини й Буковини [174, с. 185].

експресії, драматизму. Отже, цей приклад ілюструє варіант трансформації стрілецької пісні у літературно-музичну композицію.

Одним із численних прикладів сольної вокально-інструментальної бандурної обробки для концертного виконання є стрілецька пісня «Заквітчали дівчатонька» на слова і музику Р. Купчинського, здійснена автором дисертації. Розроблений бандурний акомпанемент варіантно змінюється з кожним куплетом пісні, що допомагає відобразити як зміст твору загалом, так і характер кожного куплета зокрема, а головне – кульмінацію в четвертому куплеті [189] (Додаток Б, пр. № 26).

Яскравими прикладами ансамблевих обробок авторських пісень, що стали народними, є твори з репертуару Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів. Деякі з обробок скомпоновані керівником капели Мартою Шевченко, інші – спільно учасниками колективу. Інструментальні супроводи доповнюють вокально-хорову фактуру та маршове, танцювальне, лірико-драматичне забарвлення творів[28].

Різнобічним є втілення у бандурному репертуарі баладної стрілецької пісні «Подай, дівчино, руку на прощання», особливо поширеної в Західній Україні й відомої у багатьох варіантах, текст і мелодія яких не мають істотних відмінностей [215, с. 590]. У традиційному варіанті, без особливих текстових чи мелодичних змін, пісня представлена в обробці для голосу в супроводі бандури М. Мошика та опублікована у двох збірках патріотичних пісень («Повстанська дума», 2006 р., «Пісні національного відродження», 2008 р.). Бандурний супровід є однаковим в обох варіантах твору. Верхні звуки арпеджованих акордів бандурного акомпанементу у правій руці, що дублюють мелодію пісні, та басова партія – у лівій слугують мелодичною та гармонічною опорою для виконання вокальної партії (Додаток А, № 79–80).

[28] Пісні на слова І. Франка: «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»; стрілецькі пісні: «Ой там при долині» (обр. В. Барвінського), «Ірчик» (Р. Купчинського), «Гей там на горі Січ іде» (К. Трильовського), «За твої, дівчино» (Р. Купчинського); «Ой у полі верба»; повстанські: «Марш УПА» (сл. Б. Вернадського, мел. Л. Вардзарука, аранж. М. Скренткович), «Ой у лісі на полянці», «Україні слава»; «Прощай, село ріднесеньке» та ін.

Прикладом театралізації пісні «Подай, дівчино, руку» є її стилізоване представлення чоловічим вокальним гуртом Остапа Стахіва у супроводі бандури. Зокрема, зовнішній вигляд виконавців (стрілецька форма одягу), використання різних зображень зі стрілецькими боями, котрі наочно ілюструють зміст твору, переносять глядачів у часи реальних подій, пов’язаних із діяльністю січових стрільців (Додаток Е, № 15).

Прикладами обробки сучасних пісень, що близькі до народних за текстом та мелодією [102, с. 5] і виконуються в побуті як народні, можуть слугувати аранжування для вокального ансамблю у супроводі бандури Л. Дуди (автора цього дослідження). Це, зокрема, пісні «Вишиванка» (муз. О. Сандлера, сл. М. Сома), «Мамина коса» (муз. В. Хорта, сл. І. Чернецького), «Мамина сорочка», «Пісня про тата» (муз. і сл. Н. Май), «Хай цвіте червона калина» І. Процька та ін. [187; 192]. Думка про те, що згадані пісні та інші мають право вважатися народними, сформулювалася під час їх апробації на концертах і фестивалях в Україні та за кордоном [191–195; 197–203]. Тому їх аранжування вміщені у нотному збірнику «Квітонько бойкине», в якому переважаючими є народні пісні (Додаток А, № 60).

Отже, зразки пісень літературного походження в бандурному репертуарі трансформуються наступним шляхом: зміна або поява супроводу; зміна виконавського складу; зміна середовища виконання тощо. У зв’язку із поширенням пісень УСС і УПА переважно у військовому середовищі їх трансформація в бандурному репертуарі має свої відмінності, а саме: зміна середовища виконання (військові угруповання, імпровізована аматорська сцена, концертна сцена); розширення призначення пісень (ужитково-розважальна, естетично-гедоністична, патріотично-виховна); зміна виконавського складу (із сольного на ансамблевий і навпаки); зміна супроводу або його поява. Перевтілення жанру стрілецької пісні в жанри інструментальної музики в бандурному репертуарі зустрічається не часто. Переважаючим зразком трансформації стрілецької пісні в бандурному

репертуарі є інструментальна варіаційна форма.

Стабільними переважно залишаються мелодія, ритм, розмір, текст першоджерела (для вокально-інструментальних композицій). В інструментальних творах вони залежать від щабля авторського переосмислення першоджерела.

Вибір засобів для бандурного супроводу (фактурне наповнення, тип супроводу тощо), гармонічні модифікації, динамічні та агогічні відтінки належать до мобільних ознак, які кожен автор обробки обирає індивідуально.

Отже, при аналізі бандурного репертуару, доступного на поч. XXI ст., виявлено наступне: пісні літературного походження посідають досить вагоме місце у творчості бандуристів-виконавців та композиторів для бандури – представлені у формах вокально-інструментальних обробок й/або аранжувань та втілені в інструментальних жанрах: мініатюри, варіацій, фантазії.

Ступінь збереження конкретних пісень літературного походження є різним. Канти залишилися в основному прерогативою кобзарів та лірників, які прагнуть відтворити автентичне кобзарське мистецтво. В академічному бандурному репертуарі представлено їх поодинокі вокально-інструментальні обробки та зразок трансформації у жанр п’єси. Вокальні твори XVII ст. зустрічаються поодиноко, тому що очевидно давно закріпилися в музичному мистецтві як фольклорні зразки, мігрувавши в інші народнопісенні жанри. Визначити час їх створення можна лише за здогадками, аналізуючи характер мелодики, яка поряд із текстовим наповненням протягом чотирьох століть підлягала постійним змінам. Більшою мірою представлені твори XVIII–XX ст. невідомих та відомих авторів. Оскільки вони зафіксовані в письмових джерелах, остільки гарантовано будуть збережені. Автори вокально-інструментальних обробок й/або аранжувань також стараються вказувати авторство таких пісень літературного походження або, якщо авторство не

відоме, приблизний час їх створення. Серед творів XIX ст. найбільш поширені – на слова Т. Шевченка.

В останнє десятиліття особливої популярності набули стрілецькі та повстанські пісні. У нотних виданнях, в тому числі для бандури, до проголошення незалежності України з'являлися лише ті твори на стрілецьку тематику, що були видані або в українській діаспорі (але відомості про них у нас були надто обмежені), або в Україні, але подані як народні. Тільки з проголошенням незалежності України у 1991 р. стрілецькі та повстанські пісні почали відкрито виконувати зі сцен та друкувати у нотних збірниках, вказуючи справжніх авторів і не змінюючи текстів. Крім того, в складі найбільш популярних вокально-інструментальних ансамблів завжди використовувалась бандура (гурт «Соколи» – бандуристка Наталія Дуб, фольклорний театр Остапа Стахіва – Алла Куцевич).

Багато зразків пісень літературного походження мігрували в площини інших народнопісенних жанрів, таких як родинно-побутові, жартівливі тощо. Чимало їх стали окрасою весільної обрядової пісенної творчості. Є випадки, коли пісні літературного походження природно влилися в родинний побут і слугують дієвими чинниками заколисування дитини. Деякі зразки (стрілецькі) стали частиною поховальних церемоній. Варто зауважити, що опис реальних подій і персоналій зближує жанри стрілецької та історичної пісні, особливо характерної для бандурної творчості. З наведених варіантів міграції пісень літературного походження випливає їх поліфункціональність, широкий спектр використання, в т.ч. в бандурній творчості: у навчальній і концертній практиці у вокально-інструментальній та інструментальній (жанри мініатюри, варіації, фантазії) сольній та ансамблевій формах.

Як бачимо, вік пісні не є критерієм, що впливає на її повноцінне творче життя, зокрема в бандурному репертуарі. Зберігають популярність найбільш якісні, цікаві за музичною мовою твори національно-патріотичного (оптимістично-героїчні, маршові) та лірико-побутового змісту, що

відображають «вічні» духовні цінності українського народу.

Висновки до розділу

Фольклорні жанри представлені у сучасній академічній бандурній творчості композиторів та бандуристів-виконавців України й українського зарубіжжя. З плином часу та у зв'язку із загальним розвитком культури й мистецтва фольклорні жанри, зокрема у бандурному репертуарі, зазнали трансформації, яка є неминучою і природною, оскільки вони повинні відповідати сучасним потребам їх споживачів (виконавців, слухачів, глядачів). А значить, потребують адаптації, пристосування, обробки, тобто підлягають трансформації.

Жанри музичного фольклору по-різному представлені в бандурній творчості початку XXI ст. Їх аналіз дозволяє виявити наступне:

– з епічних жанрів закріпилися думи, історичні пісні, поодиноко співанки-хроніки. Билини залишилися в минулому;

– ліро-епічні балади або залишилися в первинному жанрі, або мігрували в площину творів інших жанрів народнопісенної творчості (пісні про кохання, історичні, родинно-побутові тощо). Загалом для епічних творів, що використовуються у вокально-інструментальній сфері, особливо балад, помітною є тенденція до зменшення текстового об'єму (три – чотири куплети);

– вокальні жанри обрядового фольклору, що поділяються на родинно- та календарно-обрядові, в бандурному репертуарі мігрували в площину творів для навчального й концертного репертуару. З-поміж календарно-обрядових найбільш поширеними є колядки, щедрівки, веснянки, решта – поодинокі зразки. З родинно-обядових популярністю користуються колискові, весільні та пісні весільної тематики; поховальні голосіння представлені фрагментарно в інших жанрах (думи, балади тощо);

– окремою ланкою представлені дитячі пісенні жанри, переважно у творах для молодших виконавців;

– ліричні пісні, що включають родинно-побутові, суспільно-побутові, сатиричні й гумористичні, танцювальні, пісні літературного походження й романси найбільш поширені в бандурному репертуарі. З родинно-побутових найкраще закріпилися пісні про кохання; із соціально-побутових – козацькі, чумацькі, бурлацькі. Чимало пісень літературного походження завдяки своїй популярності стали народними. Окремо висвітлено шевченківські вокальні твори та пісні УСС та УПА, оскільки вони представлені найповніше;

– народні танцювальні жанри, що були в репертуарі бандуристів споконвіків, досі залишаються популярними. Хороводи, що сягають корінням в обрядову творчість, трансформувалися в календарну, а в репертуарі для бандури представлені у формі вокально-інструментальних творів, які можна використовувати в концертних та інших виступах. Танці представлені у вигляді інструментальних творів переважно розважального характеру. Супровідна функція (музика до танцю) в таких творах добре збережена.

З первинного середовища фольклорні жанри перевтілилися у сценічні вокально-інструментальні обробки та інструментальні твори з фольклорною основою. У вокально-інструментальних творах засобами передачі інформації є слово та інструментальна музика; в інструментальних творах автори намагаються передати основний зміст засобами, найбільш відповідними для тих чи інших фольклорних жанрів. Поряд із ними співіснують новотвори (вокально-інструментальні, інструментальні), що тематично відповідають жанровим народним прототипам.

ВИСНОВКИ

Проведені дослідження у сукупності вирішують теоретично-прикладну задачу виявлення трансформації та її динаміки для фольклорних жанрів у нові види вокально-інструментальної та інструментальної музики, а також їх міграції в іншу тематичну площину зі збереженням ознак жанру. Теоретичні аспекти роботи ґрунтуються на аналізі бандурної творчості як невід'ємної складової української культури. В результаті досліджень отримано такі основні результати:

1. Аналіз джерельної й методологічної бази за темою дослідження засвідчив значну кількість наукових напрацювань щодо українського музичного фольклору, його змін в українській культурі. Наукові роботи у бандурному мистецтві присвячені переважно аналізу виконавських стилів, жанрів, персоналій, композиторів – авторів творів і обробок для бандури. Найбільш ґрунтовно проаналізовано динаміку епічних жанрів кобзарства. Іншим фольклорним жанрам у бандурній творчості увага приділялася недостатньо. Залишалося не опрацьованим у бандурному мистецтві й стильове спрямування неофольклоризму. Відсутність окремого дослідження, присвяченого питанням трансформації жанрової системи музичного фольклору в творчості для бандури, визначає актуальність теми для сучасної культурології і мистецтвознавства. Зв'язок національного українського інструмента бандури з фольклорними жанрами, творчі пошуки митців, спрямовані на постійне оновлення репертуару бандуристів, при цьому обмежена кількість теоретичних праць, присвячених практичним методам музичних перекладень для бандури, засвідчили необхідність комплексного вивчення заявленої проблематики для подальшого застосування отриманих результатів у музичній практиці.

2. Проаналізовані теоретичні концепції музичного авторського опрацювання фольклору та взаємодії «композитор – фольклор» у

професійній творчості, притаманний творчості українських композиторів стильовий напрямок неофольклоризму, а також пов’язані з цими питаннями наукові розвідки, що стосуються бандурного мистецтва, уможливили порівняння різнобічного трактування цього процесу в наукових дослідженнях. Встановлено, що музична трансформація чи стилізація фольклорних ознак (жанру, форми, тематики, музично-виражальних особливостей – мелодики, ритміки, фактури, ладу, гармонії тощо) є дієвим засобом розширення композиторських і виконавських можливостей, умовою збереження культурних цінностей українського народу, зокрема його бандурної творчості.

3. Простежено історичну динаміку музичних фольклорних жанрів, що були стабільною складовою репертуару бандуристів від кінця XV до початку XXI ст. Еволюція жанрових моделей у бандурній творчості пройшла шлях від вокально-інструментальних дум, історичних пісень, що створювались безпосередньо в супроводі бандури, до авторських обробок фольклорних зразків та створення нових вокально-інструментальних та інструментальних композицій неофольклорного спрямування.

Аналіз історичного ракурсу бандурної творчості дозволяє стверджувати, що фольклорні зразки стабільно зберігають жанрові ознаки першоджерела, натомість усно-писемна культура, представлена численними новотворами, демонструє широку панораму модуляцій до різних жанрів.

На початку XXI століття домінуючими залишаються *історичні пісні та думи*. Помітним є значне скорочення текстової основи та тенденція до міграції в інші жанри фольклору в *баладах*. Поряд із народними баладами, як рефлексії на актуальні події сучасності, зросла популярність авторських балад.

Серед *обрядової творчості* прерогативу мають пісні календарного циклу, зокрема колядки, щедрівки, веснянки; натомість менш представленою є родинно-обрядова творчість.

Зразки *родинно-побутової творчості* представлено здебільшого в ліричній площині, це *пісні* про кохання, жартівливі і танцювальні твори. *Народна танцювальна музика* (деякі хороводи, побутові танці), зберігаючи розважальну й супровідну функції, до сьогодні залишаються популярними в репертуарі для бандури.

Серед родинних пісень помітне місце у бандурному репертуарі займають *колискові,* що межують із жанром *творчості для дітей.* Інші пісенні фольклорні жанри цього спрямування, як правило, виконують дидактичні функції у виховних та освітніх закладах.

Активно побутують також *соціально-побутові,* зокрема *козацькі* та *чумацькі,* пісні.

Пісні літературного походження в основному представлені обробками та аранжуванням пісень і романсів, чимало з них пов'язані з шевченківською тематикою. Останнім часом широкого розповсюдження набули стрілецькі та повстанські пісні, а також наближені до фольклору авторські твори української естради, що адаптуються до бандурного виконання.

4. У результаті аналізу сучасної жанрової системи репертуару бандуристів показано, що обробка народної пісні займає одне з чільних місць як у вокально-інструментальній, так і в інструментальній творчості. Бандурне мистецтво базується на народних традиціях, і впродовж ХХ ст. в композиторській творчості академічного напряму сформувалася розгалужена система трансформації музичних фольклорних жанрів: героїко- та ліро-епічного; обрядових – календарного та родинного; соціально-побутових; ліричних пісень; танцювальних форм та пісень літературного походження.

Диференційовано різновиди обробки народної пісні, що сформувались у процесі розвитку бандурного виконавства: сольна вокально-інструментальна обробка; сольна інструментальна обробка; ансамблева вокально-інструментальна обробка (для однорідних і мішаних колективів різного складу); ансамблева інструментальна обробка (для однорідних і мішаних

колективів різного складу).

Розрізняється трансформація зразків музичного фольклору у композиторській та виконавській практиці бандуристів. Представлено видозміни народних пісень шляхом транспонування, гармонізації, аранжування, транскрипції, імпровізації. Відзначено, що вокально-інструментальні обробки народних пісень здійснюють переважно бандуристи-виконавці. В доробку сучасних композиторів переважають інструментальні твори, що базуються на основі українського мелосу.

5. Музичний фольклор у бандурній вокально-інструментальній та інструментальній творчості трансформується у двох напрямах: обробки зі збереженням іманентних рис фольклорного першоджерела та створення нових авторських композицій із використанням окремих ознак народного мелосу.

Визначено три щаблі складності музичного перекладу та трансформації фольклору, за якими можна класифікувати творчість для бандури: 1) для початківців; 2) педагогічна – для середнього і вищого рівнів; 3) концертна – для професійних виконавців.

Створення інструментального бандурного супроводу або інструментальний виклад народних мелодій пісенних жанрів становить один із основних чинників трансформації народної творчості в бандурному репертуарі. Зміни призначення та виконавського складу новотвору, його адаптація до нового середовища, наявність (або відсутність) супроводу, модернізація виражальних засобів та способів їх виконавського відтворення забезпечують активізацію фольклорного спрямування бандурної творчості.

У результаті аналізу апробованих практикою творів концертного і педагогічного репертуару бандуристів у творчості С. Баштана, О. Герасименко, М. Дремлюги, К. Мяскова, Г. Хоткевича, Ю. Олійника та ін. визначено різні авторські підходи до опрацювання зразків музичного фольклору: *автентичний, класичний, модерний,* що в сучасній бандурній

практиці нерідко можуть комбінуватися.

Вирізняємо також *авторський* індивідуальний стиль, творче сприйняття і відтворення музичного фольклору (у його жанровому розмаїтті), оригінальне використання засобів музичної, вербальної та сценічної виражальності тощо.

Трансформація фольклорних жанрів у творчості для бандури здійснюється паралельно із удосконаленням інструмента, розширенням засобів його виражальності, врешті, зі зміною естетичних смаків публіки, що визначають популярність творів. До того ж різнобічне вдосконалення інструмента та технічного рівня бандуристів уможливлює появу нових оригінальних виконавських інтерпретацій фольклорних жанрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аркас М. М. Історія України-Русі / вступне слово і комент. В. Г. Сарбея. – Факс. вид. / М. М. Аркас. – К. : Вища шк., 1990. – 456 с.

2. Архімович Л. М. В. Лисенко. Життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. – К. : Мистецтво, 1952. – 247 с.

3. Асафьев Б. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. – Л. : Музыка, 1987. – 248 с.

4. Балади / упоряд. і прим. О. І. Дея та А. Ю. Ясенчук, передм. О. І. Дея; іл. худож. О. Л. Лисенко. – К. : Дніпро, 1987. – 319 с.

5. Барська З. М. Барви української народної пісні : хрестоматія / З. М. Барська. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2004. – 180 с.

6. Бенч О. Г. Звичаєва традиція як основа формування національної хорової культури [Електронний ресурс] / О. Г. Бенч. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Chasopys/2008_1/06-Bench.pdf

7. Бенч О. Хоровая культура Украины в аспекте исполнительского фольклоризма (70–80-е гг.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / О. Г. Бенч. – К., 1990. – 22 с.

8. Благослови, мати! : Колискові пісні, забавлянки, веснянки, заклички та примовки, колядки та щедрівки, скоромовки, лічилки, загадки, коломийки : для дошк. та мол. шк. Віку / худож. В. В. Ковальчук; [упоряд. І. Т. Бойко; передм. Я. П. Гояна]. – К. : Веселка, 2001. – 299 с.

9. Бобечко О. Ю. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Ю. Бобечко. – Львів, 2013. – 20 с.

10. Богатырев П. Г. Традиция и импровизация в народном творчестве : Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – М. : Искусство,

1971. – 544 с.

11. Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті української духовної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. В. Богданова. – К., 2002. – 20 с.

12. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста / Надія Брояко. – Івано-Франківськ : обласна друкарня, 1997. – 150 с.

13. Бушуева Л. И. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. И. Бушуева. – Казань, 2008. – 23 с.

14. В рокотанні-риданні бандур / авт-упоряд. : М. А. Шудря, В. Г. Нечепа. – К. : МАУП, 2006. – 464 с.

15. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 221 с.

16. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.

17. Весільні пісні / упоряд., авт. вст. ст. та приміт. М. М. Щубравська; відп. ред. І. П. Березовський. – К. : Дніпро, 1988. – 476 с.

18. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С. В. Вишневська. – Львів, 2011. – 18 с.

19. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Світлана Валентинівна Вишневська. – Львів, 2011. – 252 с.

20. Вище пісні – лише молитва : пісенник українського патріота / упоряд. А. Давиденко. – Тернопіль, 2012. – 80 с.

21. Герасименко О. Українські колядки для ансамблів бандуристів. Обробки та аранжування Оксани Герасименко. – Вид. 2-е, доп. /

О. Герасименко. – Київ – Львів : ТеРус, 2006. – 100 с.

22. Герасименко О. Юним бандуристам. Інструментальні твори для бандури та ансамблів бандуристів / О. Герасименко. – Львів : ТеРус, 2006. – 72 с.

23. Героїчний епос українського народу. Хрестоматія : навч. посібник / упоряд. та примітки О. М. Таланчук, Ф. С. Кислого; передм. О. М. Таланчук. – К. : Либідь, 1993. – 432 с.

24. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки / Григорий Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.

25. Голосіння, тужіння, плачі / упоряд., передмова М. К. Дмитренка. – К. : Видавець Микола Дмитренко, 2007. – 152 с. (Серія «Народна творчість». – Кн. 10).

26. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Вісник ДАКККіМ № 4’2010. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/soc_gum/Vdakk/2010_4/20.pdf

27. Грица С. Мелос української народної епіки / Софія Йосипівна Грица. – К. : Наукова думка, 1979. – 248 с.

28. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / Софія Грица. – Тернопіль : Астон, 2002. – 236 с.

29. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис / Софія Грица. – Київ – Тернопіль : Астон, 2007. – 152 с.

30. Грица С. Украинская песенная эпика / С. Грица. – М. : Советский композитор, 1990. – 262 с.

31. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі / Софія Йосипівна Грица. – Тернопіль : Астон, 2000. – 228 с.

32. Грицай А. Бринять душі моєї струни : педагогічний репертуар для бандури / Анатолій Юхимович Грицай [ред.-упор. Т. Ю. Прокопович]. –

Рівне, 2007. – 80 с.

33. Гуменюк А. І. Українські народні танці / Андрій Іванович Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1969. – 616 с.

34. Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів / В. Гуцал. – К. : Муз. Україна, 1988. – 79 с.

35. Давидов М. А. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник / Микола Андрійович Давидов. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – 400 с.

36. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна / М. А. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1977. – 120 с.

37. Давидов М. Фундатор кобзарського академізму / Микола Давидов // Сергій Баштан. Твори для бандури. – К. : Муз. Україна, 2005. – С. 3–4.

38. Дей О. Народно-пісенні жанри: у 2 вип. – Вип. 1 / Олексій Іванович Дей. – К. : Муз. Україна, 1977. – 108 с.

39. Дей О. І. Танцювальні пісні / Олексій Дей // Танцювальні пісні / упоряд. М. Г. Марченко, вступна стаття О. І. Дея. – К. : Муз. Україна, 1972. – 464 с.

40. Дей О. І. Українська народна балада / Олексій Іванович Дей. – К. : Наукова думка, 1986. – 263 с.

41. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М. : Советский композитор, 1986. – 207 с.

42. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX ст. : автореферат дис. … канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 / О. О. Дерев'янченко. – К., 2005. – 19 с.

43. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки / упоряд., примітки Г. В. Довженюк, нотний матеріал підготувала К. М. Луганська. – К. : Наукова думка, 1984. – 472 с.

44. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному

бандурному мистецтві: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. І. Дмитрук. – Львів, 2009. – 19 с.

45. Дмитрук І. Переклад як жанрово-видова категорія художньої творчості в бандурному мистецтві / І. Дмитрук // Науковий вісник українського університету. – М., 2006. – Т. 10. – С. 150–157.

46. Долгов М. О. Традиції та видозміни в кобзарстві Придніпров'я XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.07 «Фольклористика» / М. О. Долгов. – К., 1998. – 19 с.

47. Долчук Р. Хорове аранжування: навчальний посібник / Роман Долчук. – Івано-Франківськ : Вид-во «Плай» ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2008. – 383 с.

48. Драгоморецька О. С. Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури : дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Олена Станіславівна Драгоморецька. – Львів, 2016. – 206 с.

49. Дубас О. І. Бандурна освіта в Україні. Шляхи до професіоналізації / О. І. Дубас // Бандура. – 1995. – № 51–52. – С. 23–27.

50. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина XX століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. «Музичне мистецтво» / О. І. Дубас. – К., 2002. – 13 с.

51. Дуда Л. Видозміни народних танцювальних жанрів у бандурній творчості / Л. Дуда // VIII Всеукраїнська «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практики» та V Міжнародна «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя» науково-практичні конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 30 квітня – 01 травня 2015 р., м. Дрогобич : збірник матеріалів та тез / [редактори-упорядники А. Душний, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2015. – С. 73–75.

52. Дуда Л. «Думи мої» Тараса Шевченка у композиторській та

виконавській інтерпретаціях для бандури (друга половина XX – початок XXI століття) / Лариса Дуда // Тарас Шевченко і кобзарство : II Міжнародна науково-практична конференція (у рамках IV Міжнародного конгресу світового українства), 23–24 серпня 2013 р. – Львів : Вид-во «Львівської політехніки», 2013. – С. 167–171.

53. Дуда Л. Эпические жанры бандурного репертуара: традиция и трансформация / Л. Дуда // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; [навук. ред. А. І. Лакотка]. – Мінск : Права і эканоміка, 2015. – Вып. 20. – С. 489–494.

54. Дуда Л. Жанр стрілецької пісні в сучасному репертуарі бандуристів / Лариса Дуда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – Вип. 8. – С. 221–232.

55. Дуда Л. Календарно-обрядові жанри зимового циклу у сучасному бандурному репертуарі / Л. Дуда // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Вип. 6 / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – С. 167–175.

56. Дуда Л. Особенности трансформации фольклорных жанров в современном бандурном репертуаре / Л. И. Дуда // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда (Гродно, 25–26 марта 2010 г.). В 2 ч. Ч. 1 / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2011. – С. 265–272.

57. Дуда Л. Синтез фольклорних і академічних жанрів у бандурному

репертуарі / Л. Дуда // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер. : Педагогіка і психологія. – Зб. статей. – Ялта : РВВ КГУ, 2009. – Вип. 23. – Ч. 2. – С. 113–118.

58. Дуда Л. Специфіка жанру обробки народної пісні в сучасному бандурному репертуарі (на прикладі пісні «Така її доля») / Л. Дуда // Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка : матеріали ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції «Творчість композиторів України для народних інструментів», присвяченої 75-річчю від дня народження видатного українського композитора Віктора Власова (ДДПУ ім. Івана Франка, 2 грудня 2011 р., м. Дрогобич) / Редактор-упорядник А. Душний. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2011. – Вип. 2. – С. 25–29.

59. Дуда Л. Специфика обработки вокально-инструментальных произведений для бандуры / Л. И. Дуда // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда (Гродно, 5–6 апреля 2012 г.). В 2 ч. Ч. 1 / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: Т. Г. Барановская (гл. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2012. – С. 270–276.

60. Дуда Л. Стрілецька та повстанська пісня в обробці для бандури: динаміка жанру / Л. І. Дуда // Народознавчі студії пам’яті В. Т. Скуратівського «Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки» : Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції та методичні рекомендації, Київ, 21–22 жовтня 2010 р. – К. : ТОВ «Видавництво «Сталь», 2010. – С. 84–90.

61. Дуда Л. Теоретичні засади обробки фольклору крізь призму жанрової специфіки бандурного репертуару / Л. Дуда // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 15–16. – Івано-Франківськ, 2009. –

С. 186–192.

62. Дуда Л. І. Трансформація дитячих фольклорних жанрів у бандурному репертуарі / Л. Дуда // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28–30 квітня 2015 р. – К. : НАККіМ, 2015. – С. 275–277.

63. Дуда Л. Трансформація жанрів календарно-обрядових пісень у сучасному репертуарі бандуристів / Л. І. Дуда // Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скуратівського «Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку» : Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 29 жовтня 2009 р. – К. : ДАКККіМ, 2009. – С. 85–89.

64. Дуда Л. Трансформація жанру балади в творчості бандуристів України й українського зарубіжжя / Л. І. Дуда // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Вип. 20, т. 1 / упоряд. В. Г. Виткалов ; редкол. : А. Г. Баканурський, С. В. Виткалов, О. М. Гончарова та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне, 2014. – С. 164–170.

65. Дуда Л. Трансформація жанру колискової пісні в сучасному репертуарі для бандури / Л. Дуда // «Розвиток та популяризація бандурного мистецтва» : Матеріали науково-практичної конференції 1 квітня 2012 року. – Чернігів, 2012. – С. 56–58.

66. Дуда Л. Трансформація зимових календарно-обрядових пісенних жанрів в академічному бандурному мистецтві / Л. Дуда // Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть: збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 19 березня 2010 р., м. Дрогобич) / Редактори-упорядники А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – С. 49–50.

67. Дуда Л. Трансформація пісенних жанрів родинно-обрядового фольклору у бандурній творчості / Л. Дуда // Наукові записки

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство / [за ред. О.С. Смоляка]. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – № 3. – С. 13–20.

68. Дуда Л. І. Трансформація соціально-побутових пісень у репертуарі бандуристів (друга половина XX – початок XXI століття) / Лариса Дуда // Розвиток та популяризація бандурного мистецтва : матеріали науково-практичної конференції 29 травня 2015 року. – Чернігів, 2015. – С. 56–58.

69. Дуда Л. Трансформація танцювальних фольклорних джерел у творчості для бандури / Лариса Дуда // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. – Дрогобич : Посвіт, 2015. – Вип. 13. – С. 95–102.

70. Дуда Л. Шевченкіана сучасного бандурного репертуару / Лариса Дуда // Тарас Шевченко та кобзарство: Матеріали Міжнародної наук.-практ. конференції, 14–16 квітня 2010 р. – Львів, 2010. – С. 173–177.

71. Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі. Історія і сучасність / Віолетта Дутчак // Любіть Україну : збірник творів для ансамблів бандуристів. [Нотне видання] / упоряд. та аранжування Віолетти Дутчак. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – С. 3–12.

72. Дутчак В. Аранжування для бандури : навчально-методичний посібник / В. Дутчак. – Івано-Франківськ : Плай, 2001. – 90 с.

73. Дутчак В. Бандура в козацькому війську / В. Дутчак // Бандура. – Нью-Йорк, 2002. – № 78. – С. 4–6.

74. Дутчак В. Бандурна творчість Юрія Олійника / В. Дутчак // Бандура. – Нью-Йорк, 2001. – № 76 (липень). – С. 17–23.

75. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття: монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.

76. Дутчак В. Г. Дзвеніть могутньо, святі бандури… До 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів / В. Г. Дутчак, С. Я. Жовнірович, М. О. Шевченко. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. – 148 с.

77. Дутчак В. До джерел становлення професійного репертуару для бандури / В. Дутчак // Музыкальные инструменты в истории культуры : сборник тезисов и рефератов Международной научной конференции, посвященной 100-летию К. А. Верткова. – СПб. : Российский институт истории искусств, 2006. – С. 41–47.

78. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Г. Дутчак. – К., 1996. – 24 с.

79. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Дутчак Віолетта Григорівна. – К., 1996. – 240 с.

80. Дутчак В. Г. Сохранение и популяризация эпических жанров в исполнительстве бандуристов украинской диаспоры рубежа XX–XXI веков / В. Дутчак // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі ; [навук. ред. А. І. Лакотка]. – Мінск : Права і эканоміка, 2014. – Вып. 16. – С. 101–105.

81. Дутчак В. Тарас Шевченко і мистецтво кобзарів-бандуристів. Історія та сучасність / В. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. VIII. – С. 169–178.

82. Дутчак В. Творчий портрет Оксани Герасименко: бандурне мистецтво на перехресті культур та епох (ювілейні узагальнення). / В. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ,

2009. – Вип. 15–16. – С. 136–147.

83. Дутчак В. Творчість Віктора Мішалова: синтез традицій і новацій української бандури / В. Дутчак // Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть : збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 83–94.

84. Дутчак В. Трансформація ансамблевого виконавства бандуристів України та діаспори / В. Дутчак // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія : зб. статей. – Ялта : РВВ КГУ, 2009. – Вип. 2, ч. 2. – С. 118–130.

85. Дутчак В. Форми, жанри і стилі виконавства в бандурному мистецтві українського зарубіжжя: звукове відтворення / В. Дутчак // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : Рожок В. І. та ін.; упоряд. Коменда О. І.]. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 158–172.

86. Духовна велич України: наук.-публіц. зб. – К. : Просвіта, 2004. – 248 с.

87. Энциклопедический словарь юного музыканта / сост. В. В. Медушевский, О. О. Очаковская. – М. : Педагогика, 1985. – 352 с.

88. Жеплинський Б. Кобзарськими стежинами / Богдан Жеплинський. – Львів : Вид-во наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, 2002. – 278 с.

89. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні / Богдан Жеплинський. – Львів : Край, 2000. – 196 с.

90. Жеплинський Б. М. Українські кобзарі, бандуристи, лірники : енциклопедичний довідник / Б. М. Жеплинський, Д. Б. Ковальчук. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. – 316 с.

91. За волю України. Антологія пісень національно-визвольних змагань / упоряд. Євген Гіщинський. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2002. – 316 с.

92. Завальнюк А. Ф. Українські літні обряди та пісні : навчальний посібник з музичного фольклору та етнографії для вчителів загальноосвітніх шкіл, студентів вищих педагогічних і музичних закладів освіти / А. Ф. Завальнюк. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 304 с.

93. Загайкевич М. П. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів / Марія Петрівна Загайкевич. – К. : Муз. Україна, 1973. – 57 с.

94. Зазвенімо разом, браття : збірник творів для мішаної капели бандуристів : навчально-методичний посібник / упоряд., акомпанемент, методичні рекомендації Марти Шевченко. – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – 172 с.

95. Земцовский И. Фольклор и композитор [Теоретические этюды] / Изалий Земцовский. – Л. : Советский композитор, 1977. – 176 с.

96. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика) / Анатолій Іванович Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.

97. Іваницький А. Український музичний фольклор : підручник для вищих навчальних закладів / А. І. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.

98. Іваницький А. Українська народна музична творчість / А. Іваницький. – К. : Муз. Україна, 1990. – 336 с.

99. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів / П. Іванов. – К. : Муз. Україна, 1981. – 112 с.

100. Календарно-обрядові пісні / упоряд., передм., приміт. О. Ю. Чебанюк; іл. худож. В. Є. Перевальського та А. Ф. Павленка. – К. : Дніпро, 1987. – 392 с.

101. Каминская Е. А. Процесс адаптации музыкального фольклора к современной социокультурной среде на основе его способности к перекодировке / Е. А. Каминская. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.natural-sciences.ru/pdf/2004/10/75.pdf

102. Квітонько бойкине : Пісні для вокального ансамблю у супроводі

бандури / Обробка, аранжування, упорядкування Лариси Дуди. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2014. – 104 с.

103. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Б. Кирдан, А. Омельченко. – К. : Муз. Україна, 1980. – 180 с.

104. Кияновська Л. Лицар бандури : до 80-річчя Василя Герасименка / Любов Кияновська. – Львів : Те Рус, 2007. – 60 с.

105. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Л. Кияновська. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kyanovsk_gal.html

106. Кобзар Остап Вересай. Його музика та виконувані ним народні пісні / упорядкування В. Кушпета. – К. : Темпора, 2016. – 144 с. + 2 CD.

107. Кобзареві струни : збірник вокальних творів на слова Т. Шевченка у супроводі бандури : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / [упоряд., аранжування, обробка Віолетти Дутчак]. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2004. – 80 с.

108. Когут Л. Жанр обробки українських народних пісень в творчості Оксани Герасименко / Л. Когут // Еврика – VI: зб. студ. наук. праць. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 100–101.

109. Когут Л. Жанр обробки української народної пісні в бандурному репертуарі. Історія та сучасність / Л. Когут // Еврика – V: зб. студ. наук. праць. – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – С. 123–125.

110. Когут Л. Жанр обробки українських народних пісень у композиторській творчості для бандури Костянтина Мяскова / Л. Когут // Еврика – VIII: збірник студентських наукових праць. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2007. – С. 117–118.

111. Когут Л. Обробки українських народних пісень у композиторській творчості Сергія Баштана / Л. Когут // Еврика – VII: зб. студ. наук. праць. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2006. – С. 148–149.

112. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. … док. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / О. Козаренко. – К., 2001. – 36 с.

113. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум / Філарет Михайлович Колесса / [підг. до друку, вст. стаття та прим. С. Й. Грици]. – К. : Наукова думка, 1969. – 591 с.

114. Колесса Ф. Українська усна словесність / Філярет Колесса. – Львів : Друк. наук. т-ва імені Шевченка, 1938. – 643 с.

115. Колядки і щедрівки / упоряд., вст. стаття, примітки М. С. Глушко. – К. : Муз. Україна, 1991. – 74 с.

116. Колядки та щедрівки / упоряд. Софія Майданська. – К. : Веселка, 1990. – 16 с.

117. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / І. Ю. Коновалова. – Х., 2007. – 13 с.

118. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст.) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17. 00.01 / Ірина Юріївна Коновалова. – Х., 2007. – 314 с.

119. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики / Г. Конькова. – К. : Муз. Україна, 1985. – 80 с.

120. Костюк Н. За непосидючість Петра Древченка побратими називали Дригавкою / Наталія Костюк // Вісник Переяславщини, громадсько-політична газета. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://visnik-press.com.ua/?p=19593

121. Крип’якевич І. Історія України / І. Крип’якевич, М. Дольницький. – 2-е вид., перероб. і доп. / ред. і упоряд. Є. Гринів. – Львів : Меморіал, 1991. – 352 с.

122. Кузин Ф. А. Диссертация. Методика написания. Правила оформления.

Порядок защиты. Практическое пособие для докторантов, аспирантов и магистрантов / под ред. Абрамова В. А. – 3-е изд., доп. / Ф. А. Кузин. – М. : Ось-89, 2008. – 448 с.

123. Купальські пісні : пісенник / упоряд. О. Ю. Чебанюк. – К. : Муз. Україна, 1989. – 196 с.

124. Куровська І. Р. Кобзарство як феномен української духовності (на матеріалі Кримського регіону) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. Р. Куровська. – Х., 2012. – 20 с.

125. Кушпет В. Від традиційного кобзарства до кобзарського мистецтва XIX – початку XXI століття / В. Кушпет // Міст з минулого… – [CD]. – К. : ТЕМПОРА, Студія Володимира Кушпета, ЕТНОДИСК, 2003.

126. Кушпет В. Г. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / Володимир Григорович Кушпет. – К. : Темпора, 2007. – 592 с.

127. Кушпет В. Г. Школа виконавської традиції (кобза, ліра, торбан, бандура, спів) / Володимир Кушпет. – К. : Темпора, 2016. – у XVIII ч.

128. Лавров Ф. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства України / Федір Лавров. – К. : Мистецтво, 1980. – 254 с.

129. Лановик М. Б. Українська усна народна творчість : підручник. – 4-е вид., стер. / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик. – К. : Знання-Прес, 2006. – 591 с.

130. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні : Про народну пісню і народність в музиці / Микола Віталійович Лисенко / [ред., передм. та прим. Щоголя М.]. – К. : Мистецтво, 1955. – 67 с.

131. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних О. Вересаєм / Микола Віталійович Лисенко. – К. : Мистецтво, 1955. – 87 с.

132. Литвин М. С. Струни золотії : повість-есе: для серед. шк. віку / післямова М. А. Шудрі; худож. оформл. І. М. Гаврилюка. – К. : Веселка, 1994. – 118 с.

133. Лисько З. Музичний словник. – Препринт. вид. / З. Лисько. – К. : Муз. Україна, 1994. – 168 с.

134. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.

135. Лотоцький А. Історія України для дітей / А. Лотоцький. – Івано-Франківськ : Обласне товариство української мови ім. Т. Г. Шевченка «Просвіта», 1991. – 256 с.

136. Ляшенко І. Народність і національна характерність музики / Іван Федорович Ляшенко. – К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1957. – 92 с.

137. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ляшенко. – К. : Муз. Україна, 1973. – 328 с.

138. Макаренко Л. П. Трансформація фольклору в оркестровій творчості Л. М. Колодуба : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. П. Макаренко. – К., 2012. – 20 с.

139. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. С. Мандзюк. – Х., 2007. – 18 с.

140. Мартинова Т. Є. Вплив кобзарства на формування національної самосвідомості українців: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.12 «Українознавство» / Т. Є. Мартинова. – К., 1999. – 18 с.

141. Мартинюк В. М. Твори для бандури / муз. ред. та впорядкув. С. Овчарової / В. М. Мартинюк. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 56 с.

142. Медведик П. К. Народна пісня Тернопільщини / П. К. Медведик // Пісні Тернопільщини : пісенник / упоряд. С. І. Стельмащук, П. К. Медведик. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 5–17.

143. Михайлов М. Стиль в музыке: исслед. / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.

144. Михальчишин Я. В. З музикою крізь життя / упоряд. Л. І. Мелех-Яросевич / Я. В. Михальчишин. – Львів : Каменяр, 1992. – 232 с.

145. Мишанич С. В. Пісенна культура радянського села / Степан Васильович Мишанич. – К. : Наукова думка, 1977. – 208 с.

146. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / В. Ю. Мішалов. – Х., 2009. – 20 с.

147. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі / Віктор Мішалов // Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2010. – С. 277–287.

148. Мокрогуз І. Теорія аплікатури в сучасному бандурному виконавстві : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. М. Мокрогуз. –Х., 2011. – 18 с.

149. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. В. Морозевич. – Одеса, 2003. – 16 с.

150. Морозевич Н. Слово про автора / Н. В. Морозевич // Власов Віктор. Твори для голосу та бандури. Випуск 1. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 60 с.

151. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник / Антон Іванович Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 352 с.

152. Народна пісенна творчість в Україні : навч. посібник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих та середніх навчальних закладів, вчителів музики загальноосвітніх шкіл / упоряд. А. С. Пастушенко, М. І. Пономаренко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. – 304 с.

153. Народні пісні в записах Степана Руданського [упоряд., вступна стаття і прим. Н. С. Шумади. Нотний матеріал упорядкувала З. І. Василенко]. – К. : Муз. Україна, 1972. – 291 с.

154. Народні пісні на слова Тараса Шевченка / вступна стаття, упоряд. та примітки О. Правдюка. – К. : Вид-во Академії наук Української РСР, 1961. – 240 с.

155. Невенчаная Т. Игорь Шамо / Т. Невенчаная. – К. : Муз. Україна, 1982. – 88 с.

156. Ніколенко О. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Ніколенко. – Львів, 2011. – 16 с.

157. Нудьга Г. А. Українська дума і пісня в світі : у 2-х кн. / Григорій Антонович Нудьга. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997. – Кн. 1. – 420 с.

158. Нудьга Г. А. Українська дума і пісня в світі : у 2-х кн. / Григорій Антонович Нудьга. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1997. – Кн. 2. – 510 с.

159. Овчарова С. Арії, романси, пісні українських та зарубіжних авторів. Вокально-педагогічний репертуар бандуриста-співака : [навчальний посібник] / Світлана Валентинівна Овчарова. – Дніпропетровськ, 2008. – 144 с.

160. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие / В. Одоевский. – М., 1956. – 729 с.

161. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. В. Олексієнко. – К., 2003. – 16 с.

162. Олексієнко О. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення

бандурного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Олександр Васильович Олексієнко. – К., 2003. – 183 с.

163. Омельченко А. Ф. Розвиток кобзарського мистецтва в Україні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. Ф. Омельченко. – К., 1968. – 25 с.

164. Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни / І. Панасюк. – К., 2002. – 130 с.

165. Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства: автореф. дис. на здобуття наук. супеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. В. Панасюк. – К., 2008. – 16 с.

166. Петрик-Дмитрук І. Переклади у сучасній бандурній практиці / І. Петрик-Дмитрук // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство. 2005. – Вип. VII. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 122–131.

167. Підгорбунський М. А. Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Історія України» / М. А. Підгорбунський. – К., 2004. – 15 с.

168. Пісні з Львівщини : пісенник / упоряд. Ю. О. Корчинський. – К. : Муз. Україна, 1988. – 448 с.

169. Пісні літературного походження / упоряд. В. Г. Бойко, А. Ф. Омельченко. – К. : Наукова думка, 1978. – 495 с.

170. Пісні про кохання / упоряд. і прим. О. І. Дея та А. Ю. Ясенчук, передм. О. І. Дея; іл. худож. О. Л. Лисенко. – К. : Дніпро, 1987. – 319 с.

171. Пісні українських січових стрільців для баяна або акордеона / ред.-упоряд., обробки П. М. Чоловський. – Івано-Франківськ, 1994. – 126 с.

172. Пісня – то моє життя. Українські народні пісні з голосу Анни Опришко / Запис текстів і мелодій, упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. І. В. Хланти ; післямова, підготовка фотоматеріалів І. М. Гармасій ;

розшифрування мелодій В. В. Кобаля. – Ужгород : ТДВ «Патент», 2013. – 620 с.

173. Погребенник Ф. Гнат Хоткевич і його історична проза / Ф. Погребенник // Хоткевич Г. М. Авірон; Довбуш: повісті, оповідання / упоряд., авт. післямови Ф. П. Погребенник. – К. : Дніпро, 1990. – С. 539–553.

174. Погребенник Ф. П. Наша дума, наша пісня : нариси-дослідження / Федір Петрович Погребенник. – К. : Муз. Україна, 1991. – 208 с.

175. Портрети українських кобзарів О. Сластіона / О. Сластіон. – К. : АН УРСР, 1961. – 61 с.

176. Посікіра Л. Педагогічний репертуар бандуриста-співака: навч. посібник / Людмила Посікіра. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 160 с.

177. Правдюк О. Методика записування музичного фольклору / О. Правдюк. – К. : Муз. Україна, 1981. – 55 с.

178. Путилов Б. Н. Проблемы фольклорных жанров [Електронний ресурс] / Б. Н. Путилов. – Режим доступу : http://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/084/main6.htm.

179. Ревуцький Д. М. Українські думи та пісні історичні / Д. Ревуцький. – К. : Асоціація етнологів, 2002. – 370 с.

180. Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство : у 4 т. – Т. 1. – Львів : Накладом Наукового Товариства імени Шевченка, 1899. – 260 с.

181. Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору / Ф. А. Рубцов. – Л.; М. : Сов. композитор, 1973. – 224 с.

182. Рудиченко Т. М. Проблемы методологии современной этномузыкологии [Елетронний ресурс] / Т. М. Рудиченко. – Режим доступу : http://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=36719.

183. Руснак І. Є. Український фольклор : навч. посіб. / І. Є. Руснак. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.

184. Садовенко С. М. Дивосвіт українського музичного фольклору :

методичні рекомендації та програма з музично-естетичного навчання і виховання дітей дошкільного віку (для практичного використання у навчально-виховному процесі) / Світлана Садовенко. – К. : НАКККіМ, 2010. – 90 с.

185. Садовенко С. М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття / Світлана Садовенко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/338-neofolklorizm-u-konteksti-muzichnoyi-kulturi-ukrayini-drugoyi-polovini-hh-pochatku-hhi-stolittja.html

186. Садовникова Д. В. Микола Лисенко та Михайло Драгоманов: спільна діяльність на ниві національного відродження / Д. В. Садовникова. //Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2013. – Вип. 30. – С. 299–305.

187. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 20417. Обробка для бандури пісні І. Процька «Хай цвіте червона калина» / Когут Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 10.05.2007.

188. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 20419. Текст пісні «Кохання давніх літ» та обробка до неї у супроводі бандури для сольного та ансамблевого виконання / Когут Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 10.05.2007.

189. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 22599. Обробка для бандури пісні Р. Купчинського «Заквітчали дівчатонька» / Когут Л. І., Когут-Головата Г. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 08.11.2007.

190. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 23736. Музичний твір «Музичний текст пісні на слова Сергія Єсеніна «Я помню, любимая, помню…» та обробка до неї у супроводі бандури» / Когут (Дуда) Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата

реєстрації – 14.02.2008.

191. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 25260. Музичний твір «Обробка для бандури української народної пісні «На поточку-м прала» / Когут (Дуда) Л. І., Когут (Головата) Г. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 07.08.2008.

192. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 26526. Музичний текст пісні на слова Михайла Романовича «Квітонько бойкине» та обробка до неї у супроводі бандури або фортепіано / Когут (Дуда) Л. І., Когут (Головата) Г. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 24.11.2008.

193. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 26586. Музичний твір «Обробка для бандури пісні «Я сьогодні щось дуже сумую» / Когут (Дуда) Л. І., Когут (Головата) Г. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 25.11.2008.

194. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 27308. Музичний твір «Обробка для бандури пісні О. Семенова на слова В. Кудрявцева «Запитай у серця»» / Когут (Дуда) Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 19.01.2009.

195. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 30288. Обробка для бандури української народної пісні «Їхав Йвась на коні» / Когут-Дуда Л. І., Когут-Головата Г. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 17.09.2009.

196. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 30289. Текст пісні «Чому в очах сльоза тремтить» та обробка до неї у супроводі бандури / Когут-Дуда Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 17.09.2009.

197. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 32386. Обробка для бандури колискової пісні «Спи, мій хлопчику» / Дуда Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 12.03.2010.

198. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 33361. Музичний твір «Обробка для бандури української народної пісні «Дівчино кохана» / Дуда Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 19.05.2010.

199. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 36267. Музичний текст пісні на слова Миколи Луківа «В степу гриміли грози» та обробка до неї у супроводі бандури / Дуда Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 24.12.2010.

200. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 38891. Музичний твір «Обробка для бандури української народної пісні «Рушив поїзд в далеку дорогу» / Дуда Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 29.06.2011.

201. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 57279. Музична обробка української народної пісні «Наталочко» для ансамблевого виконання у супроводі бандури та скрипки / Дуда Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 20.11.2014.

202. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 60078. Збірник пісень для вокального ансамблю у супроводі бандури «Квітонько бойкине» / Дуда Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 09.06.2015.

203. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на твір № 65303. Музичний твір «Не плач, матусю» / Дуда Л. І. – Державна служба інтелектуальної власності України, дата реєстрації – 12.05.2016.

204. Седухин Б. В. Трансформация народной музыкальной культуры в постсоветский период [Електронний ресурс] / Б. В. Седухин. – Режим доступу : http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5277.

205. Семенюк М. Музична діяльність Гната Хоткевича в контексті української культури першої третини ХХ століття (за матеріалами центрального державного історичного архіву, м. Львів) : автореф. дис. на

здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. В. Семенюк. – К., 2006. – 20 с.

206. Скрипничук Г. А ти, славна Україно, не забудь за мене… : Відображення національно-визвольної боротьби українського народу в 40–50-х роках ХХ століття у фольклорі жителів Івано-Франківщини / Галина Скрипничук. – Івано-Франківськ, 2004. – 143 с.

207. Славянский фольклор / составители Н. И. Кравцов, А. В. Кулагина. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – 376 с.

208. Смоляк О. С. Український дитячий музичний фольклор : підручник-хрестоматія для викладачів та учнів : у 2 вип. – Вип. 1 / Олег Степанович Смоляк. – Тернопіль : Лілея, 1998. – 80 с.

209. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / Гл. 8 : Жанр в контексте музыкальной культуры / О. В. Соколов. – [ресурси-інтернет]. – Режим доступу : http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1092.

210. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования. – Л. : Советский композитор, 1983. – Вып. 3. – С. 129–142.

211. Співи та музика: навч. посіб. для педагогічних училищ / за ред. М. М. Гордійчука. – К. : Радянська школа, 1959. – 464 с.

212. Стельмашенко О. Костянтин Мясков / О. Стельмашенко. – К. : Муз. Україна, 1981. – 46 с.

213. Стеченко Д. М. Методологія наукових досліджень : підручник. – 2-ге вид, перероб. і доп. / Д. М. Стеченко, О. С. Чмир. – К. : Знання, 2007. – 317 с.

214. Сточанська М. П. Вокальні ансамблі у супроводі бандур (перекладення, аранжування, обробка): навч.-метод. посіб. / М. П. Сточанська. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 274 с.

215. Стрілецькі пісні / упоряд., запис, вступ. ст., комент. та додат.

О. М. Кузьменко / Оксана Мирославівна Кузьменко. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. – 640 с.

216. Струни серця : пісенник / упоряд. Островський В. М. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 352 с.

217. Супрун Н. О.: Гнат Хоткевич – музикант / Н. О. Супрун. – Рівне : Ліста, 1997. – 280 с.

218. Супрун-Яремко Н. О. Українці Кубані та їхні пісні : монографія / Надія Онисимівна Супрун-Яремко. – К. : Муз. Україна, 2005. – 784 с.

219. Таємниці віків. Українські народні думи, легенди, перекази, пісні, казки… : навч. посібник / упоряд. О. Г. Мукомела. – К. : Грамота, 2001. – 511 с. – (Серія «Шкільна бібліотека»).

220. Танцювальні пісні / упоряд. М. Г. Марченко; вступна стаття О. І. Дея. – К. : Муз. Україна, 1972. – 464 с.

221. Танцюра Г. Записки збирача фольклору / Г. Танцюра. – К. : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – 100 с.

222. Терещенко А. К. Народноепічні жанри джерела ораторії М. Вериківського «Дума про дівку-бранку» / А. К. Терещенко // Народна творчість та етнографія. – 1978. – № 5. – С. 36–46.

223. Традиційні українські обряди та звичаї (весілля, хрестини, гаївки) / упорядк. Ганна Жибак, співупорядн. Роман Хімей. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2010. – 124 с.

224. Трофимчук О. І. Варіаційні форми в обробках народної музики / О. І. Трофимчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне : РДГУ, 2008. – Вип. 14. – С. 106–116.

225. Українська коляда: колядки, щедрівки, віншівки / упоряд. о. В. Попадюк ЧСВВ. – Жовква : Місіонер, 2013. – 176 с.

226. Українська художня культура : навч. посібник / [за ред. І. Ф. Ляшенка]. – К. : Либідь, 1996. – 416 с.

227. Українські балади / упоряд. М. К. Дмитренко. – К. : Укр. центр духовної культури, 1993. – 64 с.

228. Українські народні думи та історичні пісні: зб.: для серед. та ст. шк. віку / упоряд., приміт. О. М. Таланчук; передм. Б. П. Кирдана; худож. К. О. Музика. – К. : Веселка, 1990. – 239 с.

229. Українські народні жартівливі пісні : пісенник / упоряд. Г. Я. Гембера. – К. : Муз. Україна, 1989. – 136 с.

230. Українські народні пісні : пісенник / упоряд. М. Гордійчук. – К. : Муз. Україна, 1984. – 272 с.

231. Українські народні пісні в обробці для голосу в супроводі бандури / Обробка В. Ф. Таловирі / В. Ф. Таловиря. – К. : Муз. Україна, 1990. – 96 с.

232. Українські народні пісні з нотами. Засвіти свічу восковую / упоряд. Г. І. Ганзбург. – Х. : Фоліо, 2002. – 286 с.

233. Українські народні пісні та думи. – К. : Т-во «Знання» України, 1992. – 96 с.

234. Українські пісні : збірник / упоряд. Володимир Флячок. – Львів : Вид-во УАД, 2005. – 216 с.

235. Філософський ендиклопедичний словник / ред. кол. В. І. Шинкарук, Є. К. Бистрицький, М. О. Булатов та ін. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.

236. Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень / Б. Фільц. – К. : Наукова думка, 1965. – 135 с.

237. Фольклорні матеріали з отчого краю / Зібрали Василь та Ганна Соколи; упоряд. Василь Сокіл, Ганна Сокіл, Лариса Лукашенко. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1998. – 615 с.

238. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолькльорна традиція). Монографія / Михайло Хай. – Київ – Дрогобич, 2007. – 538 с.

239. Хоткевич Г. М. Бандура та її репертуар / передмова, коментарі, загальна редакція В. Мішалова / Гнат Мартинович Хоткевич. – Х. : Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. – 270 с. –

(Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича». – Випуск 3).

240. Хоткевич Г. Твори для харківської бандури / передмова В. Мішалова / Гнат Хоткевич. – Х. : ТО Ексклюзив, 2007. – 302 с.

241. Художня культура України : навч. посіб. / Л. М. Масол, С. А. Ничкало, Г. І. Веселовська, О. І. Оніщенко; за заг. ред. Л. М. Масол. – К. : Вища шк., 2006. – 239 с.

242. Черемський К. П. Генеза і розвиток традиційних форм українського співоцтва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / К. П. Черемський. – Харків, 2005. – 20 с.

243. Черемський К. П. Шлях звичаю / Костянтин Петрович Черемський. – Х. : Глас, 2002. – 444 с.

244. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л. Черкаський. – К. : Техніка, 2003. – 264 с.

245. Чернета Т. Бандурне мистецтво Дніпропетровщини: від аматорства до академізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Т. Чернета. – К., 2012. – 16 с.

246. Чернета Т. О. Видатні музиканти Дніпропетровщини. Лідія Воріна / Т. О. Чернета. – [Міністерство культури і туризму України, Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки]. – Дніпропетровськ : Юрій Сердюк, 2009. – 119 с.

247. Чернецька Н. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині XX – початку XXI ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Н. Г. Чернецька. – К., 2012. – 20 с.

248. Чеченя К. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства :

спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / К. А. Чеченя. – К., 2008. – 28 с.

249. Чумацькі пісні : пісенник / упоряд. та передмова А. І. Іваницького. – К. : Муз. Україна, 1989. – 248 с.

250. Шамігов А. О. Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / А. О. Шамігов. – К., 2011. – 16 с.

251. Шейко В. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. – 5-те вид., стер. / В. М. Шейко, Н. М. Кушнаренко. – К. : Знання, 2006. – 307 с.

252. Шишка Р. Б. Організація наукових досліджень та підготовки магістерських і дисертаційних робіт : навч. посіб. / Р. Б. Шишка. – Х. : Еспада, 2007. – 368 с.

253. Штокалко З. Кобза / Зіновій Штокалко. – Едмонтон – Київ : Вид-во Канадського ін-ту українських студій, 1992. – 345 с.

254. Штокалко З. Кобзарський підручник / Зіновій Штокалко. – Едмонтон – Київ : Вид-во Канадського ін-ту українських студій, 1992. – 345 с.

255. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник / Ю. Юцевич. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2003. – 352 с.

256. Яремко Н. Народнопісенна культура українців Кубані (на матеріалі польових досліджень історичної Чорноморії): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. О. Яремко. – К., 2006. – 40 с.

257. Ярославенко Я. Стрілецькі пісні на фортепіано зі словами. – Репринтне вид. 1931 року / Приготування до друку та післямова Т. Воробкевич / Ярослав Ярославенко. – Львів : Сполом, 2009. – 72 с.

Додаток А

Нотографія фольклорних жанрів бандурної творчості

1. Альбом бандуриста. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. Вип. 1 / упорядники С. В. Баштан, В. Я. Петренко. – К. : Муз. Україна, 1987. – 52 с.

2. Альбом бандуриста. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. Вип. 2 / упорядники С. В. Баштан, В. Я. Петренко. – К. : Муз. Україна, 1991. – 88 с.

3. Ансамблі для бандур. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. Вип. 2 / редактор-упорядник В. Герасименко. – К. : Муз. Україна, 1991. – 103 с.

4. Бабинський Я. Варіації [рукопис] // особистий архів В. Дутчак. – 4 с.

5. Бандура. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 1 клас / упор. та перекладення М. Гвоздя. – К. : Муз. Україна, 1977. – 88 с.

6. Бандура. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 1 клас / упорядкування та перекладення М. Гвоздя. – 2-ге вид., переробл. – К. : Муз. Україна, 1988. – 87 с.

7. Бандура. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 2 клас / упорядкування та перекладення М. Гвоздя. – К. : Муз. Україна, 1978. – 78 с.

8. Бандура. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 3 клас / упорядкування та перекладення М. Гвоздя. – К. : Муз. Україна, 1980. – 88 с.

9. Бандура. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 4 клас / упорядкування та перекладення М. Гвоздя. – К. : Муз. Україна, 1981. – 128 с.

10. Бандура. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 5 клас / Упорядкування та перекладення М. Гвоздя. – К. : Муз. Україна, 1982. – 120 с.

11. Бандура. Учбовий репертуар для учнів І класу ДМШ / упорядник А. Омельченко. – К. : Муз. Україна, 1968. – 32 с.

12. Бандура. Учбовий репертуар для учнів V класу ДМШ / упорядник

Омельченко Андрій Федорович. – К. : Муз. Україна, 1970. – 35 с.

13. Бандура дарує натхнення. Твори для бандури / ІІІ Всеукраїнський фестиваль «Бандура дарує натхнення». Аранжування, переклади, обробки. – Чернігів, 2012. – 120 с.

14. Бандура дарує натхнення. Твори для бандури / ІІІ Всеукраїнський фестиваль «Бандура дарує натхнення». Аранжування, переклади, обробки. – Чернігів, 2015. – 97 с.

15. Бандура дарує натхнення. Твори для бандури / ІІІ Всеукраїнський фестиваль «Бандура дарує натхнення». Авторська пісня, авторські інструментальні твори, авторські ансамблеві твори. – Чернігів, 2015. – 131 с.

16. Баштан С. Концертні варіації на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» / Сергій Баштан // Репертуар бандуриста. Випуск 12 / упорядкування, перекладення С. В. Баштана. – К. : Муз. Україна, 1990. – С. 40–53.

17. Баштан С. В. Твори для бандури : нотне видання / Сергій Васильович Баштан. – К. : Муз. Україна, 2005. – 84 с.

18. Баштан С. В. Школа гри на бандурі / С. Баштан, А. Омельченко. – К. : Муз. Україна, 1984. – 112 с.

19. Баштан С. Школа гри на бандурі / С. Баштан, А. Омельченко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 136 с.

20. Биченко В. Віночок / В. Биченко, З. Ружин, Л. Мандзюк-Валерко. – Харків: Майдан, 2006. – 41 с.

21. Верета Г. Вокальні твори в супроводі бандури / Григорій Верета [нотне видання]. – К. : Формат, 2008. – 87 с.

22. Верета Г. Дитячий альбом для бандури. Видання друге, виправлене і доповнене / Григорій Верета. – К. : http://www.parafia.org.ua, 2013. – 53 с.

23. Верета Г. С. Різдв’яні мелодії. Для соло бандури / Григорій Верета // Верета Г. С. Обробки церковних пісень. – К. : Альтпрес, 2006. – С. 19–23.

24. Верета Г. Твори для капел бандуристів. Партитури / Григорій Верета

[нотне видання]. – К. : http://www.parafia.org.ua, 2013. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.parafia.org.ua/wp-content/uploads/2013/06/01.-Г.-Верета.-Твори-для-капел-бандуристів.-Партитури.pdf. – 289 с.

25. Вільгуцька О. Весняні узори. Юним бандуристам / Ольга Вільгуцька. – Львів, 2006. – 27 с.

26. Вільгуцька О. Галицькі колядки. Юним бандуристам / Ольга Вільгуцька. – Львів, 2007. – 24 с.

27. Вільгуцька О. Іде звізда чудна : для учнів початкових мистецьких навчальних закладів / Ольга Вільгуцька. – Львів, 2007. – 29 с.

28. Вільгуцька О. Ми – нащадки Кобзаря. Юним бандуристам / Ольга Вільгуцька. – Львів, 2009. – 29 с.

29. Вільгуцька О. Різдвяний подарунок : колядки / Ольга Вільгуцька. – Львів, 2005. – 27 с.

30. Вільгуцька О. Різдвяні дзвіночки / Ольга Вільгуцька. – Львів, 2008. – 29 с.

31. Власов Віктор. Твори для голосу та бандури. Випуск 1 / Віктор Власов. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 60 с.

32. Во Вифлеємі. Тематичний пісенний збірник / упор., обробки М. Приходько. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2005. – 40 с.

33. Войт В. І. Торба міхоноші / В. І. Войт, В. В. Войт. – К. : Муз. Україна, 2013. – 96 с.

34. Вокальні твори для бандури Руслани Лісової (1–6 класи) / Руслана Лісова. – № 6/2012 (випуск 44). – К. : Компанія «Менеджмент-ХХІ». – 55 с.

35. Воріна Л. Кобзарське мистецтво / упорядник Світлана Овчарова. – Дніпропетровськ : Видавець Юрій Сердюк, 2004. – 76 с.

36. Гвоздь Микола. Грай, моя бандуро! / упоряд., перекладення та обробки українських народних пісень М. Гвоздя. – К. : КВІЦ, 2006. – 228 с.

37. Гембера Г. Варіації на тему веснянки «Марина» / Г. Гембера //

Репертуар бандуриста. Випуск 11 / упор. С. Баштан. – К. : Муз. Україна, 1988. – С. 3–13.

38. Герасименко О. Безкрилої любові не буває. Вокальні твори та ансамблі у супроводі бандури / Оксана Герасименко. – Львів: ТеРус, 2001. – 48 с.

39. Герасименко О. Купало. Концертна фантазія для бандури / Оксана Герасименко. – Львів : ТеРус, 2001. – 10 с.

40. Герасименко О. На крилах мрій. Ліричні п’єси для бандури / Оксана Герасименко. – США : YOU Prod, 1997, перевид. – Львів, 2001. – 38 с.

41. Герасименко О. Ой розвився в цвіт барвінок, слова І. Дем’янової. [Рукопис]. – Особистий архів В. Дутчак. – 4 с.

42. Герасименко О. Осінні сни. Ліричні п’єси для бандури / Оксана Герасименко. – Львів : ТеРус, 2001. – 43 с.

43. Герасименко О. Українські колядки для ансамблів бандуристів. Обробки та аранжування Оксани Герасименко. – Вид. 2-е, доп. / О. Герасименко. – Київ – Львів : ТеРус, 2006. – 100 с.

44. Герасименко О. Юним бандуристам. Інструментальні твори для бандури та ансамблів бандуристів / О. Герасименко. – Львів : ТеРус, 2006. – 72 с.

45. Голос кобзарів. Твори для дитячих ансамблів та капел бандуристів. Аранжування та упорядкування: М. Горішна, І. Григорчук, Д. Губ’як, О. Маланчук, М. Медвецька, Т. Шаленко. – Львів, 2007. – 40 с.

46. Грай, моя бандуро! Репертуар капели бандуристів. Вип. 1. / упорядник Міньківський Олександр Захарович. – К. : Муз. Україна, 1968. – 104 с.

47. Гриньків Р. Коломийка / Роман Гриньків [Рукопис]. – Особистий архів В. Дутчак. – 7 с.

48. Грицай А. Бринять душі моєї струни : педагогічний репертуар для бандури / Анатолій Юхимович Грицай [ред.-упор. Т. Ю. Прокопович]. – Рівне, 2007. – 80 с.

49. Дзвени, бандуро. З репертуару ансамблю «Чарівниці» / аранжування та

музична редакція Світлани Овчарової. – Дніпропетровськ : видавець Юрій Сердюк, 2006. – 53 с.

50. Домонтович М. Самовчитель гри на кобзі або бандурі : у 2-х част. – Част. 1 / М. Домонтович. – Одеса : Діло, 1913. – 50 с.

51. Дремлюга М. Дума d-moll. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.svitbandur.com/sites/default/files/music/_M_Дума.pdf. – 6 с.

52. Дремлюга М. Дума g-moll. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.svitbandur.com/sites/default/files/music/_M_Дума№2.pdf. – 4 с.

53. Дремлюга М. Твори для бандури / М. Дремлюга. – К. : Муз. Україна, 1985. – 47 с.

54. Душна Є. Бандуро, дзвени, не стихай! Збірка творів для учнів початкових мистецьких навчальних закладів / Єфросинія Душна, Андрій Душний. – Львів : ТеРус, 2005. – 44 с.

55. Зазвенімо разом, браття. Збірник творів для мішаної капели бандуристів : навчально-методичний посібник / упорядкування, акомпанемент, аранжування, методичні рекомендації Марти Шевченко. – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – 173 с.

56. Збірник п’єс та народних мелодій для бандуристів-початківців № 1 / упорядник О. Герасименко-Олійник. – Сакраменто, 2001. – 32 с.

57. Збірник п’єс та народних мелодій для бандуристів-початківців № 2 / упорядник О. Герасименко-Олійник. – Сакраменто, 2001. – 32 с.

58. Золоті струни. Збірник творів для ансамблів бандуристів. Нотне видання / упорядкування та аранжування Світлани Овчарової. – Дніпропетровськ : видавець Юрій Сердюк, 2006. – 100 с.

59. Кабачок В. Школа гри на бандурі / В. Кабачок, Є. Юцевич, 1958. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. – 238 с.

60. Квітонько бойкине : Пісні для вокального ансамблю у супроводі бандури / обробка, аранжування, упорядкування Лариси Дуди. – Івано-

Франківськ : Фоліант, 2014. – 104 с.

61. Китастий Г. Вставай, народе! Твори для капели бандуристів / Григорій Китастий. – К. : Муз. Україна, 1996. – 175 с.

62. Кобзареві джерела. Твори для бандури / упоряд. В. Єсипок. – Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2008. – 80 с.

63. Кобзареві струни. Вокальні твори на слова Т. Шевченка в супроводі бандури / упорядкування, аранжування, обробка В. Дутчак. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2004. – 80 с.

64. Колисанка. Укр. нар. пісня. Обробка О. Нижанківського, аранжування для бандури В. Дутчак [Рукопис]. – Особистий архів В. Дутчак. – 2 с.

65. Котюк Б. Слова народні. Співанка-хроніка «Про Довбуша» / Богдан Котюк [Рукопис]. – Особистий архів В. Дутчак. – 12 с.

66. Крищук В. Диби-диби, кобзарику. Вокальні та інструментальні твори для учнів-бандуристів музичних шкіл / Валентина Крищук. – Рівне, 2013. – 18 с.

67. Крищук В. Джерельце. Вокальні твори для ансамблів та капел бандуристів в аранжуванні В. Крищук / Валентина Крищук. – Рівне, 2010. – 40 с.

68. Крищук В. Кобзарська вишиванка. Українські народні пісні / В. Крищук. – Рівне, 2010. – 44 с.

69. Курило Н. Б. Бандурна веселка. Збірник музичних творів для учнів дитячих музичних шкіл / Наталія Курило. – Львів : ТеРус, 2008. – 16 с.

70. Курило Н. Б. Сонячні барви. Збірник музичних творів для учнів дитячих музичних шкіл / Наталія Курило. – Львів : ТеРус, 2010. – 24 с.

71. Курінний О. Народні пісні та романси – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://proridne.com/Олег Курінний/Народні пісні та романси

72. Лента за лентою. Маршові пісні на мішаний хор і бандуру / опрацював Роман Левицький. – Нью-Йорк : Говерля, 1959. – 32 с.

73. Любіть Україну : збірник творів для ансамблів бандуристів : нотне

видання / упорядкування та аранжування Дутчак Віолетти. – Івано-Франківськ : Плай, 2003. – 132 с.

74. Мартинюк В. М. Твори для бандури / музична редакція С. Овчарової / Валентина Мартинюк. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. – 56 с.

75. Матвіїв Георгій. Твори для бандури (соло) у 2-х випусках. – Вип. 2 / Георгій Матвіїв. – Одеса, 2014. – 32 с.

76. Менкуш Г. Бандуро моя, мальованая… : концертний та педагогічний репертуар бандуриста / Галина Менкуш. – К. : Задруга, 2000. – 48 с.

77. Мішалов В. Варіації на українську народну тему «Ой не ходи, Грицю» (пам'яті Гр. Китастого) / Віктор Мішалов [Рукопис]. – Особистий архів В. Дутчак. – 4 с.

78. Мішалов В. Різдвяна фантазія / Віктор Мішалов [Рукопис]. – Особистий архів В. Дутчак. – 4 с.

79. Молнар Лайош. Співаю серцем / Вокальні та інструментальні твори в супроводі фортепіано, бандури / Лайош Молнар. – Львів : Край, 1999. – 75 с.

80. Мошик М. Пісні національного відродження / Микола Григорович Мошик. – Суми : Ярославна, 2008. – 116 с.

81. Мошик М. Повстанська дума / Микола Григорович Мошик. – Суми – Дрогобич, 2006. – 72 с.

82. Мошик М. Повстанська пісня / Микола Григорович Мошик. – Суми – Дрогобич : Коло, 2007. – 96 с.

83. Мошик М. Січові пісні / Микола Мошик – Суми : Нота Бене, 2012. – 88 с.

84. Мошик М. Сторінки розвитку бандурного мистецтва України / Микола Мошик. – Суми : Нота Бене, 2014. – 60 с.

85. Муха А. Варіації на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» / Антон Муха. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 7 с.

86. Мясков К. «Байда» / Редакція Созанського О. – Торонто – Львів,

1996. – 22 с.

87. Мясков К. Концертна п’єса // Твори для бандури з репертуару Володимира Єсипка / упорядник В. Єсипок. – Луцьк, 2003. – С. 21–31.

88. Мясков К. Марусю, Марусю, ти славного роду є. Варіації на народну тему / Костянтин Мясков [рукопис]. – Особистий архів М. Стахмич. – 10 с.

89. Наша дума, наша пісня не вмре, не загине! : Українські думи, романси, авторські та народні пісні для голосу в супроводі бандури; упоряд. та муз. редактор М. В. Галій-Моравська / вступ. слово С. Стельмащука; худож. оформл. А.-Л. Дрималовського. – Львів : Каменяр, 2000. – 93 с.

90. Овчарова С. В. Арії, романси, пісні українських та зарубіжних авторів. Вокально-педагогічний репертуар бандуриста-співака : навч. посіб. / С. Овчарова. – Дніпропетровськ, 2008. – 144 с.

91. Ой Боже, Боже, зглянься на нас. Твори для бандури / упорядкування, обробки українських народних пісень та перекладення М. Гвоздя. – Дніпропетровськ : Гауранга, 1997. – 208 с.

92. Ой три шляхи широкії: збірник романсів українських композиторів-класиків для голосу в супроводі бандури / перекладення й упоряд. В. Дутчак. – К. : Муз. Україна, 1993. – 55 с.

93. Олійник Ю. Твори для бандури / Юрій Олійник. – Львів, 2001. – 19 с.

94. Опришко М. Школа гри на бандурі / редакція А. Омельченка. – К. : Муз. Україна, 1967. – 151 с.

95. Отакі ми є. Пісні Олександра Смика у виконанні тріо бандуристів «Золота середина» : репертуарний збірник / Олександр Смик. – Волинь : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2004. – 36 с.

96. Педагогічний репертуар бандуриста. Вип. II / упорядкування та перекладення А. Омельченка. – К. : Муз. Україна, 1967. – 43 с.

97. Під срібний дзвін бандур. 1. З репертуару Капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка та Дівочої капели бандуристок м. Детройт, США / упорядкування, обробка, аранжування Петра Потапенка, стаття

М. Гордійчука. – К. : Муз. Україна, 1993. – 216 с.

98. Пісні на свята. Пісні та обробки для дитячих ансамблів бандуристів / упорядник Оля Герасименко-Олійник. – США, 2000. – 32 с.

99. Пливи світами, пісне любови. Пісні українських композиторів : для ансамблю бандуристів / обробка та аранжування О. Герасименко. – Львів : ТеРус, 2001. – 44 с.

100. Посікіра Л. Педагогічний репертуар бандуриста-співака: навч. посіб. / Людмила Посікіра. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 160 с.

101. Приходько М. І. Не сон-трава / Марина Приходько. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2005. – 8 с.

102. Репертуар бандуриста. Випуск 12 / упорядкування, перекладення С. В. Баштана. – К. : Муз. Україна, 1990. – 64 с.

103. Свентах Т. Звучи, рідна мово! Аранжування для капели бандуристок Тетяни Свентах. – Рівне : Волинські обереги, 2005. – 124 с.

104. Скарбниця бандуриста. Випуск 10. Юним бандуристам / упоряд. Ольга Вільгуцька. – Львів, 2008. – 29 с.

105. Скарбниця бандуриста. Випуск 13 / О. Вільгуцька. – Львів, 2008. – 28 с.

106. Скарбниця бандуриста. Випуск 16 / О. Вільгуцька. – Львів, 2009. – 25 с.

107. Скарбниця бандуриста. Випуск 17 / упорядник О. Вільгуцька. – Львів, 2010. – 25 с.

108. Скарбниця бандуриста. Випуск 22. Юним бандуристам / упорядник О. Вільгуцька. – Львів, 2011. – 21 с.

109. Созанський О. О. Бандура зі Львова. Пісні : педагогічний репертуар. – Львів : Камула, 2013. – 64 с.

110. Співають юні бандуристи. Вокальні твори для ансамблів малих форм : репертуарний збірник / упорядник О. Товпеко. – Чернігів, 2015. – 57 с.

111. Сточанська М. П. Вокальні ансамблі у супроводі бандур (перекладення, аранжування, обробка): навч.-метод. посіб. / М. П. Сточанська. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі

Українки, 2005. – 274 с.

112. Струни вічності. Твори для бандури / упорядник Володимир Єсипок. – Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2013. – 96 с.

113. Танці, солоспіви, ансамблі : педагогічний та концертний репертуар бандуриста / автор-упор. Т. М. Лобода. – К. : Майстер книг, 2011. – 92 с.

114. Твори для бандури з репертуару Володимира Єсипка / упоряд., редагування та комп'ютерний набір В. Єсипка. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2003. – 96 с.

115. Твори з репертуару тріо бандуристок «Львів'янки» / упорядник Ольга Герасименко-Олійник. – США, 1993. – 35 с.

116. Теліга М. Наша пісня : збірник українських народних дум і пісень з проводом бандури. Збірник перший. – Прага : Видання товариства «Кобзар», 1926. – 24 с.

117. Топоровська Г. М. Нехай дзвенить моя струна…: навч. посіб. (концертний репертуар) / Г. М. Топоровська. – Рівне : Волинські обереги, 2009. – 120 с.

118. Топоровська Г. Цвіте бузок. Вокальні твори у супроводі бандури / Г. Топоровська. – 30 с.

119. Українські народні пісні в обробці для голосу в супроводі бандури / Обробка В. Ф. Таловирі / В. Ф. Таловиря. – К. : Муз. Україна, 1990. – 96 с.

120. Українські народні пісні для ансамблів співаків-бандуристів / упор. В. Лобко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 120 с.

121. Українські народні пісні та думи в обробці для голосу у супроводі бандури / упорядник Омельченко Андрій Федорович. – К. : Муз. Україна, 1974. – 32 с.

122. Українські народні романси у супроводі бандури / упоряд. Володимир Єсипок. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2006. – 96 с.

123. Хоткевич Г. Вибрані твори для бандури / упорядкування С. Баштана. – К. : Муз. Україна, 1993. – 28 с.

124. Хоткевич Г. Твори для харківської бандури / передмова В. Мішалова / Гнат Хоткевич. – Харків : ТО Ексклюзив, 2007. – 302 с.

125. Хоткевич Г. Харківський козачок. Кобзарський танець [рукопис]. – Особистий архів В. Дутчак. – 3 с.

126. Хропата О. Вокальні твори для бандури. Перекладення, аранжування, обробки / репертуарний збірник. – Чернігів, 2009. – 28 с.

127. Юний бандурист / упорядкування та музична редакція Л. С. Мандзюк. – Харків : ГЛАС, 2005. – 56 с.

128. Штокалко З. Кобза / Зіновій Штокалко. – Едмонтон – Київ : Вид-во Канадського ін-ту українських студій, 1992. – 345 с.

129. Я сьогодні щось дуже сумую. Муз. і сл. невідомого автора, обр. Л. Дуди // ІІІ Всеукраїнський фестиваль «Бандура дарує натхнення» : аранжування, переклади, обробки [упорядники Суворов П., Пінчук О., Гетьман О., Суворова М.]. – Чернігів, 2015. – С. 56–58.

Додаток Б

Нотні приклади

Приклад № 1



Г. Хоткевич. І шумить, і гуде. Варіації на української теми. Т. 1–4



Приклад №2


Вечір надворі, ніч наступає
Українська народна пісня
Помірно
Т. 1–8
1. Ве - чір на - дво - рі, ніч на - сту- па - є,
5
ви - йди, дів - чи - но, сер - це ба - жа - є!
К. Мясков. Концертна п'єса на тему
української народної пісні "Вечір надворі"
Т. 29–36
Бандура
mp
Ф-но
Б-ра
Ф-но

Приклад № 3

Ой у полі калина

Українська народна пісня



М. Дремлюга. Варіації на тему української народної пісні «Ой у полі калина» *(для бандури)*

Т. 13–20



Приклад № 4

Добривечір, дівчино

Українська народна пісня



Добрий вечір, дівчино

Українська народна пісня

Обробка для бандури С. Баштана

Т. 1–13



Приклад № 5

С. Баштан. Народний танець *(для бандури)*

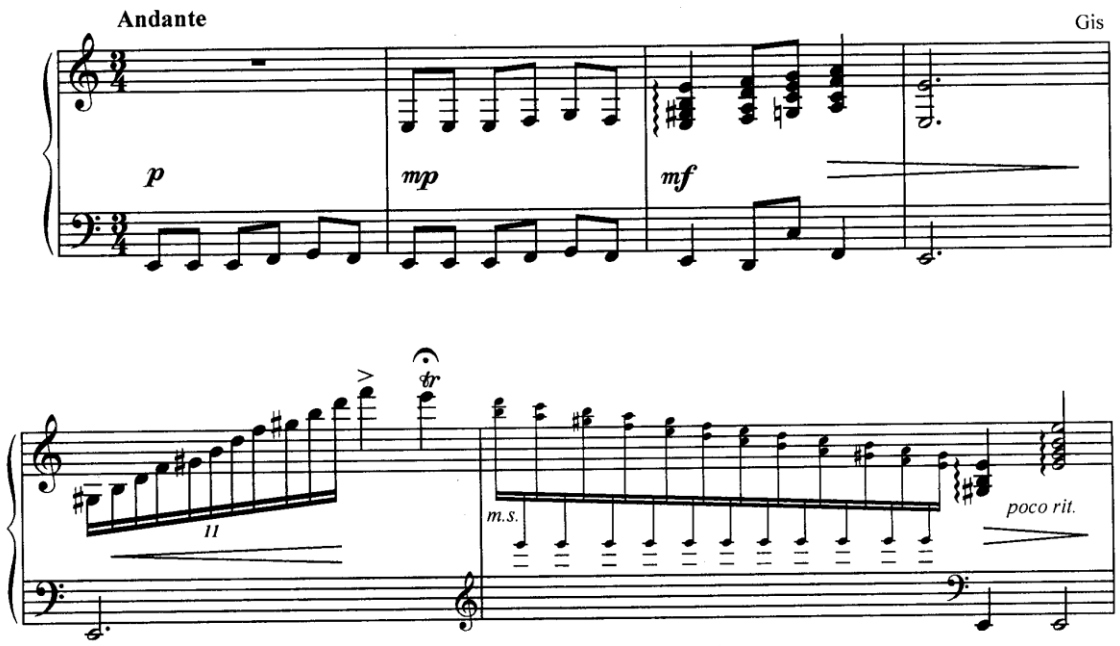
Т. 45–56



Приклад № 6

С. Баштан. Пливе човен. Варіації на українську народну тему
(для бандури)

Т. 1–6



Приклад № 7

Чорна рілля ізорана

Українська народна пісня

Обробка для голосу у

супроводі бандури С. Баштана

Т. 6–15



Приклад № 8

Вечір надворі. *Українська народна пісня.*

Обробка для ансамблю бандуристів О. Герасименко

Т. 1–10



Приклад № 9

Три славнії царі. *Українська колядка.*

Обробка для ансамблю бандуристів О. Герасименко

Т. 21–32



Приклад № 10

Ой на горі сніг біленький

Помірно

Українська народна пісня



Герасименко О. Ой на горі сніг біленький

Варіації на тему української народної пісні *(для бандури)*

Т. 7–14



Приклад № 11

Ой вербо, вербо

Не швидко, журливо *Українська народна пісня*



1. Ой вер-бо, вер-бо, де ти рос-ла, що тво-є лис-тяч-ко во-да знес-ла?

Герасименко О. Ой вербо, вербо

Варіації на тему української народної пісні *(для бандури)*

Т. 1–12



Приклад № 12



Герасименко О. Варіації «Стоїть гора високая» *(для бандури)*

Т. 40–53



Приклад № 13

Герасименко О. Варіації на тему української народної пісні «Цвіте терен» *(для бандури)*

Т. 98–121



Приклад № 14



Така її доля… О Боже мій милий!
За що ж ти караєш її, молоду?
За те, що так щиро вона полюбила
Козацькії очі?.. Прости сироту!

Кого ж їй любити? Ні батька, ні неньки:
Одна, як та пташка в далекім краю.
Пошли ж ти їй долю, – вона молоденька, –
Бо люди чужії її засміють.

Чи винна голубка, що голуба любить?
Чи винен той голуб, що сокіл убив?
Сумує, воркує, білим світом нудить,
Літає, шукає, дума – заблудив.

Приклад № 15

Ой, розвився в цвіт барвінок… Балада (для голосу у супроводі бандури)

Муз. Оксани Герасименко

Сл. Ірини Дем'янової

Т. 1–14




15
f
poco rall.
за-мість ми-ло-го-світ-ли-ни на сті - нах ли - ши - ла...
poco rall.
ff
18
mp a tempo
та со-роч-ку не-до-ши-ту, не-до-ви-ши-ва - ну...
в.р.
mp a tempo
21
mf
Вже то-бі не від-ту-жи-ти за сво-їм І-ва - ном. Вже жа-лю не по - га - си - ти
mf
24
rit.
до - ки світ бі - лі - є. Му-сиш в то-му сві-ті жи - ти за о-бох, Ма-рі - є.
f
rit.


27
mp
poco rit.
tempo rubato
poco rit.
32
Tempo I
В барві-ночка си-ні віч - ка, слі зонь ка-ми вми ті, бу-деш, Йванко-ва Ма річ - ко, в пісні го-ло - сити.
32
mp
36
Ок - са - ми - то - во - щем - ли - ва,
36
в.р.
4
mf
39
allargando
мов ду - ша роз - ло - га, тво - я спі-ван - ка по - ли - не на не - бо. До ньо - го!..
39
allargando

Приклад № 16



Та забіліли сніги

Українська народна пісня

Обробка для бандури П. Іванова

Т. 6–14



Приклад № 17

Ой не ходи, Грицю



Варіації на українську народну тему «Ой не ходи, Грицю»
(пам'яті Гр. Китастого) *(для бандури)*

Віктор Мішалов
Т. 40–53



Приклад № 18


Я сьогодні щось дуже сумую
історична пісня
Муз. і сл. невідомого
автора, обр. Л. Дуди
Помірно, журливо
Вокал
Бандура
1. Я сьо-
го - дні щось ду-же су- му - ю, про ко-заць- ку я до - лю зга-дав і про
сла - ву ї - ї не-за - бут - ню, як ко-лись, мов той ві- тер, бу - яв. І про
сла - ву ї - ї не-за- бут - ню, як ко-лись, мов той ві- тер, бу - яв. 2. Бо-ро-
Вок.
Б-ра

Я сьогодні щось дуже сумую





1. Я сьогодні щось дуже сумую,
Про козацьку я долю згадав
І про славу її незабутню,
Як колись, мов той вітер, буяв.

2. Боронив я свою Україну,
Боронив від ворожих татар.
Давня слава по світі буяла,
Не посмів глумитись яничар.

Варіант тексту другого куплета:
Боронив я свою батьківщину
Від лихих знавіснілих катів,
Захищав українську родину,
Ворог з нас поглумитись не смів.

3. Вдарять дзвони в побідну годину,
І новий розпочнемо ми бій.
Ти воскреснеш, моя Україно,
В давній славі і в блиску давнім.

Приклад № 19

Дзвінок

Українська колядка

Обробка для ансамблю бандуристів В. Дутчак

Т. 1–8



Приклад № 20

Колисанка

Обробка для голосу у супроводі фортепіано О. Нижанківського, аранжування для голосу у супроводі бандури В. Дутчак



2. Ой ти бив мене
Та й нагайкою,
Називав мене
нехазяйкою.

Приклад № 21


Люляй-люляй, мій синочку
колискова
Повільно, помірно
Обр. Л. Дуди
Вокал
Бандура
1. Лю-ляй-лю-ляй, мій си-ноч-ку,
Вок.
Б-ра
та-то зро-бить за - ба-воч-ку, зро-бить ша-бель-ку кле- но-ву та ще й ко-ни-
ка гні-до-го. Ма-ма ви - ши - є со-роч-ку, лю- ляй-лю-ляй, мій си - ноч- ку.
2. Лю-ляй- лю - ляй, мій І - ван-ку,


Люляй-люляй, мій синочку
Вок.
Б-ра
завт-ра вдяг-неш ви - ши-ван-ку, прип-неш ша-бель - ку до бо- ку, та й по- ї-деш
в світ ши- ро- кий. У во -ро - тах кінь спітк-неть-ся – син до - до-му не вер-неть-ся.
3. А в не-ді-лю вран-ці-ра-но кінь вер-нув-ся о - сід-ла-ний. Ви-йшла з ха-ти


Люляй-люляй, мій синочку
Повільніше
mp
Соло
Вок.
Б-ра
46
ста- ра ма- ти, ста- ла ко-ня на - пу- ва-ти.
Як на- по - їть, та й за - пла-че:
Темп I
mp
51
"Лю-ляй-лю-ляй, мій ко - за- че".
А-а-а...
А-а-а...
56
А-а-а...
А-а-а...
61
rit.

Приклад № 22

Ой гиля-гиля

Українська народна пісня



К. Мясков. Фантазія на українські теми *(для бандури)*

Т. 11–22



Приклад № 23

Козак од'їжджає

Українська народна пісня



К. Мясков. Фантазія на українські теми *(для бандури)*

Т. 78–85



Приклад № 24

Грицю, Грицю, до роботи

Українська народна пісня



М. Дремлюга. Соната №1. ІІІ част. Скерцо *(для бандури)*

Т. 62–79



Приклад № 25

Варіації для бандури на тему стрілецької пісні

Я. Бабинський





Ярослав Бабинський. Варіації для бандури на тему стрілецької пісні



Ярослав Бабинський. Варіації для бандури на тему стрілецької пісні



Хоч сама назва стрілецької пісні у творі не фігурує, її мелодію легко впізнати вже з перших акордів теми (G-dur), що звучить поважно, у відповідному темпі (Moderato). У першій варіації початковий розмір 4/4 змінюється на 2/4. Акцентовані переклички крайніх голосів у восьми тактах І-ї варіації, як своєрідний заспів, передають закличні інтонації, бойовий настрій стрільця. А гра паралельних тональностей (C-dur - a-moll) у "приспіві" з наступним поверненням в основну тональність (G-dur) та динамічні відтінки надають ліричного забарвлення, навіть вносять елементи танцювальності. У другій варіації акордову фактуру змінює прозора. Подрібнення тривалостей (рух 16-ми), зміна розміру (6/8), пришвидшення темпу (Allegretto), а також завуальована у хроматизмах тема, перенесення звучання у вищий регістр (ІІ октава), динаміка piano - все це у поєднанні передає неспокій, тривогу, передчуття неминучої біди. Сумний настрій утверджується з переходом G-dur у g-moll в кінці варіації. У третій варіації знову спостерігаємо зміни темпу (Andantino), розміру (4/4). Мелодичну лінію викладено акордовою фактурою штрихом стаккато. У ІІ-й та ІІІ-й варіаціях композитор активно застосовує харківський спосіб гри на інструменті, що дає змогу виконувати партію лівої руки не тільки у басовому, а й у скрипковому ключах. Особливістю четвертої варіації є низхідні пасажі у швидкому темпі, використання хроматизмів. Через домінантову функцію в кінці IV-ї варіації повертається основна тональність G-dur. П'ятій варіації властивий вальсовий характер, вона витримана в стилі задушевної ліричної української народної пісні. Шоста варіація виконується на forte в темпі маршу. Акордова фактура, пунктирний ритм, насичена басова лінія підготовляють до коди віртуозного плану, у якій використаний рух терцій дрібними тривалостями та пасажі секстолями. Завершальний соль-мажорний арпеджований акорд передає оптимістичну настроєність, рішучість, незламність бойового стрілецького духу. У такий спосіб Ярослав Бабинський надав стрілецькій пісні нове концертне побутування, трансформувавши її в інструментальні варіації.

Приклад № 26

Заквітчали дівчатонька

Сл. і муз. Р.Купчинського
Обр. для бандури
Л.Когут, Г.Когут-Головатої



Заквітчали дівчатонька



Заквітчали дівчатонька



Додаток В

Таблиця 1

Жанрова трансформація фольклорної першооснови бандурної творчості

Фольклорний жанр				назва пісні	Приклад трансформації/міграції фольклорних зразків або появи нових авторських творів фольклорної тематики у творчості для бандури
1	2	3	4	5	6
Епос	**Героїчний епос**		**Дума**		Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *М. Дремлюга. Дума (g-moll, Andante moderato).*
					Дума (авторський сольний вокально-інструментальний твір): *А. Кос-Анатольський. Дума «Козацькі могили», перекладення для бандури Л. Посікіри.* *Сл. Т. Шевченка, муз. Ф. Кучеренка. Плач Ярославни (для голосу у супроводі бандури).*
					Частина сюїтного циклу: *М. Дремлюга. Сюїта №2 для бандури соло. III частина. «Дума» (d-moll).*
			Історична пісня	«Ой на горі та женці жнуть»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *Обр. М. Лобка. Ой на горі та женці жнуть;* *Є. Адамцевич. Запорізький марш;*
				«Козак Нечай»	*Муз. Я. Степового. Обр. М. Гвоздя. Козак Нечай;*
				«За Сибіром сонце сходить»	*Обр. В. Кабачка. За Сибіром сонце сходить;*
				«Під містечком Берестечком»	*Муз. Г. Верети. Під містечком Берестечком.*
				«Ой п'є Байда» (історична пісня-балада)	Інструментальна фантазія (для бандури з фортепіано): *К. Мясков. Байда.*
	Ліро-епічні твори	**Балада**	**Прокохання**	«Марусю-Марусю»; «Ой дівчина по гриби ходила»	Інструментальні варіації (для бандури): *К. Мясков. «Марусю, Марусю, ти славного роду є»;* *Обр. С. Паньківа, переклад О. Вільгуцької. Варіації на тему у.н.п. «Ой дівчина по гриби ходила».*
				«Ой у полі, в полі білий камінь лежить»	Фуга (поліфонічниий твір для бандури): *В. Мартинюк. Фуга e-moll.*

1	2	3	4	5	6
				«Ой у полі, полі світлиця стояла»	Інвенція (поліфонічна п’єса для бандури): *В. Мартинюк. Інвенція.*
				«Тихо, тихо Дунай воду несе»	Вокально-інструментальна фантазія (для голосу у супроводі бандури): *Тихо, тихо Дунай воду несе. Обробка В. Кушпета.*
				«Ой ти, дівчино, горда та пишна»	Пісня про кохання (вокально-інструментальний твір для ансамблевого виконання у супроводі бандур): *Ой ти, дівчино, горда та пишна. Обробка М. Гвоздя.*
			Родинні взаємини	«Поза лугом зелененьким»	Інструментальна мініатюра (п’єса для бандури соло) *Обр. М. Гвоздя. Поза лугом зелененьким.*
			Історичні та соціально-побутові балади	«Ой попід гай зелененький»	Інструментальні варіації (для бандури): *Обр. С. Паньківа, переклад О. Вільгуцької. Варіації на тему у.н.п. «Ой попід гай зелененький».*
			Балади літературного походження	«Їхав козак на війноньку» (слова членів Пресової квартири УСС, муз. М. Гайворонського)	Інструментальна мініатюра (п’єса для бандури): *Обр. М. Різоля. Їхав козак на війноньку.*
				«Ой не ходи, Грицю» (ймовірне авторство Марусі Чурай)	Інструментальні варіації (для бандури): *О. Лизогуб, перекл. С. Баштана. Ой не ходи, Грицю;* *В. Мішалов. Варіації на у.н. тему «Ой не ходи, Грицю» (пам’яті Г. Китастого).*

1	2	3	4	5	6
				«Кленова балада»	Балада (вокально-інструментальний твір): *Кленова балада. Обробка О. Білозір, аранжування для ансамблю бандуристів О. Шалай.*
			Авторська балада		Балада (авторська для голосу у супроводі бандури): *М. Мошик. Балада про Степана Бандеру;* *М. Мошик. Балада про сумських студентів;* *І. Зінченко, гармонізація О. Верещинського. Балада про Україну;* *муз. О. Герасименко, сл. Ір. Дем'янової. Ой, розвився в цвіт барвінок…* *О. Смик. Жінка другова, аранжування для ансамблю бандуристів Г. Гром;* *О. Смик. Ой бандуре-бандуристе, аранж. для ансамблю бандуристів М. Очеретяної;* *О. Смик. Ой рекруте-рекруте, аранж. для ансамблю бандуристів Г. Гром.*
Обрядові	**Календарно-обрядові**	**Зимовий цикл**	**Колядка**	«Ой коляда-колядниця»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *О. Герасименко. Ой коляда-колядниця.*
				Мелодії кількох колядок	Інструментальна мініатюра (рондо для бандури): *Ю. Олійник. Українське Різдво (використано мелодії колядок «Возвеселімся всі разом нині», «Нова радість стала», «Що то за предиво»).*
					Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *Г. Верета. Різдвяні мелодії (використано мелодії колядок «На небі зірка ясна засяла», «Нова радість стала»).*
					Інструментальна фантазія (для бандури): *В. Мішалов. Різдвяна фантазія (використано мелодії колядок «Во Вифлеємі нині новина», «Нова радість стала»).*
				Мелодії кількох колядок і щедрівки	Інструментальна сюїта (для бандури соло): *М. Дремлюга. Сюїта №1 (використано мелодії колядки «Ой учора ізвечора», щедрівки «Ой там за горою, там за кам'яною» та ін.).*
				«Ішов дід на став»	Інструментальні варіації (для бандури): *К. Мясков. Варіації на тему укр. нар. пісні «Ішов дід на став».*
				«Темненька нічка»	Колядка (для голосу у супроводі бандури): *Темненькая нічка. Обробка О. Вільгуцької;* *Темненькая нічка. Обробка О. Герасименко.*
				«Бог предвічний» (біблійні/ церковні духовні пісні)	Колядка (вокально-інструментальний твір): *Бог Предвічний. Аранжування для голосу у супроводі бандури О. Вільгуцької;* *Бог Предвічний. Гармонізація для мішаного хору о. О. Кузьменка, акомпанемент М. Шевченко (для мішаної капели бандуристів).*

1	2	3	4	5	6
				«В Галицькій землі» «Новая радість світу ся з’явила» «Ой в Єрусалимі» (елементи апокрифічних коляд («Славен єси….»)	Колядка (вокально-інструментальний твір): *В Галицькій землі. Обробка для ансамблю бандуристів О. Герасименко;* *Новая радість світу ся з’явила. Обробка для жіночого вокального ансамблю у супроводі бандури Л. Дуди;* *Ой в Єрусалимі. Обробка для капели бандуристів П. Потапенка.*
					Колядка (авторська пісня): *О. Смик. Свято світлого Різдва, аранжування для ансамблю бандуристів М. Очеретяної.*
			Щедрівка	«Щедрик» «Защебетала ластівонька»	Інструментальна мініатюра (п’єса для бандури): *Ю. Олійник. Щедрик;* *О. Герасименко. Защебетала ластівонька.*
				«Ой сивая тая зозуленька»	Частина сюїтного циклу: *М. Дремлюга. Сюїта № 2 для бандури. Фінал.*
				«Павочка ходить» «Щедрий вечір»	Щедрівка (для голосу у супроводі бандури): *Павочка ходить. Обробка О. Вільгуцької;* *Павочка ходить. Обробка М. Гвоздя;* *Щедрий вечір. Обробка О. Вільгуцької.*
				«Небо ясні зірки вкрили»	Щедрівка (ансамблева вокально-інструментальна): *Щедрівка. Аранжування Т. Свентах;* *Небо ясні зірки вкрили. Акомпанемент М. Шевченко (для мішаної капели бандуристів).*
					Щедрівка (авторська пісня): *муз. А. Загрудного, сл. К. Перелісної. Щедрик;* *А. Загрудний. Щедрівка (аранжування для голосу у супроводі бандури О. Вільгуцької).*
			Водохресні пісня	«Ой на річці, на Йордані»	Колядка (сольна вокально-інструментальна): *Ой на річці, на Йордані. Обробка для голосу у супроводі бандури О. Вільгуцької.*

1	2	3	4	5	6
			Ігрова весняна/ посівальна пісня	«А ми просо сіяли»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *С. Баштан. А ми просо сіяли.*
		Весняний цикл	**Весняна (гаївка)**	«Десь тут була подоляночка» «Вийди, Грицю, на вулицю» «Жучок»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *Веснянка. Українська народна пісня. Обробка М. Різоля;* *М. Гвоздь за обробкою О. Кошиця. Вийди, Грицю, на вулицю;* *обробка О. Герасименко-Олійник. Жучок.*
				«Ой минула вже зима»	Інструментальні варіації (для бандури): *К. Мясков. Варіації на українську тему.*
				«А вже весна» «Посаджу я грушечку»	Інструментальна фантазія (для бандури): *Муз. Г. Менкуш. Весняна фантазія;* *О. Герасименко. Інструментальна фантазія на тему гаївки «Посаджу я грушечку».*
				«А вже весна», «Благослови, мати», «Вийди, вийди, Іванку», «Ой весно, весно, та весняночко», «Ой виходьте, парубойки, на високу гірку» та ін.	Вокально-інструментальна фольклорна композиція (для капели бандуристів): *Весняні барви. Аранжування Т. Свентах.*
				«Вербовая дощечка» «Подоляночка»	Веснянка (гаївка) (пісня у супроводі бандури): *Вербовая дощечка. Обробка М. Гвоздя;* *Подоляночка. Обробка Л. Ревуцького, перекладення А. Омельченка;* *Подоляночка. Обробка В. Таловирі.*

1	2	3	4	5	6
				«Зорали дівчата» «Ой не рости, кропе»	Веснянка (гаївка) (ансамблева вокально-інструментальна): *Зорали дівчата. Обробка О. Герасименко;* *Ой не рости, кропе. Обробка П. Потапенка;* *Ой не рости, кропе. Обробка Т. Свентах.*
		Літній цикл	**Купальська пісня**	«Марина»	Інструментальні варіації (для бандури): *Г. Гембера. Варіації на тему хороводу «Марина».*
				«Ой на Йвана зілля рвала» «Там над річкою»	Купальська пісня (для голосу у супроводі бандури): *Ой на Йвана зілля рвала. Обробка Є. Душної;* *Там над річкою. Обробка Є. Душної.*
				«Гей на Івана, гей на Купала»	Купальська пісня (ансамблева вокально-інструментальна): *Гей на Івана, гей на Купала. Обробка Л. Гриценко, аранжування для ансамблю бандуристів В. Дутчак.*
					Авторська інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *В. Власов. Ой на Купала.*
					Авторська купальська пісня: *муз. Р. Лісової, Сл. К. Квітчастої. Ой на Купала (для голосу у супроводі бандури).* *муз. О. Білаша, сл. О. Богачука. На Івана, на Купала, аранжування для ансамблю бандуристів С. Овчарової;* *О. Смик. На Івана на Купала, аранжування для ансамблю бандуристів О. Бартосевич.*
			Петрівчані пісні	«Малая нічка петрівочка»	Інструментальна фантазія (для бандури): *О. Герасименко. Концертна фантазія «Купало».*
			Ігрова веснянка/ обжинкова пісня	«Женчичок - Бренчичок»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *Г. Хоткевич. Женчичок. Українська народна пісня;* *Обробка Д. Пшеничного. Женчичок-Бренчичок. Українська народна пісня.* Інструментальні варіації (для бандури): *К. Мясков. Женчичок-Бренчичок. Варіації на тему української народної пісні;* *Б. Шейко. Перекладення М. Гвоздя. Варіації на тему української народної пісні.*

1	2	3	4	5	6
		Осінній цикл	**Обжинкова пісня**	«Ой літає соколонько» «Ой поїхав за снопами»	Лірична пісня: *Ой літає соколонько. Обробка для голосу у супроводі бандури Г. Верьовки;* *Ой літає соколонько. Обробка для ансамблю бандуристів В. Таловирі.* *Ой поїхав за снопами. Обробка для голосу у супроводі бандури М. Стецюна.*
	Родинно-обрядові		**Весільна пісня**	«Горіла сосна» «Летять галочки» «У неділю рано» «Ой зелене жито»	Лірична пісня: *Горіла сосна. Обробка для голосу у супроводі бандури М. Гвоздя;* *Горіла сосна, палала. Обробка для ансамблю бандуристів Й. Яницького;* *Летять галочки. Обробка для голосу у супроводі бандури М. Гвоздя;* *У неділю рано. Обробка для голосу у супроводі бандури М. Опришка;* *Ой зелене жито, зелене. Обробка для ансамблю бандуристів М. Медвецької.*
			Пісні, що виконуються під час весілля	«Ніч яка місячна», «Ой що ж то за шум»	Інструментальна фантазія (для бандури з фортепіано: *К. Мясков. Фантазія на українські народні теми «Ніч яка місячна», «Ой що ж то за шум».*
			Весільні інструментальні марші	«Марш батькам», «Марш надобриденъ»	Інструментальна мініатюра (для бандури): *обробка Т. Лободи. Марш батькам;* *обробка Т. Лободи. Марш надобридень.*
			Пісні, що виконуються на хрестинах	«Ой кум до куми залицявся»	Жартівлива пісня: *Ой кум до куми залицявся. Обробка для голосу у супроводі бандури М. Гвоздя.*

1	2	3	4	5	6
			Плачі й голосіння	«Як поїхав чумак»	Інструментальна фантазія (для бандури з фортепіано): *В. Мартинюк. Алюзії на українську народну тему «Як поїхав чумак».*
				«Люляй-люляй, мій синочку»	Лірична пісня: *Люляй-люляй, мій синочку. Обробка для вокального ансамблю у супроводі бандури Л. Дуди.*
	Пісенні жанри дитячого фольклору		**Колискова**	«Котику сіренький»	Інструментальна фантазія (для бандури): *Н. Курило. Фантазія на тему української колискової.*
				«А кота-воркота» «Колисанка» «Колискова» «Котику сіренький» «Мати доню колихала» «Спи, мій хлопчику прекрасний»	Колискова пісня: (для голосу у супроводі бандури): *А кота-воркота. Обробка В. Таловирі.* *Колисанка. Обробка О. Нижанківського, аранжування В. Дутчак;* *Колискова. Обробка З. Штокалка.* (Ансамблева вокально-інструментальна): *Колискова. Обробка П. Потапенка;* *Котику сіренький. Обробка О. Курінного;* *Мати доню колихала. Обробка Г. Маланчук;* *Спи, мій хлопчику прекрасний. Обробка Л. Когут (Дуди).*
					Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *В. (В.) Войт. Колискова;* *О. Герасименко. Колискова для Оленки;* *В. Сазонов. Колискова, перекл. для бандури А. Омельченка.*
					Авторська колискова (вокально-інструментальний твір): *муз. А. Грицая, вірш Д. Павличка. Колискова (для голосу у супроводі бандури);* *муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка. Колискова, аранжування для ансамблю бандуристів В. Герасименка;* *муз. Б. Шиптура, сл. І. Лембрик. Колискова, аранжування для ансамблю бандуристів В. Дутчак.*
				«Дощику, полини»	Інструментальна мініатюра (для бандури з фортепіано): *В. Мартинюк. Дощику, полини.*

1	2	3	4	5	6
			Пісні, створені дорослими для дітей; пісні, що перейшли до дит. фольклору з інших жанрів; ігрові, що виникли в дитячому середовищі	«Ой у полі калина», «Печу, печу хлібчик»	Інструментальні варіації (для бандури): *М. Дремлюга. Ой у полі калина.* *Обробка О. Вільгуцької. Варіації на тему у.н.п. «Печу, печу хлібчик».*
				«Чорнобривий корольок» «Диби-диби» «Вийди, вийди, сонечко» «Іванчику-білоданчику» «Галя по садочку ходила» «Печу, печу хлібчик»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *Г.Верета. Гра в зайчика;* *Чорнобривий корольок. Обробка Г. Хоткевича;* *укр. нар. пісня «Диби-диби». Обробка С. Баштана;* *укр. нар. пісня «Вийди, вийди, сонечко». Обробка С. Баштана;* *укр. нар. пісня «Вийди, вийди, сонечко». Обробка М. Гвоздя;* *укр. нар. пісня «Іванчику-білоданчику». Обробка М. Гвоздя;* *укр. нар. пісня «Перстень». Обробка М. Гвоздя;* *укр. нар. пісня «Печу, печу хлібчик». Обробка М. Гвоздя.*
				«Два півники» «Зайчику, зайчику» «Ой на горі жито» «Прилетіла перепілонька» «Як діждемо літа»	Дитяча пісня (сольна у супроводі бандури): *Два півники. Обробка М. Гвоздя;* *Зайчику, зайчику. Обробка В. Кабачка;* (ансамблева вокально-інструментальна): *Ой на горі жито. Обробка В. Таловирі;* *Прилетіла перепілонька. Обробка В. Герасименка;* *Як діждемо літа. Обробка М. Медвецької.*
Ліричні пісні	**Соціально-побутові**		**Козацька пісня**	«Віє вітер»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *М. Гвоздь. Віє вітер.*
				«Козак од'їжджає»	Інструментальна фантазія (для бандури): *К. Мясков. Фантазія на українські теми.*
			Чумацька пісня	«Ой у полі три криниченьки»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *М. Дремлюга. Прелюдія.*

1	2	3	4	5	6
			Бурлацька пісня	«Та забіліли сніги»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *П. Іванов. Та забіліли сніги.*
			Жовнірська пісня	«Ой хмариться, туманиться» «Кед ми пришла карта наруковац»	Соціально-побутова пісня: *Ой хмариться, туманиться. Обробка для голосу у супроводі бандури Л. Когут;* *Кед ми пришла карта наруковац. Обробка для мішаної капели бандуристів М. Шевченко.*
	Родинно-побутові		**Пісні про кохання**	«Вечір надворі»	Інструментальна концертна п'єса: *К. Мясков. Концертна п'єса на тему укр. нар. пісні «Вечір надворі» для бандури з фортепіано або оркестром.*
				«Цвіте терен»	Інструментальні варіації (для бандури): *О. Герасименко. Варіації на тему тему укр. нар. пісні «Цвіте терен»;* *І. Марченко. Варіації на тему укр. нар. пісні «Цвіте терен»;* *Н. Курило. Варіації на тему укр. нар. пісні «Ой верше мій, верше».*
				«Летів плашок понад воду»	Інструментальна фантазія (для бандури): *В. Власов. Фантазія на тему української народної пісні «Летів пташок понад воду».*
			Жартівлива пісня	«Попадя»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *Г. Хоткевич. Попадя. Українська народна пісня.*
				«Ой під вишнею» «Добрий вечір, дівчино»	Інструментальні варіації (для бандури): *О. Герасименко. Ой під вишнею. Варіації на тему української народної пісні;* *О. Герасименко. Добрий вечір, дівчино. Варіації на тему української народної пісні.*
			Жартівлива танцювальна пісня	«І шумить, і гуде»	Інструментальні варіації: *Г. Хоткевич. І шумить, і гуде. Варіації на українську тему для бандурного оркестру.*
				«І шумить, і гуде»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *С. Баштан. Народний танець;* *М. Гвоздь. І шумить, і гуде. Українська народна пісня.*

1	2	3	4	5	6
	Пісні літературного походження		**Пісні-романси XVII–XVIII ст.**	«Грицю, Грицю, до роботи» (ймовірне авторство Марусі Чурай)	Сольний інструментальний твір (епізод в рондо): *М. Дремлюга Скерцо D-dur, ІІІ ч. Сонати №1 для бандури.*
				«Їхав козак за Дунай» (Семен Климовський)	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *А. Бобир. Віночок з українських пісень.* Інструментальні варіації (для бандури): *В. Кабачок, Є. Юцевич. Варіації на тему н.п. «Їхав козак за Дунай».*
			Твори XIX ст.	«Взяв би я бандуру» (Мих. Петренко)	Інструментальна мініатюра (для бандури): *Обробка О. Герасименко-Олійник. Взяв би я бандуру. Укр. нар. пісня (п'єса для ансамблю бандуристів);* Інструментальні варіації (для бандури): *А. Муха. Варіації на тему у.н.п. «Взяв би я бандуру»;* *Обробка Л. Фалалєєвої. Варіації на тему у.н.п. «Взяв би я бандуру».*
				«Дивлюсь я на небо»	Хорал (поліфонічний твір для бандури): *В. Мартинюк. Хорал і фуга (тема хоралу – «Дивлюсь я на небо» – муз. Вл. Заремби, сл. М. Петренка).*
			Народна пісня на слова Т. Шевченка	«Нема гірше, як в неволі»	Балада (для голосу у супроводі бандури): *С. Баштан. Нема гірше, як в неволі.* Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *М. Дремлюга. Нема гірше, як в неволі.*
				«Тече вода в синє море»	Солоспів: *Г. Хоткевич. Тече вода в синє море, аранжування для голосу у супроводі бандури М. Дремлюги.*
			Твори ІІ пол. XIX – поч. XX ст.	«Ніч яка, Господи/ місячна» (М. Старицький)	Інструментальні варіації (для бандури): *Варіації на теми у. н. пісні. Обробка Л. Гайдамаки;* Інструментальна фантазія: *І. Марченко. Фантазія на тему у.н.п. «Ніч яка місячна» (для ансамблю бандуристів);* *К. Мясков. Фантазія на теми укр. нар. пісень для бандури з фортепіано.*
				«Ой ти, дівчино зарученая»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *Ой ти, дівчино зарученая. Гармонізація В. Войта;*

1	2	3	4	5	6
					Ой ти, дівчино зарученая. Обробка О. Грасименко-Олійник (для ансамблевого виконання).
				«Стоїть гора високая» (Л. Глібов, вірш «Журба»)	Інструментальна мініатюра (для бандури): *Стоїть гора високая. Обробка М. Гвоздя.* Інструментальні варіації (для бандури): *О. Герасименко. Варіації на тему у.н.п. «Стоїть гора високая».*
Танцювальні жанри	**Народні танці**		**Хоровод (танок)**	«Бондар» «Коваль»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *Бондар. Обробка М. Гвоздя;* *Коваль. Обробка М. Гвоздя.*
			Сюжетний танець	«Аркан»	*М. Дремлюга. Сюїта №2 для бандури соло. Фінал.* Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *Аркан. Гуцульський танок. Обробка О. Герасименко-Олійник.*
			Побутовий танець	«Козачок» «Метелиця» «Горлиця»	Інструментальна мініатюра (п'єса для бандури): *Г. Хоткевич. «Козачок». Український народний танець;* *В. Ключник. Український козачок;* *М. Гвоздь. «Метелиця». Український народний танець;* *В. Кабачок. Горлиця. Український народний танець.*
			Авторський танець	«Вальс» «Мазурка» «Менует» «Полька»	Інструментальна мініатюра (авторська п'єса для бандури): *Л. Дичко. Вальс, перекладення М. Гвоздя;* *В. Таловиря. Мазурка;* *І. Хуторянський. Менует;* *А. Маціяка. Полька;* *М. Дремлюга.Танець;* *Г. Хоткевич. Танок;* *С. Баштан. Український танець.*

Додаток Д

Приклади літературних редакцій тексту

	Назва твору, автор (за наявності відомостей)	**Первинний варіант тексту**	**Варіантна заміна***
1.	**«Їхав стрілець на війноньку»** (слова членів Пресової квартири УСС, муз. М. Гайворонського)	Їхав *стрілець* на війноньку, Прощав свою дівчиноньку: – Прощай, дівчино, прощай єдина, Я йду в чужу сторононьку. Подай хустину, дівчино, Бо, може, в полі загину, Прикриють очі темної ночі, Як ляжу сам у могилу. А злії люде насилу Взяли нещасну дівчину, А в чистім полі гнеться тополя Та на стрілецьку могилу.	Їхав *козак* на війноньку. – Прощай, – сказав, – дівчинонько, Прощай, миленька, чорнобривенька, Я йду в чужу сторононьку! Дай же, дівчино, хустину, Може, я в бою загину, Темної ночі накриють очі, Легше в могилі спочину! Дала дівчина хустину, Козак у бою загинув… Темної ночі накрили очі, Вже він в могилі спочинув. А злії люди насилу Взяли нещасну дівчину… А серед полі гнеться тополя Та й на козацьку могилу!
2.	**«Ой у полі криниченька»** (українська народна пісня (соціально-побутова: чумацька))	Воли ревуть, води не п’ють, Бо в Крим доріженьку чують. Ой *бог* знає, та *бог* і відає, Де чумаченьки ночують. … Ой умер *же* чумаченько *Ой та в* неділеньку вранці, *Ой* поховали та чумаченька *Та в* зеленому байраці.	Воли ревуть, води не п’ють, В Крим доріженьку чують. Ой *хто* знає, *хто* відає, Де чумаченьки ночують. … Ой умер чумаченько *У* неділеньку вранці, Поховали та чумаченька *У* зеленому байраці.
3.	**«Ой у полі могила»** (українська народна пісня-балада)	У полі могила з вітром говорила: − Повій, вітре буйнесенький, Щоб я не чорніла, Щоб я не чорніла, щоб я не марніла, Щоб по мені трава росла та ще й зеленіла. −	У полі могила З вітром говорила: «Повій, вітре буйнесенький, Щоб я не змарніла. Щоб я не змарніла, Щоб я не зчорніла, Щоб по мені трава росла, Росла, зеленіла».

		І вітер не віє, і сонце не гріє, Тільки в полі край дороги трава зеленіє. Ой у полі річка, − через річку кладка; Не покидай, козаченьку, рідненького батька! Бо як батька покинеш – сам марно загинеш, Річенькою бистренькою у Дунай заплинеш. …	В полі на могилі Трава зеленіє, – А в могилі спочивають Стрільці січові. Спіть, вірні орлята – Хоч темная хата – Будуть квіти приносити Вкраїнські дівчата. А дівчата прийшли З вінками, з квітками, На могилі заплакали Ревними сльозами. Стрільчики січові, Чом ви тут лежите? Чом ви до нас молоденьких, В гості не прийдете?
4.	**«Я сьогодні щось дуже сумую»** (мелодія і слова невідомого автора)	Боронив я свою *Україну,* *Боронив від ворожих татар.* *Давня слава по світі буяла,* *Не посмів глумитись яничар.*	Боронив я свою *батьківщину* *Від лихих знавіснілих катів,* *Захищав українську родину,* *Ворог з нас поглумитись не смів.*

* під варіантною заміною мається на увазі, що виконавець може використовувати або один, або другий варіант куплета чи його елементів.

Додаток Е

Вибрана дискографія та відеозаписи

1) «На Різдво Христове» : українські колядки у виконанні Олі, Оксани Герасименко та інструментального ансамблю. – [Аудіокасета та CD]. – YVO Prod. USA, 1999;
2) «Різдвяні сни»: українські колядки. – О. Герасименко – банд., М. Блощичак – укр. дух. інструменти; аранж. О. Герасименко. – [CD]. – ALLCANN WOOD & INDIGO, Канада, 2002;
3) «По всьому світу з колядою»: українські колядки. – О. Герасименко – голос, банд., М. Блощичак – укр. дух. інструменти, О. Лучак – скрипка; аранж. О. Герасименко. – [CD]. – Львів, 2004.
4) Аудіоальбом В. Мішалова – «Різдвяна зачарована бандура (Bandura Christmas Magic)» – [CD]. – Canada: Yevshan, 1998.
5) «З нами Бог! Коляди Оркестру Остапа Стахіва». – [CD]. – ЛІДА, Львів, 2009.

Записи Української капели бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка:

6) Christmas Night. – [аудіокасета]. – Detroit, 1985;
7) Christmas Carols. – [аудіокасета]. – Detroit, 1992;
8) Ukrainian Carols. – [CD]. – Detroit, 1998;
9) A Bandura Christmas. – [CD]. – Detroit, 1999.

Записи тріо «Дивоструни» (м. Луцьк):

10) «Радуйся, земле, Син Божий народився». – [CD]. – Луцьк, 2005;
11) «Різдвяні вітання з України». – [CD]. – Луцьк, 2007;
12) «Возвеселімся всі разом нині». – [CD]. – Луцьк, 2007;
13) «Возвеселімся всі разом нині». – [DVD]. – Луцьк, 2008.

Інтернет-ресурси (you tube):

14) Кленова балада – анс. вок-інстр. – обробка О. Білозір, аранж. О. Шалай, виконує ансамбль «Дивоструни». – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://duvostrunu.at.ua/index/koncertna_programa/0-7

15) Січові Стрільці. Подай, дівчино, руку. – Гурт Остапа Стахіва, пісні Січових стрільців. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.youtube.com/watch?v=6qY8BuD4eS0&playnext=1&list=PLD01C6DC08470B88D&index=23

16) В'язанка кобзарських танців. Аранжування Дмитра Губ'яка. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=cSkVhAzvS4c

Відеозаписи гурту «Шпилясті кобзарі»:

17) Івасюк В. Червона рута. Аранжування Я. Джуся. -– [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=s8B005bqBOI

18) Коло млина, коло броду. Українська народна пісня. Обробка Я. Джуся. -– [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=uPzJLMvVs8c

19) Ой служив я в пана. Українська народна пісня. Обробка Я. Джуся. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=ynga27i51Ao

20) Поїхала баба в ліс. Українська народна пісня. Обробка Я. Джуся. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=u-HYCOsW6Ds

21) Попурі на теми українських народних пісень. Аранжування Я. Джуся. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=eIqAXPBj7rk

Додаток Є

Приклади виконавської театралізації обробки

«Ой веснянко біла» *(Обробка Л. Дуди)*

Двічі звучить інструментальний вступ у виконанні бандури та скрипки. Тим часом гурт молоді та дітей, за бажанням і старших людей, в українських строях «шнурочком» плавно виходить на імпровізовану сцену (зала, галявина і т.п.), беруться за руки, формують коло. Коли починає звучати перший куплет, у центр кола стає маленька дівчинка в образі Веснянки. Учасники хороводу плавно ступають за годинниковою стрілкою, потім – проти (довільно, але узгоджено обирають напрямок руху). Далі Веснянка діє відповідно до тексту другого куплета – імітує вмивання обличчя, показує руками догори на уявні зорі в небі тощо. Після другого куплета – перегра: Веснянка повертається в коло співаючих учасників. За бажанням можна протягом пісні піднімати/опускати руки. Рухи, як і хода по колу, мають бути плавними. По завершенні твору учасники залишаються в колі.





1. Ой веснянко біла,
Звідки ти прибігла?
У святкових шатах
Дівчаток вітати.
Гей, гей, дівчаток
вітати.

2. Ой веснянко мила,
Чим ти очка мила?
Що вони прозорі,
Як на небі зорі,
Гей, гей, як на небі зорі.

Перегра

3. Ой веснянко-весно,
Тополине весло,
Човничок із клена,
Припливи до мене.
Гей, гей, припливи
до мене.

«Ми голуба ізловили»

Обробка Л. Дуди

Головними героями цієї пісні є двоє молодих людей – хлопець і дівчина в ролі Голуба і Голубки. Поки звучить інструментальний вступ, учасники хороводної гри, тримаючись за руки, рухаються по колу. Тим часом Голуб ходить поза колом. Коли починається перший куплет, двоє з кола, до кого найближче Голуб, розмикають руки і «ловлять» Голуба, впустивши його в коло. Голуб зажурений стоїть в центрі кола, а йому пропонують: «Вибирай си, кого любиш». Коли звучить другий куплет, дія переноситься на Голубку, яка вибуває з кола і ходить одна, імітуючи слова пісні. Під час перегри Голуб і Голубка зустрічаються: Голуб виходить з кола і бере за руку Голубку, вони щасливі заходять в коло і зображають танець.

По закінченні пісень учасники дійства шикуються в один ряд, кланяються під оплески глядачів.

Ми голуба ізловили

гаївка

Рухливо

Обр. Л. Дуди



* Після другого куплета перегра.



1. Ми голуба ізловили,
Надівколо обступили.
– Ой голубе, чого тужиш?
Вибирай си, кого любиш.
– Ой голубе, чого тужиш?
Вибирай си, кого любиш.

2. – Я ходила, вибирала –
Нема того, що кохала.
Нема, нема і не буде,
Розсудили лихі люде.
Розлучили, розсудили,
Щоб ми в парі не ходили.

Перегра

3. Твої браття говорили,
Щоби ми ся не любили.
Твої сестри зневажали,
Щоби ми ся не кохали.
А ми в парі ходить будем
І друг друга любить будем.
А ми в парі ходить будем
І друг друга любить будем.