

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ
БАНДУРИСТА – СПІВАКА**

Магістерська кваліфікаційна робота

ДЕРКАЧ Вікторії Олексіївни

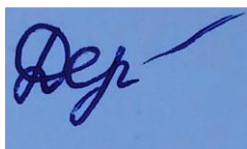
Науковий керівник

доктор мистецтвознавства

професор

РОЩЕНКО О. Г.

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Деркач В. О.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ БАНДУРНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ.....	7
1.1. Основні осередки бандурного мистецтва та виникнення інструменту.....	7
1.2. Жанрові та стильові особливості композиторської творчості для бандури.....	10
1.3. Сучасні тенденції розвитку, поширення та популяризації інструменту у концертному аспекті.....	16
<i>Висновки до Розділу 1.....</i>	<i>18</i>
РОЗДІЛ 2. РЕПЕРТУАР БАНДУРИСТА – СПІВАКА. МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ.....	19
2.1. Вокально-інструментальні твори для бандури соло та ансамблів в сучасному репертуарі.....	19
2.2. Класична поезія Лесі Українки в композиціях для бандуристів-співаків.....	35
<i>Висновки до Розділу 2.....</i>	<i>40</i>
ВИСНОВКИ	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	46

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Бандурне мистецтво займає важливе місце у музичному мистецтві України, зберігаючи цінність, культурні надбання, історичні та духовні традиції. Розвиток бандурного мистецтва бере свій початок ще за часів козацтва, близько XIV століття бандура була відомим інструмент серед аматорської творчості та довго залишалася на такому рівні, й вважалася інструментом, що виконує розважальну та ліричну функцію серед народу. Але конструктивні зміни та вдосконалення інструменту у XIX столітті допомогли вивести його на професійний академічний рівень, поповнити репертуар різноманітними жанрами та стилями й зайняти важливе місце у професійному музичному мистецтві України.

Сучасне виконавське мистецтво розвивається досить активно, що дає змогу швидко опановувати нові елементи музики. Розвиток виконавства розширює композиторські можливості від академічного до експериментального – з'являються нові прийоми гри, збагачується репертуар різними жанрами, перекладеним репертуаром, твори поліфонічної форми, обробки пісенного фольклору та ансамблі з різними інструментами.

У музичному мистецтві репертуар для бандури представлений досить різноманітним та різножанровим; для бандури пишуться твори не лише у академічному стилі, а на сьогоднішній день, ще й охоплює джазові та естрадні напрями. Створюється велика кількість сольних творів, ансамблів різних складів, композитори постійно експериментують та займаються активним розвитком бандурного мистецтва. Разом з тим, вагоме місце у репертуарі бандуриста займає вокально – інструментальний жанр, в якому не лише сольні твори для бандури, а й обробки та аранжування пісень. Вокальне мистецтво одна із складових бандуриста – виконавця, адже вокальний жанр це один з первісних жанрів, що розвивався разом з бандурою і був невід'ємною складовою кожного кобзаря, бандуриста та лірника.

Як відомо, бандура завжди йшла поряд з вокальним мистецтвом і вони доповнювали один одного, саме тому досить великий пласт репертуару

бандуриста складають вокальні твори. У сучасному музичному мистецтві важливим аспектом розвитку є розширення концертного репертуару, що дає змогу популяризувати інструмент серед виконавців та слухачів. Важливим є те, що репертуар бандуристів поповнюють не лише композитори, а й самі виконавці, створюючи досить високого рівня твори, аранжування, ансамблі тощо. У наукових публікаціях тема концертного репертуару розглянута здебільшого з точки зору композиторського мистецтва (В. Дутчак, Н. Морозевич, О. Ніколенко, І Дмитрук). Але дивлячись на велику кількість досліджень, тема концертного репертуару в загальному процесі еволюції інструменту висвітлена не в повній мірі. Таким чином, *актуальність* даної роботи полягає у вивченні творів бандуриста-співака, які ще не привертали уваги дослідників.

Мета дослідження – визначити перспективи розвитку концертного репертуару бандуриста-співака.

Задачі дослідження :

- Сформувати основні етапи розвитку бандури;
- Виявити стильові особливості вокально - інструментального репертуару бандуриста;
- Проаналізувати концертний репертуар ;
- Дослідити етапи зародження вокально – інструментального жанру у репертуарі бандуриста;
- Виявити основні тенденції розвитку бандурного мистецтва;
- Сформувати принципи розширення концертного репертуару;
- Виконати аналіз вокально-інструментальних творів для голосу та бандури на вірші Л. Українки.

Об'єкт дослідження – академічний репертуар для бандури.

Предмет дослідження – жанрово-стильові особливості творів для голосу та бандури в сучасному репертуарі.

Матеріалом дослідження стали вокально-інструментальні твори композиторів для бандури академічного типу виконання, в тому числі оригінальні композиції О. Герасименко («Без тебе день» на слова О. Бабій), а також низка творів на вірші Л. Українки: А. Винокурова, О. Горобченко, Д. Денисова, Н. Кухти-Жмовки, В. Ольшевського, О. Протопової, включаючи перекладення пісень І. Францескевич (з драми-феєрії «Лісова пісня»), виконані Л. Мандзюк.

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становлять :

- *Історичний* – при дослідженні та формуванні еволюційних змін та розвитку бандури;
- *Стильовий* – при дослідженні стильових аспектів творів;
- *Жанровий* – спрямований на розкриття особливостей структури вокально-інструментальних творів;
- *Метод виконавського аналізу* – передбачає осмислення та систематизацію завдань виконавської інтерпретації в процесі підготовки до концертного виконання бандурно-вокальних творів.

Теоретична база. В роботі використані наукові джерела за наступними напрямками :

- *Історія і теорія бандурного виконавства* – Н. Брояко [4], Вертков О. [8], Гуменюк А. [13], Дмитрієв М. [15], Дутчак В. [18], Лісняк І. [26], Пчілка О. [38], Мішалов М. [30], Хоткевич Г. [50, 51, 52], Черемський К. [56], Сіделецька Т. [44];
- *історія української музики* – Булат Т. [5], Кушнір О [24], Д. Ревуцький [41], Юрмас Я. [61];
- *Проблема бандурного репертуару*– М. Березуцька [3], Давидом М. [14], Дружга І. [16], Дуфанець М. [19], Зінків І. [21], Куліш П. [23], Кушнір О. [24; 25], Мандзюк Л. [27; 28], Матвіїв Г. [29], Ніколенко О. [32; 33],

Павленко Л. [36], Пасічняк Л. [38], Слюсаренко Т. [46], Чернецька Н. [54; 55], Яницький Т. [63];

- *Музичний стиль, жанр та форма* – Горюхіна Н. [11], Роменець В. [40].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше висвітлено жанрово-стилістичні особливості творів (пісень) на вірші Лесі Українки в репертуарі бандуриста-співака

Практична значимість отриманих результатів полягає у можливості використання у навчальному процесі, при підготовці до виступу проаналізованих творів, у методичній літературі «Інструментознавство», «Історія виконання на народних інструментах», також у навчальному процесі підготовки бандуристів до концертного виступу.

Структура роботи. Магістерська кваліфікаційна робота складається зі Вступу, Трьох розділів, Висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 – присвячено історичному огляду становлення бандурного репертуару, зокрема бандурно-вокального. Розділ 2 розкриває тенденції в сучасному репертуарі для ансамблів (капел бандуристів) і сольних виконавців – бандуристів-співаків. У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 51 сторінок, з них основного тексту – 45. Список використаних джерел включає 63 позиції.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

1.1. Основні осередки бандурного мистецтва та виникнення інструменту

Одним з найяскравіших представників українського музичного мистецтва є бандурне виконавство, що являється символом українського народу, національного настрою та показником чистоти та високої духовності України. Бандура і кобза – інструменти, які зберігають історію нашої країни, вони були інструментами, що підтримували героїчний дух, зберігали та передавали через роки з думами і баладами головні події та людські переживання минулого українсько народу. Важливим питання є збереження таких інструментів як кобза та бандура, відродження їх популяризації та розвиток у сучасному музичному мистецтві.

Багато науковців займалися дослідженням витоків та етапів еволюції народних інструментів. У наукових працях таких учених, як А. Гуменюк [13], І. Лисняк [26], Г. Хоткевич [51], Д. Ревуцький [41], О. Кушнір [24], Т. Сіделецька [31], у своїй роботі намагалися висвітлити та представити нам українську бандуру з усіма аспектами її зародження та розвитку в добу її популярності. Багато з них писали праці, які стосувалися суто конструктивних питань інструменту, відтворювали модель первісної бандури й аналізували розвиток технічної сторони інструменту.

Якщо ми розглянемо перші відомості про бандуристів, то побачимо, що вони завжди йшли пліч о пліч з кобзарями. Бандурне та кобзарське мистецтво є невід’ємними складовими, адже історія їх створення і зародження розвивалися та розповсюджувалися разом серед народу України та Польщі.

Перші свідчення про створення та розповсюдження творчості бандуристів розпочалося у XVI – XVII столітті, разом з кобзарським мистецтвом, які в той час розвивалися поряд один з одним. Але науковці на

сьогодні так і не вирішили, де саме виникла первісна бандура. Одні вважають, що вона прийшла до нас зі Сходу, деякі вважають, що з Європи, Греції, Англії. А Гуменюк у своїй роботі зазначає, що бандура була створена за моделлю інструментів древніх слов'ян «об'єднала в собі елементи східної лютні та слов'янських гуслів» [13, с. 72-73].

Кобзарі та бандуристи були улюбленими музикантами Запорізької Січі і входили до їх офіційного складу. На Січі існували великі оркестри та хори, що супроводжували їх та виконували розважальну і військову музику, для підтримання духу козаків. Саме тому, за словами К. Черемського «... кобза та бандура в період свого становлення у народному середовищі не мали особливої диференціації визначення інструменту, їх вважали у той час свого розвитку тотожними інструментами» [56, с. 210].

А. Гуменюк пояснює походження назви бандура і вважає, що спочатку первісна назва була кобза, а далі бандура. Науковець відмічає «у старослов'янських народів- предків руських, болгарів, чехів, поляків, а також половців, татар, турків та ін. народів різнотипні струнні музичні інструменти, носили загальну назву «кобза». Очевидно, й наші піонери кобзарського мистецтва за традицією називали створений ними інструмент «кобзою». В цей же час в Англії, Франції, Німеччині, Польщі побутував інструмент подібний до кобзи під назвою «бандора». Саме ця назва поступово потрапила в український словник музичного інструментарію й так стали називати сучасну модель бандури» [13, с. 74].

Зовнішній вид бандури з кожним новий етапом становлення змінювався та вдосконалювався. Бандура мала асиметричну форму з коротким грифом, схожу на лютню, ладової системи не мала, але були приструнки, які вважаються українським винаходом. Зазвичай її виготовляли з вербового або липового дерева, згодом також використовували кленовий матеріал, з самого початку свого створення інструмент налічував всього 6-7 струн, згодом більше 30 – ти. Коли у XX столітті бандуристи вийшли на академічний рівень, після

мандруючого життя, стало необхідним удосконалити технічну сторону інструменту.

В Україні найбільш популярною бандура була у XVII – XIX століттях. Співців – бандуристів часто називали «народними гомерами України», вони вели мандруючий спосіб життя, співали волелюбні пісні, закликали до боротьби, прославляли козаків, через думи і балади передавали традиції наступним поколінням.

В XIX столітті інтерес до бандуристів значно виріс як у виконавському мистецтві, так і у дослідженні біографії життя та творчості відомих кобзарів, науковці прагнули відродити та зберегти самотність народної творчості. У цей час у бандурному мистецтві був досить активний розвиток, активізувався збір фольклору та народного мелосу, вчені почали не лише підтримувати бандуристів- музикантів, а й розвивати наукову діяльність. У своїй статті М. Дмитрієв [15] зазначає, про одну з найвизначніших подій у 1902р. - XII Археологічний з'їзд, на якому велика кількість дослідників та науковців зачитували свої доповіді, представляли свої археологічні знахідки та Г. Хоткевич представив виступ кращих бандуристів України - П. Древиченко, П. Гащенко, С. Веселий, І. Зозуля, І. Нетеса, тим самим вивели музикантів на професійний рівень і вийшли на сцену.

К. Черемський розглядає «бандурництво» як «окреме явище національної культури, пов'язане зі специфікою музикування на бандурі. Переймаючись романтикою запорізького козацтва, бандурництво історично було не тільки мистецтвом співогри, але й накладало на виконавця певні духовні, моральні та світоглядні зобов'язання, універсалізувало у слухацьких колах стереотипи сприйняття бандурного мистецтва» [56, с. 219].

Бандурництво має певні виразні особливості, що відрізняють його від інших. Саме такі відмічає К. Черемський [56] :

- громадянським спрямуванням та патріотичною орієнтацією ;
- являється невід'ємним елементом субкультур України – «козацької», «шляхетської», «романтичної»;

- один з головних представників традиційного співочства;
- являється одним з феноменів української музичної культури.

Таким чином, можна відмітити, що бандура є не лише одним з головних представників українського музичного мистецтва, а й інструментом, що формував духовні цінності людей, впливав на їх світогляд, зберігав головні історичні події та культурні пам'ятки України. Отже, бандура є не лише елементом музичної культури України, а й важливим чинником у формуванні духовності суспільства.

1.2. Жанрові та стильові особливості композиторської творчості для бандури

XX століття для бандурного мистецтва стало часом, коли багато науковців, письменників та фольклористів почали активно досліджувати та вивчати репертуар кобзарів та бандуристів, розглядаючи їх з історичної сторони збереження етнічного жанру. Одним з найяскравіших жанрів стали думи та балади, що зберегли історичні та культурні пам'ятки Україні. Дослідженням репертуару бандуристів займалися велика кількість науковців – В. Дутчак, Н. Морозевич, О. Ніколенко, О. Олексієнко.

У своєму дослідженні Т. Слюсаренко [46] зазначає, що М. Білозерський займався та досліджував фольклорний матеріал – тексти дум, пісень, «Правила при записуванні народних дум, песен, сказок....» та «Список кобзарей (бандуристов) и лирников», й згодом було опубліковано як додаток до збірника А. Метлинського «Народные южнорусские песни» (1854 р.).

Як вже було відомо, першими виконавцями на бандурі стали кобзарі та лірники, які с давніх давен вважаються носіями української самобутності. В своєму репертуарі вони мали історичні пісні, думи, релігійні пісні, казки та перекази, тим самим через них зберігаючи основні та найважливіші пам'ятки минулого. Виконавцями зазвичай були незрячі співці, також вони створювали гурти та братства, в яких опановували бандурну майстерність й навчали нові покоління. Бандуристи мали музичну освіту й добре володіли нотною

грамотою. Незрячі бандуриста завжди були показниками професійного володіння інструментом, й поділялися на 3 типи :

- Кобзарі – Співці, що виконували пісні й думи, без будь – яких творчих елементів;
- Кобзарі – імпровізатори, що в кожен свій виступ виконуючого твору додавали імпровізаційні елементи, залежно від свого таланту;
- Кобзарі – творці, що власне й були композиторами для бандури та кобзи того часу.

Дума - це розгорнута музично - поетична розповідь – імпровізація в супроводі музичного інструменту (кобзи, бандури, ліри). Жанр дума є одним з найрозповсюдженішим серед репертуару кобзарів XV-XVI століття й вважається одним з найяскравіших явищ українського музичного мистецтва. Зазвичай думи були присвячені боротьбі з поневолювачами, про Козацьку Січ, про панщину та волю («Про Самійла Кішку», «Про Марусю Богуславку») [31]. За обсягом вони були не досить великі, склалися з зачину, основної частини та прославлення героїв. Їх особливістю було неподільність на строфи, нерівномірність рядків, їх виконання нагадувало голосіння, і було схожим з речитативним стилем виконання.

Важливе місце у репертуарі бандуристів займали церковні пісні – канти, псалми. Українськи церковний спів створювався протягом багатьох тисячоліть і постійно змінювався, набуваючи сучасного звучання. У оригінальних церковних розспівах дуже відчувається велика співуча душа нашого народу.

М. Мішалов у своїй статті зазначає, що XVII століття стало для бандуристом тяжким часом «з'являтися з бандурою будь-де в прилюдних місцях заборонялося навіть, якщо на них зовсім не грали. Переслідування чим далі, тим більше зростали, і в початку XIX століття бандура вже відчутно почала стихати» [30, с. 25].

П. Кулішу [23] завдяки своїй експедиції містами України, заявив, знайшов справжніх кобзарів – Олександра Версаля та Андрія Шута та

намагався відтворити та зберегти бандурне мистецтво. Згодом, розвиток бандури відбувся завдяки підтримці науковців бандура ожила, почала удосконалюватися та розвиватися.

XX століття стало часом активного розвитку бандурного мистецтва та активізацією основних форм популяризації. Розвиток таких напрямів, як ансамблеве виконавство, конкурси та фестивалі, розвиток музичної освіти стали досить вагомим у популяризації бандури серед композиторів та виконавців. Почали створюватися велика кількість ансамблів різного складу, Національний оркестр народних інструментів, що вимагало нових творів від композиторів у нових стилях та жанрах.

XX – XXI століття музична культура України активно розвивалася. У репертуарі бандуристів з'явилися твори як українських, так і зарубіжних композиторів, у своїх творах вони експериментували як у жанровому, так і стильовому, залучаючи при цьому елементи популярної музики. На початку XIX ст. Г. Хоткевич стає один з найвідоміших бандуристів України, автором багатьох творів та активним громадянським діячем. Він став автором близько 600 творів для бандури – романси, хори, твори великого формату, твори для оркестру «Нечай», «Про смерть козака бандуриста», «Невільний ринок у Кафі», «Веснянка», «Коломийки» та багато інших відомих творів, що складають великий пласт бандурного репертуару.

Також можна відмітити у репертуарі бандуристів обробки українських народних пісень, що створюють не лише композитори, а й виконавці, прикрашаючи їх колоритністю, мелодійністю, змішуючи з іншими стилями музики та сучасними прийомами гри. Зазвичай обробки писали на пісні за словами Т. Шевченка, М. Лисенка, Л. Українки, С. Людкевича, І. Франка, Я. Степового., і звичайно таких відомих українських народних пісень, як «Пісня Про Марусю Чурай», «Дума про Ігорів похід», «Ой, під вишнею, під черешнею», «Чом ти не прийшов», «Ой у вишневому саду», «Буря на Чорному морі», колядки та інші обрядові пісні українського народу.

Репертуар перекладень для бандури досить багатий, велику роль в ньому виконують транскрипції та обробки. Т. Яницький [62; 63] став одним з дослідників перекладень для бандури творів різних жанрів. Науковець зазначає, що С. Баштан започаткував перекладення творів Й.С. Баха та видання серії музичних збірок : «Обробки українських пісень», «Репертуар бандуриста». В його роботі був проведений аналіз багатьох перекладених творів для бандури різних стилів та жанрів. Також він висловив свою думку, щодо принципу перекладення «У процесі перекладення розрізняють стабільні та мобільні (за М. Давидовим) засоби музичної виразності, з-поміж яких – лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метроритм, фактура, тембр, архітектоніка, артикуляція, динаміка. Уся сукупність художньо-виражальних можливостей бандури становить її інтонаційність, що означає здатність інструмента до вимови різноманітного музичного змісту подібним до музичної вимови людського голосу, або «пристосовуваність» (запозичення засобів і прийомів) до звучання інших Інструментів» [6, с. 9]. Відомим композиторами творів перекладень стали А. Омельченко (М. Лисенко, П. Чайковського, М. Глінки), Л. Коханська (Й. С. Бах, С. Франка, М. Лисенка), П. Чухрая, Л. Посікіра. Перекладання, твори, в яких композитори намагаються адаптувати музичну лінію до особливостей бандури, враховуючи її фактурні та звукові особливості, тим самим перекладаючи твір так, щоб звучання було максимально схоже з оригіналом.

Перекладення для ансамблів різних складів також складає великий пласт у репертуарі бандуристів. Відомим композиторами стали Ю. Гамова, А. Бобир, А. Маціяка, В. Польовий та багато інших. Особливістю перекладення для ансамблів є створення балансу між голосами, виділення кожної партії, як самостійну мелодичну лінію, створення виразного супроводу, який підтримує партію голосу та вони гармонічно поєднуються між собою. На думку Т. Яницького у своєму дослідженні перекладених творів «Надзвичайно оригінальним зразком є транскрипція для чоловічої капели бандуристів В. Польового I ч. Сонати № 14 Л. ван Бетховена. У цій роботі застосовано багато

базових принципів перекладення (згущення і розрідження фактури, ампліфікація, регістрові перенесення), вільне застосування мобільних засобів музичної виразності, застосування різноманітних барв звучання хорової фактури» [62, с. 13].

Одним з найбільш популярних жанрів у репертуарі для бандури є інструментальні твори для бандури соло. У ХХ столітті інструментальні твори відрізняються від первісних композицій фольклорної тематики. Композитори звертаються до народного мелосу, опираючись на фольклор та використовуючи при цьому нові елементи, оновлюються сучасними техніками, нові прийоми гри, додають сучасну музичну мову (фактурний розвиток, динамічні лінії, тональні співставлення, контрастні елементи, витончене фразування). Відомими композиторами в цьому жанрі, які розвивали фольклорний матеріал стали Г. Менкуш, Є. Мілка, В. Павлівський, І. Гайденок, Т. Хмельницький, В. Власов, В. Мартинюк.

ХХ століття для бандуристів було досить знаковим, адже саме в цей час бандуристи вийшли на академічно-концертний рівень, тим самим заклали поштовх до створення концертного репертуару класичних жанрів. Однією з груп академічного рівню стали етюди, що поділялися на концертні (з художнім образом) та технічно-дидактичні. Серед масштабних концертних композицій неоромантичного спрямування, на думку У. Самчук [43], в інструментальному бандурному репертуарі найчисельніше представлені рапсодія, фантазія, концертна п'єса, рондо. О. Олексієнко [34] у своїй статті зазначив, що досить відомою у бандурному репертуарі є рапсодійна форма – «Українська рапсодія» К. Німченка, «Поема-рапсодія» М. Дремлюги, «Байда та «Українські візерунки» К. Мяскова.

Жанр сонати також займає досить вагоме місце у академічному репертуарі бандуристів. Представниками у жанрі сонати для бандури стали твори наступних композиторів : М. Дремлюги, А. Коломийця, В. Зубицького, Ю. Олійник та ін. За словами Д. Губ'яка [12] «Вона посідає чільне місце в розвитку сучасного бандурного академічного мистецтва як репрезентант

“осучасненого” класичного жанру сонати, що знайомить виконавця і слухача із найсучаснішими виразовими засоби композиторської техніки (сонористика, алеаторика, полістилістика та ін.)».

Якщо розглянути жанр концерту у репертуарі бандуристів, то тут слід відмітити наступні твори : одночастинний концерт – фантазію для бандури з оркестром Д. Пшеничного, написаного у 1953р., концерти для бандури з оркестром М. Сівальського та А. Маціяка. Наявність таких жанрів, як концерти з оркестром, фантазії, сонати та ін. твори крупної форми утверджують бандурне мистецтво у академічно-концертному професійному інструментальному виконавстві.

Композиторська творчість XX- XXI століття наповнила репертуар бандуристів досить експериментальними та наповненими новизни творами, композитори писали сміливі твори, поєднуючи їх з різними стилями, створюючи нові техніки й прийоми гри. І. Лісняк [26]. проаналізувала основні стильові напрями даного періоду і виділила основні :

- 1) Фольклоризм – Є. Мілка, Б. Фільц, О. Герсаменко, В. Дутчак, С. Овочарова;
- 2) Неофольклоризм – А. Гайденко, Р. Гриньків, В. Мартинюк, В. Павлівський, І. Тараненко;
- 3) Неоромантизм – В. Власов, В. Самлюк, В. Тиможинський;
- 4) Неоімпресіонізм – Є. Мілка, О. Рудянський;
- 5) Необароко й неокласицизм – В. Власов, В. Мартинюк;
- 6) Авангард та модерн – М. Денисенко, Ю. Гомельська, В. Зубицький, В. Мартинюк та ін.

Взагалі XXI століття стало період нових відкриттів та можливостей, як для композиторів, так і для виконавців. Саме так характеризує даний період у своїй книзі про бандурне мистецтво І. Лісняк «композиторська творчість знаменна значним технічним ускладненням, широким образно-художнім діапазоном, укрупненням музичної форми у творах для ансамблю, капел бандуристів, виникненням етапних творів для бандури» [26, с. 199].

1.3. Сучасні елементи розвитку, поширення та популяризації інструменту у концертному аспекті

В кінці ХХ століття репертуар бандуристів почав поповнюватись жанрами великої форми, що вимагало від виконавців більш професійного рівню. Основні твори були написані для бандури соло, але композитори не оминули й ансамблеве виконання. Прикладом, стала вокально-інструментальна сюїта «Нелюбимих жінок не буває» В. Власова, ода «Дніпро – ріка славетна України» В. Мартинюк. Такі твори звучать досить масштабна та несуть з собою вклад у бандурний репертуар класичного складу, підтримуючи розвиток бандури та демонструючи її високий рівень майстерності, що займає вагоме місце у мистецтві України.

Академічне мистецтво бандуристів з кожним роком набуває більш високого рівню виконання. Композитори створюють нові жанри, поєднуючи різноманітні стилі та види гри, й також важливо відмітити, що бандуристи – виконавці, роблять вагомий внесок у розвиток бандурного мистецтва, створюючи самостійні твори та нові прийоми гри, що розширює діапазон можливостей інструменту та його репертуар.

Сучасні композитори створюють твори досить високого рівню, вимагаючи від виконавця не лише віртуозної гри а й віртуозного вокалу. Створюються твори для голосу і бандури крупної форми й в таких композиціях вокал та інструментальна партія звучать як два окремі самостійні партії, при цьому поєднуючись в одне ціле. Прикладом такого твору є «Концертино в романтичному стилі» В. Власова, в якому показана виразна мелодика, чергування характеру твору, широке фразування, досить віртуозні партії бандури та голосу.

Одним з нових жанрів для голосу та бандури можна виділити – мелодекламації в якому фольклор базується на засобах композиторської техніки західно-європейської музики, створені Г. Хоткевичем. І. Лісняк зауважує «такий жанр є досить характерним для бандурної творчості, на «генетичному» рівні він пов'язаний з думами. Усі твори досить високого

професійного рівню, потребують певного періоду для ознайомлення з окремими партіями, оскільки містять альтернативні звуки та складні ритмічні малюнки» [26, с. 95].

Інструментально – вокальний репертуар бандуриста складає великий пласт низки творів для бандури. З кожним роком професійність виконавців зростає і це дає можливість писати віртуозні твори та експериментувати з вокалом. Таким чином, можемо вимітити, що репертуар бандуристів налічує велику кількість вокально – інструментальних творів, що досить різноманітні за своїми жанровими властивостями. Починаючи від оригінальних народних пісень і до сучасних композицій, поєднуючих у собі різноманітні способи та стилі гри, бандурний репертуар збільшується та доводить, що унікальність бандури та її технічні можливості допомагають втілювати різноманітні музичні ідеї композиторів. А використання вокальної партії разом з інструментальним супроводом доводить унікальність та самобутність цього інструменту, і тим самим розширює кордони композиторської фантазії та творчих задумів.

В сучасних творах для ансамблів мішаних складів композитори почали використовувати різні стилі джаз, блюз, етно джаз, поп та ін, використовуючи цікаві інтонації, ладові структури, ритмічні фігури та альтернативні звуки. Прикладами таких творів є твори «Дощ» О. Герасименко, «Ой, гоп ...» В. Власова. Такі приклади за словами І. Лисняк [26] не лише урізноманітнили репертуар, але й збагатили джаз національним колоритом, стали прикладом високопрофесійних зразків музичної культури.

Капела бандуристів є один з найпопулярніших великих складів. Основу репертуару для такого складу є обробки українських народних пісень на слова вдомих поетів. Наприклад «Стоїть гора високая», «Заповіт», «Сонце низенько, вечір близенько», «Їхав козак за Дунай», «Розпрягайте хлопці коні», «Жалі мої, жалі», «Тече річка невеличка», «Туман яром, туман долиною» та багато інших. Такі великі склади можуть собі дозволити використання широких акордів, розмаїття виразних можливостей, динамічних градацій,

фактурності. Такі склади та їх концертні виступи демонструють широкий спектр можливостей оркестрового напрямку, що ставить бандурне мистецтво на високий рівень світової музики.

Отже, концертний репертуар бандуристів – співаків займає досить вагомий пласт бандурного репертуару і налічує велику кількість різножанрових та різностильових творів, що представляють бандуру на досить професійному рівні й несуть з собою вагомий вклад у музичне мистецтво України. Поява в кінці XIX століття такого виду складів, як дуети, тріо, квартети, капели та склади з іншими інструментами допомагає бандурі впевнено займати своє місце і музичному інструментарії України та представляти її на різних світових майданчик, демонструючи самобутність української музичної культури, не лише інструментальними особливостями, а й великим спектром репертуару

Висновки до Розділу 1

Бандура – інструмент, що став невід’ємною частиною українського народу та унікальним показником нашого музичного мистецтва. Цей інструмент пройшов тяжкий шлях свого розвитку та становлення у музичному світі, мистецтво розвивалося у соціально – політичній залежності і йде пліч о пліч з українським народом, що довгий час був під чужоземцями. З кожним новим етапом свого розвитку мистецтво бандуристів поширювалося і з кожним кроком посилювало значення «бандурне мистецтво України».

Історія її бере свої початки з XVII століття, і до сьогоднішнього дня несе самобутність українського народу, з думами і баладами, історичними піснями, переказуючи нам пам’ятки минулих часів. Репертуар бандуристів умовно поділяється на два основні типи : ліро - епічні жанри (народні, побутові, танцювальні пісні, думи, балади, канти) та академічно -концертні жанри (п’єси, фантазії, сонати, концерти).

У сучасному мистецтві репертуар бандуристів завдяки плідній роботі не лише композиторів, а виконавців багатогранний та насичений різноманітними творами, в яких вміло поєднані різноманітні стилі, напрямки, прийоми, при

цьому зберігаючи фольклорну цінність. Також великий пласт бандурного мистецтва займають ансамблі та оркестри різних складів, що розширюють композиторські можливості та утверджують бандуру серед інших інструментів.

Науковці активно займаються дослідженням бандурних конструктивних особливостей, репертуару, походження та розвитку - А. Гуменюк [13], І. Лісняк [26], Г. Хоткевич [51], Д. Ревуцький [41], О. Кушнір [16], Т. Сіделецька [44]. Завдяки їх роботам зберігається самобутність українського фольклору, формуються основні етапи розвитку та особливості мистецтва.

РОЗДІЛ 2

СУЧАСНИЙ РЕПЕРТУАР БАНДУРИСТА – СПІВАКА ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЙОГО РОЗШРЕННЯ

2.1. Вокально - інструментальні твори для бандури соло та ансамблів

Сучасна бандура – інструмент, що володіє неймовірною кількістю виразних та технічних можливостей, завдяки яким композитори можуть втілювати свої музичні ідеї, писати твори різних жанрів та поєднувати її у різних ансамблях. Якщо на початку свого становлення цей інструмент залишався народним та академічна концертна діяльність залишалася на великих сценах, то на сьогодні бандура це концертуючий інструмент, що підкорив сцени не лише України, а й світу. Як зазначає М. Давидов «Тепер це самодостатній сольний інструмент для виконання на ньому творів народної та класичної музики, прекрасний акомпануючий інструмент співу чи іншому солюючому мелодичному інструменту» [14, с. 12]. Композитори та виконавці визнані у музичному світі та з гідністю представляють українську музичну культуру за межами нашої країни.

Вокальне мистецтва є однієї із складових традиційного бандурного виконання та найбільш природнім інструментом для супроводу голосу. Сольне виконання під акомпанемент бандури бере свій початок ще з кобзарських часів і має ряд особливостей : зазвичай бандуристами були чоловіки, репертуар складали епічні жанри – історичні пісні, думи, духовні твори, бандуристи вели мандрівний образ життя і це не могло не відобразитися на характері їх виконавства. Деякі властивості інструменту модернізувалися та набули нових рис, що розширили межі виконавських та репертуарних аспектів.

Слід зазначити, що з кожним новим етапом розвитку бандурного мистецтва ускладнювались способи гри, що виводило бандуру на професійний рівень, тим самим вимагало від виконавця високого рівня майстерності.

Вокально – інструментальне виконавство є найпоширенішим серед музичного мистецтва бандуристів і водночас досить складним, у виконавському аспекті, адже його задачею стає не лише спів, а й акомпанування, що потребує від соліста професійного володіння інструментом та вмінням поєднувати ці два компоненти виконання під час гри.

Вокально – інструментальний репертуар є найбільш значимою частиною бандурного мистецтва. У своєму інтерв'ю відомий сучасний композитор та виконавець Георгій Матвійв наголосив [29], що бандура завжди була інструментом, який акомпанує співу. Тому пісня та бандура ніколи не дисонують, бандура ніколи не заглушить співу. До ХХ століття основу такого виду творів для бандури складали : обробки народних пісень, аранжовані романси та арії, але поступово репертуар розширювався і композитори створювали твори у різноманітному спектрі жанровості. Вишневська С. виділяє такі твори «сучасний вокально-інструментальний бандурний репертуар складають твори таких жанрів, як обробки народних пісень, романси, авторські пісні, епічні твори (дума, історичні пісні), пісні патріотичної тематики, і твори нових жанрів: балади, арії, солоспіви, співанки-хроніки, які представлені як оригінальними авторськими композиціями, так і перекладеннями зарубіжних й українських авторів» [9, с. 10].

Любов Мандзюк, у своїй науковій роботі зазначає, що «для збалансування вокальної та інструментальної партій виконавець мусить володіти прекрасно розвинутим внутрішнім слухом, який достатньою мірою і одночасно міг би контролювати інтонацію, тембр, ритм, динаміку, дикцію, артикуляцію, гармонію» [28, с. 81].

У сучасному бандурному мистецтві маємо таких відомих співаків – бандуристів : Г. Менкуш, Л. Посікіра, О. Герасименко, Т. Лазуркевич, О. Созанський, Д. Губ'як, Л. Дедюх, С. Мамонова, Я. Джусь, Р. Гриньків, Г. Матвійв, Є. Мілка та інші. У наукових роботах наступних дослідників І. Дмитрук, О. Трофимчук, В. Дутчак, Л. Дуда, С. Вишневська проаналізовані

та виявлені особливості репертуару бандуристів у обробках українських пісень не лише з художньої, а й з структурної та трансформативної.

Сучасний репертуар для бандуриста-співака можна поділити на дві обширні області – це ансамблеві твори для капел бандуристів, який активно розвивається і досліджується і сольний репертуар, значно більш обмежений в палітрі творів. Серед новітніх праць присвячених бандурі – дисертації І. Дружки [16], М. Березуцької [3], які, разом із монографією І. Лісняк [26], фактично вичерпують вектори дослідницького дискурсу щодо бандури та її репертуару.

Серед останніх досліджень, присвячених вивченню ансамблевого репертуару, необхідно відзначити дисертацію М. Березуцької, яка розглядає його на прикладі діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці», виявляючи основні етапи розвитку колективу від самодіяльності до професіоналізму, висвітлюючи різні грані жанрової палітри від обробок і аранжувань до оригінальних творів для ансамблю бандуристів і завершуючи спостереженнями над принципами репертуарної політикою ансамблю.

Серед них дослідниця виділяє такі важливі принципи, як наявність «власного (неповторного)», тобто унікального репертуару, що забезпечує створення «оригінального творчого образу колективу» [3, с. 183]; неухильне дотримання та розвиток певних виконавських традицій [3, с. 185]; відповідність репертуару музичним смакам та культурними вимогам сучасних слухачів [3, с. 187]. Четвертим принципом М. Березуцька називає щорічне поповнення та оновлення репертуару, що «забезпечує затребуваність репертуару сучасним слухачем» [3, с. 190].

Оскільки поняття «сучасного слухача» доволі широке, як і специфічність його смаку, то виникає питання, чи передбачає це включення естрадного репертуару (поп- рок-музика). Однак, судячи з переліку творів, наданих дослідницею, в репертуарі колективу все ж продовжують панувати саме твори з опорою на національну традицію, причому переважно обробки.

Підсумовуючи спостереження над репертуаром, М. Березуцька систематизує репертуар колективу в чотири основні групи: обробки народних пісень; аранжування (вітчизняних та зарубіжних композиторів), твори а capella; оригінальні твори. Можна бачити, що третя категорія дещо «випадає» з названих параметрів класифікації, оскільки не вказано стилістично-національної приналежності цих творів. При цьому в фінальних висновках М. Березуцька не дає відповіді на одне із важливих питань, що корелює з першим репертуарним принципом колективу – яким же є унікальний музично-звуковий образ і виконавський стиль колективу «Чарівниці», який відрізняє його від інших колективів України.

Підсумовуючи статистику щодо репертуарного наповнення колективу М. Березуцька свідчить, що аранжування творів складають 42% відсотки репертуару, при чому 92% - це твори вітчизняних композиторів, а зарубіжна музика – лише 8% [3, с. 173], в той час як а capella – 14% [там само, с. 174].

Серед аранжувань панують твори малої форми українських композиторів, адаптовані С. Овчаровою для ансамблю бандуристів: «Вальс» В. Сокальського, «Прелюд пам'яті Т. Г. Шевченка» Я. Степового, «Старовинна пісня» С. Людкевича, «Мелодія» С. Скорика.

Серед зарубіжних аранжувань панують твори епохи романтизму, однак зустрічають і перекладення творів Й. С. Баха («Аріюццо», «Жарт»), Х. Глюка («Мелодія»), Дж. Каччіні («Ave Maria»), Дж. Б. Перголезі («Stabat Mater», № 1), а також зразки ХХ століття – А. П'яццолла («Ave Maria»).

Аналізуючи роль оригінальних композицій, дослідниця відзначає, що їх кількість збільшилася з 10% на другому етапі (1985 – 2005) до 30% - на третьому (2006 – 2020) [3, с. 133], що обумовлено внеском сучасних українських композиторів – В. Власова, В. Мартинюк, О. Герасименко в ансамблевий репертуар. Серед творів В. Власова найбільшою популярністю користується «Утоптала стежечку» на слова Т. Г. Шевченка, «Баба в церкві» (жартунка) на слова С. Руданського, «Чи ми ще зійдемося знову» на вірші

Т. Шевченка. Серед суто інструментальних творів виділяється «Клавесин» для ансамблю бандуристів, який виступає стилізацією в дусі рококо.

Окрему категорію оригінального репертуару складають твори Оксани Герасименко – композиторки, яка однією з перших «стала використовувати у творах для ансамблевого виконання звучання бандури з іншими інструментами: флейтою, наєм, смичковим квартетом» [3, с. 150]. Однак найбільша кількість творів належать Валентині Мартинюк («Зозуля часу», «Дніпро – ріка славетна України», «Прилітай, моя ластівко», «Інтерюдія та бурлеска», «Вічна весна», «Відчуття весни»). В більшості цих композицій авторка не задовольняється лише ансамблем бандуристів, а включає додаткові тембри і голоси (переважно баритон). Крім того, починаючи з 2012 року в її творчості спостерігається тенденція до створення творів крупної форми, на що вказує М. Березуцька [3, с. 158]. Серед них цикли, «музичні картини», кантата, твори за участю хору.

Приблизно така ж репертуарна палітра, хоча і значно вужча, спостерігається в сфері сучасного сольного репертуару. По-перше, категорія творів а'саррелла закономірно покидає перелік виконуваних творів. По-друге, панування українських солоспівів (обробок, перекладень) стає значно вагомішим. Для адекватної оцінки процентного співвідношення необхідно було б зупинитися на конкретних виконавцях, однак це не входить в завдання даної роботи.

Репертуарні стратегії бандуристів можна спостерігати на прикладі створеної ними методичної літератури. Так, М. Шпінталь [59] надає методичні рекомендації щодо виконання ряду творів, серед яких два вокалізи (А. Вілінська, А. Абт), два зразки обробок українських народних пісень («Пустити ж мене мамо», «Спати мені не хочеться»), п'ять перекладень солоспівів українських композиторів, виконаних М. Шпінталь (М. Лисенка, О. Білаша, Б. Янівського, А. Кос-Анатольського) та три – західноєвропейських композиторів - Ф. Шопена, Дж. Джордані, Г. Генделя. Отже, з 11 зразків – 8, тобто 75% посідають аранжування українських

народних або авторських пісень, а решта західноєвропейські. С. Овчаровою також було видано навчальний посібник, який включає арії, романси та пісні в перекладі для бандури [10].

Втім, не треба ототожнювати посібник повністю із виконавським репертуаром, оскільки він включає тільки його частину, і, як правило, в такій літературі відсутні оригінальні твори для бандури.

Більша увага оригінальному репертуару та його новітнім тенденціями приділяється в дисертації І. Дружки [16]. Характеризуючи панораму нової музики для бандури кінця XX – початку XXI століть, вона особливо загострює тенденцію до розкриття її темброво-сонорних можливостей. Втім, переважна їх більшість виявляється в композиціях суто інструментальних. Дослідниця також здійснює цікаве спостереження над тим, що неофольклорні тенденції частіше «реалізовані у лоні інструментальної бандури» [16, с. 101], тоді як творам для голосу з бандурою частіше притаманні неоромантичні тенденції. Серед останніх І. Дружка називає композиції О. Герасименко.

Серед композиторів, які значно «розширюють поле сучасної бандурної творчості» [16, с. 102] І. Дружка виділяє Р. Гриньківа. В його композиціях «Спів старої дзвінниці», «Веснянка» та «Фуга остинато» використовується ряд новаторських прийомів (гра на різних частинах струн, спущених струнах, ударні прийоми тощо).

Розширення репертуару пролягає і в актуалізації джазових композицій для бандури (Р. Гриньків, Г. Матвійів, І. Тараненко), хоча, знову ж таки ці новації спостерігаються в суто інструментальній сфері бандурної творчості, не проникаючи у репертуар бандуриста-співака.

І. Лісник, в свою чергу, відзначає, що в порівнянні з попереднім періодом, починаючи з 1990-х репертуарна політика співаків-бандуристів все ж таки «значно розширилася за рахунок уведення до неї оригінальних творів, зокрема крупної форми (концертино, вокальний, цикл, балада), жанрових різновидів пісень (пісня-реквієм, стрілецька пісня), мелодекламацій тощо [26, с. 91].

Разом із тим, вагомою частиною цього репертуару продовжують залишатися обробки. Оригінальністю визначаються мелодекламації Г. Топоровської. На думку І. Лісняк, їх коріння – в думах.

Виділяє дослідниця і риси неоімпресіонізму в вокально-інструментальній музиці для бандури, прикладом чого можуть послужити «Пісня дощу» Є. Мілки (слова К. Жуковського) [26, с. 96]. Вокальний цикл в репертуарі бандуриста-співака представлений циклом «Дівчино, хмелю...» (сл. Б.І. Антонича, редакція Л. Мандзюк). В ньому є риси імпресіонізму (Ноктюрн, I частина), втілення тривожного передчуття («Дует») за рахунок хроматизмів, збільшених і зменшених інтервалів, молитовної зосередженості («Молтива», фінал).

Зупиняється І. Лісняк і на композиціях О. Герасименко, відзначаючи «виразну, споріднену з мелодикою популярного українського солоспіву мелодичну лінію» [26, с. 97]. Серед її творів вона виділяє «Без тебе день», «Народи мені, дівчино, сина», «Вишиванка долі», які представляють жанр солоспіву. Відмічає І. Лісняк також тенденцію до ускладнення вокальної та інструментальної партії, що свідчить про ріст професіоналізму і паралельне підвищення вимог до виконавців з боку композиторів – авторів музики.

Розглянемо детальніше пісню *«Без тебе день» (Lento 4/4)* О. Герасименко на слова Ольги Бабій. За змістом – це меланхолійна поезія про почуття самотності без коханого, наповнена живописними метафорами і порівняннями. Незважаючи на доволі скорботний приспів «А я бреду тім днем, що не кінчається», музика доволі світла, більш того, в приспіві панують мажорні барви, що свідчить про доволі узагальнене прочитання поетичного першоджерела композиторкою. Основна тональність для сопрано a-moll. Вокальний діапазон сягає від e^1 до g^2 . Пісня написана в куплетній формі і являє собою два куплети з кодою. Відкривається вона коротким вступом із фразами – перекличками бандури, в яких обігрується початкова інтонація майбутньої вокальної лінії – хід з V ступеня на квінту вгору до II. Можна бачити в цих

перекличках і звуконаслідування ехо, оскільки в початкових рядках вірша йдеться про «дорогу в скелях», а далі «безверхі гори»

В мелодії можна бачити декілька повторюваних формул – кружляння навколо однієї висоти, використання фраз із частими повторами на одному тоні, що зближує вокальну лінію з естрадною пісенністю. Серед стрибків панують квінти, сексти, а також зустрічається октава та септима при наближенні до кульмінації (в приспіві). В розвитку мелодії є ознаки секвенцій. Так, друга фраза заспіву («Безверхі гори, пристань без причалу») являє собою варіантний повтор першої тематичної ланки на терцію вище, що неначе транспонує її з a-moll в G-dur. Тим самим готується гармонічне підґрунтя для приспіву, який коливається між G-dur та e-moll. Відкривається приспів зі стрибка $d^1 - d^2$ з подальшим поступеним низхідним рухом в мелодії, що відповідає руху від домінанти G-dur до тоніки. Однак звучить перерваний зворот і замість G-dur композиторка вводить e-moll. Наступна фраза приспіву, як і в заспіві, представляє собою транспозицію початкової мотивної ланки на ступінь вище ($e^1 - e^2$) завдяки чому виникає мінорний нахил. Завершальна фраза приспіву виступає кульмінацією куплету із інтонаційно найскладнішим моментом, де скасування fis (у зв'язку з поверненням до основної тональності a-moll) поєднується із висхідним стрибком на септиму $a^1 - g^2$ («Ще болить надірвана струна»). Гармонічно приспів зупиняється на домінанті до a-moll. Цікавим є поєднання в пісні як гармонічної домінанти (в приспіві), так і натурально-ладової (в заспіві).

Кода побудована на поєднанні матеріалу вступу та вокальної лінії, що варіантно повторює початкову фразу, а також елементів співу із закритим ротом («Ммм...») зі стрибком до найвищого тону діапазону пісні ($d^1 - g^2 - d^1$), що неточно повторюється ступенем нижче ($h^1 - fis^2 - h^1$). Незважаючи на простоту матеріалу, він складає певну інтонаційну проблему (звуковисотна точність при співі із закритим ротом), через що деякі бандуристи цей мотив «опускають» при виконанні. Завершується пісня ключовим гармонічним зворотом із чергуванням мінорної домінанти і тоніки. Простота музичної мови

свідчить про ознаки не тільки романтизму, але й естрадної пісенності, що побуджує погодитись із тезою І. Лісняк.

Партія бандури нескладна, але містить елементи поліфонічного викладу, що примушує приділити певну увагу до голосоведення. Особливо це стосується вступу і коди, в той час як в межах куплету бандурна партія сприймається по більшості як супровід для вокальної, побудований на фактурній формулі «бас – арпеджіо», що змінюється раз на так в заспіві, і подекуди частіше - в приспіві. Таким чином, при тому, що О. Герасименко представляє ХХІ століття в бандурному репертуарі, стилістика її композицій не виходить за межі романтизму та естрадної пісенності ХХ століття.

Репертуар бандуриста – співака складають оригінальні твори та обробки українських народних пісень, і останні займають важливе місце у концертному репертуарі бандуриста і займають вагомую частину всього репертуару.

Українська народна пісня є одним з різновидів українського музичного мистецтва і несе з собою самобутній національний стиль, що є зразковим представником українського фольклору. Вони бувають абсолютно різних видів : обрядові, календарно-обрядові, побутові, весільні, веснянки, петрівки, колядки, солдатські та рекрутські, історичні, думи, билини тощо. Митці бандурного мистецтва своїми обробками продовжують розвиток фольклоризму та наділяють пісні виразними елементами, збільшують фактурність, гармонізацію, використовуючи сучасні більш удосконалені можливості бандури, ніж вона мала у часи їх створення.

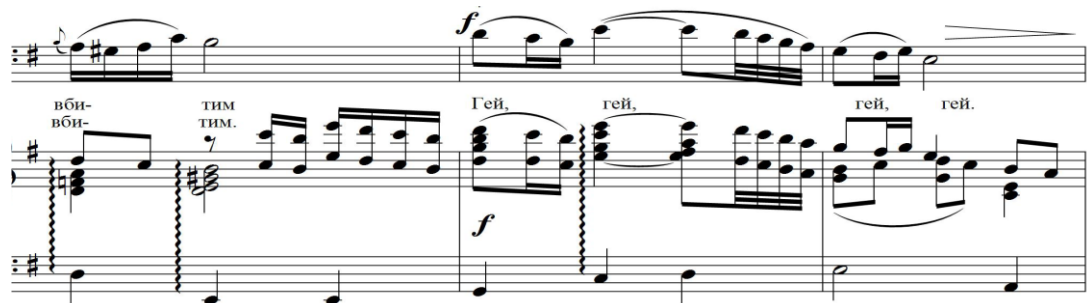
Обробки українських пісень зазвичай це музика на слова вірші відомих поетів, таких як, Л. Українка, Т. Шевченко, В. Стус, В. Симоненко, або ж пісні українського народу, що збереглися з давніх часів. Композитори брали текст пісні та намагалися розкрити зміст віршів завдяки художнім та технічним можливостям бандури. Зазвичай пісні тривають декілька куплетів з приспівками та кодою, вступ та програші між куплетами доручені бандурі, що допомагає розкрити інструменту свої властивості співучості та створити настрій твору з перших акордів.

Так наприклад, Г. Верета у своїй обробці на українську народну пісню «Світи, світи, місяченьку» розкрив ліричний настрій героїв та ніжні стосунки між чоловіком та дружиною, що зустрічаються після важкого трудового дня. Твір будується на ладо - гармонічних змінах, альтерацій у головному проведенні теми, затримання головних акордів та завершення на домінантовому акорді для більш мелодійного та невизначеного завершення пісні. Також використав дрібні ритмічні фігурації, що допомагають прикрасити мелодію та наповнити її співочими елементами і прозорою фактурою у останньому проведенні пісні. Використані ним виразні елементи наповнили зміст пісні м'якими відтінками та мелодичними інтонаціями, передаючи тим самим емоційний стан твору. Інструментальний вступ триває 4 такти, досить схвильований у динамічному плані (починається з *crescendo* - *diminuendo* і знову *crescendo* - *diminuendo*), композитор вирішує написати лише у верхньому голосі, не задіяючи бас, для передачі більш прозорої фактури, створюючи образ ночі. В цьому творі акомпанемент у верхньому голосі дублює головну партію. Абсолютно точно повторює вступ останній програш бандури в кінці, завершуючись на домінанті. Куплети за своїм розміром не великі і складаються з 8 тактів, оскільки мелодія не має приспів. Цей твір є яскравим прикладом ліричного спрямування, в якому завдяки інтонаціям прослуховується любовна тематика.

Низку зразків у бандурному репертуарі можна відмітити у жанрі – дума, це лірико-епічний твір з кобзарським тематизмом, серед яких : «Дума» В. Тилика, «Буря на чорному морі» Г. Хоткевича, «Дума « М. Дремлюги тощо. Як зазначає А. Олешко, «Дума «Буря на Чорному морі» була запозичена Г. Хоткевичем, із фольклорних записів молодого Ізмаїла Срезневського – одного з засновників харківської фольклористичної школи. Її текст був опублікований фольклористом в «Украинском альманахе», в період його захоплення українською романтичною поезією. Срезневський записав її від кобзарів з Харківщини у 1830-х роках, працюючи вчителем на Катеринославщині» [35, с. 66]. Жанр думи можна віднести до концертного

жанру, що втілює у собі досить високий рівень музичної стилістики та професійну манеру виконання. І. Зінків [21] виділила прийоми, що винайшов Г. Хоткевич у даному жанрі – широке використання глісандуючої, шумової, акордової техніки, паралельні голосоведіння, розгорнуті інструментальні інтерлюдії між уступами. Г. Хоткевич вважається новатором у жанрі дум і має у своєму репертуарі велику кількість авторських творів цього жанру.

Представником такого жанру став також П. Майборода зі своїм твором «Кров людська не водиця» на слова О. Ніконенка. За своїм розміром твір досить масштабний, складається з двох куплетів та приспівів. Він демонструє широку панораму людського горя у часи військових походів, туги та смутку, глибокі почуття втрати, що втілюється у настрої твору та мелодичному наповненні. Твір відкриває розвернути арпеджований акорд на *f* і далі звучить розгорнутий вступ досить драматичного характеру, мелодія рухається повільно та прослуховуються всі дрібні тривалості. Далі починається вокальна партія, акомпанемент в цей час виконує акорди, наповнюючи дрібними шістнадцятими епізоди, коли у вокалу довга нота або ж пауза. Музика цього твору досить розгорнута, фактурна та емоційно насичена. У приспіві вокальна партія у досить високому регістрі на зазивних інтонаціях «Гей, гей», що звучить досить драматично на *f* і партія акомпанементу в унісон, з більш розгорнутою фактурою наповнює музичну тканину та арпеджованими акордами підсилює емоційність приспіву.



Присутня велика кількість дрібних тривалостей, пунктирного ритму, арпеджованих акордів, контрастні фрагменти, гармонічні заповнення, використання нових прийомів гри (стук по грифу), вокальна партія досить віртуозна, з форшлагами, широкими скачками, її підтримує сонорне звучання

бандури, що створює деяку схвильованість. Виконання дум є досить показовим твором у концертному репертуарі виконавців, притаманні цьому жанри нові нюанси,

Академічне мистецтво бандуристів з кожним роком набуває більш високого рівню виконання. Композитори створюють нові жанри, поєднуючи різноманітні стилі та види гри, й також важливо відмітити, що бандуристи – виконавці, роблять вагомий внесок у розвиток бандурного мистецтва, створюючи самостійні твори та нові прийоми гри, що розширює діапазон можливостей інструменту та його репертуар.

Сучасні композитори створюють твори досить високого рівню, вимагаючи від виконавця не лише віртуозної гри а й віртуозного вокалу. Створюються твори для голосу і бандури крупної форми й в таких композиціях вокал та інструментальна партія звучать як два окремі самостійні партії, при цьому поєднуючись в одне ціле. Прикладом такого твору є «Концертино в романтичному стилі» В. Власова, в якому показана виразна мелодика, чергування характеру твору, широке фразування, досить віртуозні партії бандури та голосу.

Одним з нових жанрів для голосу та бандури можна виділити – мелодекламації в якому фольклор базується на засобах композиторської техніки західно-європейської музики, створені Г. Хоткевичем. І. Лісняк зауважує «такий жанр є досить характерним для бандурної творчості, на «генетичному» рівні він пов'язаний з думами. Усі твори досить високого професійного рівню, потребують певного періоду для ознайомлення з окремими партіями, оскільки містять альтернативні звуки та складні ритмічні малюнки» [26, с. 95].

Інструментально – вокальний репертуар бандуриста складає великий пласт низки творів для бандури. З кожним роком професійність виконавців зростає і це дає можливість писати віртуозні твори та експериментувати з вокалом. Таким чином, можемо вимітити, що репертуар бандуристів налічує велику кількість вокально – інструментальних творів, що досить різноманітні

за своїми жанровими властивостями. Починаючи від оригінальних народних пісень і до сучасних композицій, поєднуючих у собі різноманітні способи та стилі гри, бандурний репертуар збільшується та доводить, що унікальність бандури та її технічні можливості допомагають втілювати різноманітні музичні ідеї композиторів. А використання вокальної партії разом з інструментальним супроводом доводить унікальність та самобутність цього інструменту, і тим самим розширює кордони композиторської фантазії та творчих задумів. З ХХ століття бандурне мистецтво набувало розквіту, інструмент удосконалювався, формувалися його технічні та виразні властивості, концертні жанри розвивалися у зв'язку з розквітом академічного напрямлення. Всі ці компоненти активно сприяли розвитку ансамблевого виконання. Тим паче після появи таких жанрів, як концерт, фантазія, кантати та інші, де бандура була задіяна разом з камерними, симфонічними та оркестром народних інструментів.

Після вже зазначеного у нашій роботі XII Археологічного зїзду бандурне мистецтво активно почало розвиватись і завдяки Г. Хоткевичу, що втілював свої ідеї, щодо ансамблів різних складів, ансамблеве виконавство набуло своєї популярності серед виконавців та композиторів. Л. Мандзюк, кандидат мистецтвознавства, у своєму дослідженні зазначає: «новим стало поєднання вокальної та інструментальної співсфер бандурного виконавства у цілісність камерного ансамблю, де нівелюється пріоритетність серед вокальних й інструментальних партій» [28, с. 83].

Вокальні стилі ансамблевого репертуару поділяються на види за своїм музичним контекстом і С. Вишнеvsька [9] виділила наступні : кобзарсько-лірницькі, пісенно-романсові та народні. Кожен з них має свої певні особливості та характерні музичні традиції. Кобзарський стиль більш притаманний чоловічому виконанню, йому властиві широкі фактури, речитативність, епічність тематичного змісту, наявність цікавих елементів орнаментики. Пісенному стилю властиві поєднання гармонічних інтонацій, широка фактура, поглиблені тематичні лінії, мелодичність та великий

діапазон. Народний стиль ввібрав в себе елементи кожного з попередніх й при цьому є досить вільним у виконанні, що дає можливість виконавцям проявляти свою індивідуальність.

Зазвичай склад ансамблю може бути від дуету до камерного оркестру, при чому поєднуючи інструменти можна і різних тембральних особливостей. Також одними з різновидів бандурних ансамблів можна відзначити за статевими та віковими особливостями дитячі ансамблі, жіночі капели, чоловічі капели, мішані склади. Для кожного з них притаманні різні твори та різні жанри та стилі. Так наприклад, жіночий ансамбль частіш використовує у своєму репертуарі ліричні пісні про кохання тощо. О. Павленко [36, с. 48] зазначає «перше тріо бандуристок фактично сформувало репертуарні тенденції, притаманні жіночим формам колективів, а саме: народні, ліричні та жартівливі пісні, авторські естрадно-ліричні і патріотичні твори українських композиторів, у яких оптимально поєднувалися вокальне триголосся (гармонічні й імітаційні) та поліфонічний імітаційний і компліментарний акомпанемент бандур». Концертна діяльність існуючих дуєтів, ансамблів та капел посприяла швидкому розвитку та популяризації ансамблевого виконавства.

Завдяки тому, що ансамблевий напрям виник відносно нещодавно, відкривається широка палітра можливостей для композиторів та виконавців. Враховуючи той факт, що багато з виконавців на бандурах стають згодом композиторами, можна відмітити, що це дає вагомий внесок у репертуар бандуристів, адже створюються різні обробки пісень для різних складів, сучасні композитори сміливо експериментують у поєднанні різних тембрів народних, духових та струнних інструментів.

Більшу кількість репертуару для капел та ансамблів переважно складають твори фольклорної тематики, не велика кількість з елементами сучасних напрямів музичного мистецтва. Багато творів для жіночих ансамблів з рисами фольклоризму на ліричні теми у О. Герасименко «Ой глибока криниченька», В. Степурко «В чистім полі над річкою», В. Павлівський «У

купальську ніч», численні твори С. Овчарової, А. Єдличка «Хусточка», М. Дремлюга «Не стій вербо над водою», Д. Губ'яка «Ой есть в лісі калина» та багато інших прикладів. Також багато інших пісень обрядового напрямку колядки, щедрівки, веснянки та ін. На прикладі, не великого за розміром твору, обробки козацької народної пісні «Гей соколи» М. Горішної для дуету бандур можна помітити, що обробки пісень для бандурних ансамблів майже не відрізняються від творів для бандури соло. Помітним є факт гармонічного наповнення, та фактурності. Твір має куплети, вступ та закінчення, створюючи враження цілісності та завершеності, що є притаманним класичній структурі української народної пісні. Твір написаний у темпі маршу, що притаманне козацької тематики. Вступ насичений акордами широкого діапазону, фактурністю, гучним звучанням та войовничим настроєм, що підкреслює пунктирний ритм. Коли вступає вокальна партія акомпанемент виконує лише гармонійне наповнення. Якщо розглянемо роль бандурного супроводу у ансамблевій грі, то науковець Віолетта Дутчак наголошує, що «інструментальні партії не повинні інтонаційно дублювати вокальні, оскільки при такому викладі спів завжди буде заглушувати акомпанемент. ... Партії бандур бажано викладати багатоярусно, контрастно до звучання вокалу» [18, с. 9].

В кінці XX століття репертуар бандуристів почав поповнюватись жанрами великої форми, що вимагало від виконавців більш професійного рівню. Основні твори були написані для бандури соло, але композитори не оминули й ансамблеве виконання. Прикладом, стала вокально-інструментальна сюїта «Нелюбимих жінок не буває» В. Власова, ода «Дніпро – ріка славетна України» В. Мартинюк. Такі твори звучать досить масштабна та несуть з собою вклад у бандурний репертуар класичного складу, підтримуючи розвиток бандури та демонструючи її високий рівень майстерності, що займає вагоме місце у мистецтві України.

В сучасних творах для ансамблів мішаних складів композитори почали використовувати різні стилі джаз, блюз, етно джаз, поп та ін, використовуючи

цікаві інтонації, ладові структури, ритмічні фігури та альтернативні звуки. Прикладами таких творів є твори «Дощ» О. Герасименко, «Ой, гоп ...» В. Власова. Такі приклади за словами І. Лисняк [26] не лише урізноманітнили репертуар, але й збагатили джаз національним колоритом, стали прикладом високопрофесійних зразків музичної культури.

Капела бандуристів є один з найпопулярніших великих складів. Основу репертуару для такого складу є обробки українських народних пісень на слова відомих поетів. Наприклад «Стоїть гора високая», «Заповіт», «Сонце низенько, вечір близенько», «Їхав козак за Дунай», «Розпрягайте хлопці коні», «Жалі мої, жалі», «Тече річка невеличка», «Туман ярмом, туман долиною» та багато інших. Такі великі склади можуть собі дозволити використання широких акордів, розмаїття виразних можливостей, динамічних градацій, фактурності. Такі склади та їх концертні виступи демонструють широкий спектр можливостей оркестрового напрямку, що ставить бандурне мистецтво на високий рівень світової музики.

2.2. Класична поезія Лесі Українки в композиціях для бандуристів-співаків

Вокальні твори на вірші Л. Українки складають значну частину репертуару бандуриста-співака, незмінно привертаючи композиторів.

Серед сучасних композиторських інтерпретації поезії Лесі Українки можна назвати вокальні мініатюри (переважно – солоспіви) А. Винокурова, О. Горобченко, Д. Денисова, Н. Кухти-Жмовки, В. Ольшевського, О. Протопової. Окрім оригінальних творів, зустрічаються і перекладення, прикладом чого можуть послужити пісні І. Францескевич в бандурній версії Л. Мандзюк.

Вокальні мініатюри І. Францескевич, обрані Л. Мандзюк для перекладення, є номерами «драми-феєрії» «Лісова пісня» на слова Л. Українки. Оригінали не відзначаються складністю, але через необхідність поєднання вокальної і інструментальної функцій, все ж таки вимагають певної адаптації. Так, в «*Пісні Русалки*», яка в оригіналі написана в gis-moll,

відбувається транспозиція в більш прийнятну для бандури тональність g-moll; широкі стрибки в басу – на дециму, сексту, в ритмі восьмих замінюються на більш компактні інтервали і не на кожен вісімку, а лише на сильних долях. Все це сприяє спрощенню інструментальної партії в порівнянні з оригіналом. При цьому в вокальній партії суттєвих змін не відбувається.

Сама пісня має скерцозно-танцювальні риси, і, незважаючи на вказаний помірний темп (*Moderato*) характеризується стрімким рухом через активне використання арпеджіо в прямому та ламаному русі, фігурацій шістнадцятими. Басова лінія в той же час виконується легким стаккатним штрихом, який підкреслює скерцозну домінанту.

Вокальна мелодія має ознаки пісенності і характеризується відсутністю розспівів, опорою на звуки тризвуків, хоча зустрічається ряд альтерацій, які вимагають точного інтонування, зокрема V та II низький ступені. Втім, вони дублюються в партії бандури, що дозволяє підтримати голос.

Друга ремарка, яку дає автор пісні – *magico* – вказує на необхідність передати атмосферу казки, фантастики. Частково вона забезпечується гармонічними барвами, але найбільше смислове навантаження лежить саме на виконавцеві, якому треба передати фантастичний зміст тексту. Інколи це підкреслюється додатковими ремарками, зокрема *mistico* на словах «Аж на саме дно болота...». Найбільш гострі «коллізії» музичного сюжету, де йдеться про полювання на «жертву» - Лісовика і оману, яке веде її до гибелі, вводиться яскрава динаміка, контрасти фактури, а також *tempo rubato*. Хиже бажання Русалки «затягти» його дно болота із очікуванням фіналом, описане в поезії Л. Українки, в поєднанні із активною дієвою музикою надає пісні рис балади. Вона може стати цікавою не тільки як навчальний репертуар, але й для концертного виконання. Разом із тим, пісня доволі лаконічна, охоплює два куплети варіантно-куплетної форми і виконується трохи більше хвилини, що не дозволяє розглядати її як самодостатній концертний номер.

Інша вокальна мініатюра І. Францескевич, до перекладення якої звертається Л. Мандзюк – це Четверта пісня Мавки, «*Нічка*». Тут

транскриптор зберігає тональність оригіналу – a-moll. При цьому дещо переосмислюються фігурації – безперевні розлогі арпеджіо шістнадцятих фортепіанної партії поділяються на два прошарки – бас та фігурації. Це обумовлено тим, що резонування бандури слабкіше, ніж у фортепіано, і бас надає їй партії більшої об'ємності, ґрунтовності. На відміну від скерцозної Пісні Русалки, «Нічка» сповнена лірично-романсових барв. Опора на розмір 6/8, простота гармонії, прихована вальсовість надають їй ознак міського романсу в дусі XIX століття. Тональний план не виходить за межі a-moll гармонічного, лише подекуди акордика ускладнюється II пониженням ступенем.

Вокальна партія характеризується ознаками пісенності, втім тут уже зустрічаються вищі мелодичні вершини (g^2), в порівнянні із попередньою. Форма пісні – строфічна (3 строфи), які повторюються із незначними змінами і розширенням-кодою (повтор останніх двох рядків) в фінальній.

Друга пісня Мавки, «Се так, як голуби...», мрійливо-елегійного характеру, що підкреслює ремарка *dolce* на початку мініатюри. Тут панує просвітлений настрій. Він зумовлений колоритом C-dur, прозорою фактурою із фігурацією в високому регістрі на фоні басу. Мелодика романсового складу та наближується до кантилени завдяки широким закругленим фразам.

Гармонічна мова урізноманітнена в порівнянні з попередніми піснями – уже в першому реченні відбувається відхилення в паралельний мінор, а надалі спостерігаємо доволі цікаве колористичне співставлення в півтоновому співвідношенні $E_7 - E_8$ (тт. 8 – 9), що веде до сфери однойменного ладу, в якому звучить приспів «Але вона занадто вже смутна...».

Від другого куплету перший відділяє інструментальний відіграш, в якому активно використовуються арпеджіато (в фортепіанному оригіналі відсутні) і трелі – вони надають звучанню старовинно-клавесинного колориту. Тут також зустрічається нова барва – гармонічної субдомінанти (т. 26).

В другому куплеті динамізується партія супроводу – фігурації змінюються пульсуючими акордами, при цьому мелодична лінія суттєво не

змінюється. В бандурній версії останній куплет доповнюється вокальною кодою з вокалізмом і дворазовим повтором фрази «Я одна..», чого немає в оригіналі (там звучить фортепіанна кода на матеріалі основної теми). Вокаліз співається на склад «а» і наповнений жалібними інтонаціями малої секунди, прикрашеними форшлагом, що надає їй рис плачу. Поміщення в коду найвищого тону партії (g^2), в свою чергу, приносить ускладнення в вокальну лінію і дещо зміщує драматургічний акцент всієї пісні – тепер кода може розглядатися як кульмінація.

Отже в процесі адаптації вокально-фортепіанних мініатюр І. Францескевич Л. Мандзюк ілюструє взаємодію кількох стратегій – це і спрощення інструментальної партії, і її фактурне розгалуження, і ускладнення вокальної партії.

Третя пісня Мавки, «*Візьму собі твою співочу душу*», Andante, amoroso, – являє собою ліричний романс, а початковий мелодичний зворот фортепіанної (бандурної) партії із виразним мордентом в монодичному викладі викликає асоціації із «Жайворонком» М. Глінки. В другому реченні мелодія доповнюється мірною пульсацією акордів в ритмі чвертей, які надалі будуть супроводжувати і вокальну партію. Мелодична лінія, як в попередній елегії, наближується до кантилени. Втім, гармонічна мова тут значно простіше. Тональний план фактично не виходить за межі основного d-moll, і лише невелика фінальна кода ілюструє певний «катарсис» і перехід в паралельний мажор. Два куплети пісні викладаються варіантно.

«*Сім струн*» А. Винокурова ілюструють звернення до фольклорної стихії, оскільки відбувається звуконаслідування кобзі, про яку йдеться поетичному тексті. Активно використовуються чотиризвучні акорди, які беруться на арпеджіато, і вся пісня пронизується пульсацією восьмих (розмір 9/8). Вокальна мелодика доволі проста, втім повтори одного тону вимагають особливої уваги до точності інтонування. Зустрічаються ритмічні ускладнення вокальної лінії дуолями, що утворює поліритмію із тріольним супроводом. Розвиток пісні охоплює два варіантно повторених куплети.

«Хотіла в б я піснею стати» В. Ольшевського близька інтерпретацією вірша Лесі Українки А. Винокуровим. Обидва автори не ламають ритмічної «вальсової» структури вірша (амфібрахій з акцентом на другій стопі) і переводять її у відповідний розмір – 9/8. Слідую В. Ольшевський і ритмічному зламу в поезії Лесі України – у фразі «піснею стати» - віршовий такт неповний, і через це композитор вводить змінний розмір (9/8 – 8/8 – і надалі 6/8). Супровід бандури характеризується простотою матеріалу – це акорд з опорою на тризвучну будову, подекуди ускладнені неакордовими тонами. Тільки в нетривалі моменти мовчання голосу, у неї з'являється мелодична фігурація і розшарування фактури на бас, гармонічне заповнення і мелодичний голос. Переважає діатоніка, тональний план не виходить за межі основної тональності A-dur, зустрічається тільки відхилення в V (на межі з приспівом) та VI (перед розв'язанням в тоніку в приспіві) ступені. За формою пісня являє собою два куплети з майже незмінним повтором і невелику коду на матеріалі куплету. При всій прості тематизму, в вокальній лінії зустрічаються досить високі тони, зокрема а², який звучить і в коді, і в другому приспіві (т. 31).

«Давня весна» Н. Кухти-Жмовки, також ілюструє звернення до амфібрахічної тріольної пульсації вокальної партії і інструментального супроводу, характерної для першоджерела. Показово використання однієї з найбільш зручних тональностей (e-moll). Бандурі в цьому творі доручаються і фігурації (вступ) і розлогі висхідні арпеджіо.

На відміну від більшості переважно вокальних мініатюр, в яких голос відіграє провідну роль, а бандура його супроводжує, **«Напровесні» О. Горобченко** ілюструє значний інтерес саме до інструментальної партії. Так, відкривається твір бандурним вступом із активною мелодичною фігурацією шістнадцятих, а між першим та другим куплетом звучить інструментальний фрагмент (8 тактів) із активним використанням подвійних нот. Так само можна спостерігати інструменталізацію і вокальної партії – кожна строфа (всього 3) розширюється вокалізом, побудованим на поспівках у розмаїтій і

доволі складній ритміці. Все це наближує композицію О. Горобченко до специфічного твору для бандури зі співом, а не просто до пісні із бандурним супроводом.

Ансамблева композиція **В. Вороб'я «Вечірня година»** написана для сопілки, скрипки, голосу і бандури. В той час як партія бандури відзначена насиченістю музичних подій, матеріал інших учасників квартету доволі мінімалістичний і, скоріше за все, розрахований на учнів музичних шкіл. Вокальна мелодія має невеликий діапазон ($c^1 - h^1$), і ілюструє перевагу вузьких мелодичних ходів, що робить її зручною для виконання. Разом із тим, в мініатюрі є самостійний інструментальний розділ (друга вольта) із дуєтом-второю скрипки і сопілки, який урізноманітнює цей доволі простий музичний матеріал. Гармонічна мова ілюструє панування основної тональності (G-dur) із відхиленнями в II та IV ступінь, а також поодинокі використання барви з однойменної сфери (т. 24).

Висновки до Розділу 2. Вокально – інструментальні твори складають велику кількість творів у бандурному репертуарі. Дивлячись на те, що вокал і бандура є взаємопов'язаними елементами в українському музичному мистецтві ще з часів зародження та розвитку інструменти, то можемо сказати, що це є найприроднішим поєднанням. Завдяки вокальному мистецтву кобзарі минулого змогли через покоління зберегти для нас багато народних пісень, велику кількість історичних подій та пам'яток. У XX столітті завдяки оновленню технічних особливостей бандури її жанровий та стильовий діапазон розширився, з'явилися твори крупної форми (думи, балади, вокальні цикли, романси, авторські пісні), що дали змогу вийти бандурі на академічний рівень. Також завдяки удосконаленню інструменту активного розвитку набув ансамблевий напрям, що сприяло формуванню нових стилів виконання, багатоголосся, використання повного тембрального та технічного спектру бандурних можливостей.

Аналіз сучасного ансамблевого та сольного вокально-інструментального репертуару для бандури ілюструє широту палітри

можливостей ансамблю, особливо в через доповнення його новими тембрами (як акустичними, так і електронними), сонорно-шумовими прийомами, джазовими, стилізацією старовинної, зокрема клавірної музики («Клавесин» В. Власова), в той час як сольний репертуар ілюструє вузькість жанрово-стилістичної палітри і обмежується романтичними (рідше – неоромантичним творами) і подекуди імпресіоністичними тенденціями («Ноктюрн» І. Гайденка).

Репертуарні стратегії капел бандуристів, зокрема «Чарівниці», яку розглядає М. Березуцька ілюструють панування аранжувань та перекладень українських пісень в репертуарі, які складають майже його половину, в той час як сучасний оригінальний репертуар українських композиторів посідає близько третини, а решта – твори а'саррелла та аранжування зарубіжної музики. Оригінальний репертуар відрізняється широким розмаїттям стилістичних напрямків від стилізацій старовинної музики («Клавесин» В. Власова, «Зозуля часу» В. Мартинюк) до фольклоризму, а жанрова палітра починає доповнюватися крупною формою і навіть кантатами і творами за участю хору (В. Мартинюк)

В порівнянні із XX століттям, починаючи з XX років розширюється і жанровий діапазон бандуриста-співака за рахунок оригінальних зразків крупної форми, зокрема «Концертино» В. Власова, мелодекламацій Г. Топоровської, вокального циклу «Дівчино, хмелю...» І. Гайденка, а також ускладнюється як вокальна, так і інструментальна партія в подібних творах. Втім, стилістична палітра, в порівнянні із зразками ансамблевої і чисто інструментальної творчості, залишається вужчою і рідко виходить за межі романтизму.

Огляд вокально-інструментальних мініатюр на вірші Л. Українки підтверджує інтерес сучасних композиторів до класичної української поезії. Наближуючись до поетичного оригіналу, композитори звертаються до стилізації кобзарської гри (А. Винокуров), до втілення сфери скерцозності фантастики в дусі XIX століття (Пісня Русалки І. Францескевич) і

відповідного кола жанрів. При домінуванні пісенності, можна зустріти ознаки балади (Пісня Русалки), міського романсу (Четверта пісня Мавки), елегії (Друга пісня Мавки). Підтверджують зв'язок із музикою ХІХ століття і конкретні тематичні алюзії («Жайворонок» М. Глінки в Третій пісні Мавки). Переважна більшість мініатюр представляє собою вокальні форми, що свідчить про пріоритет саме вокального компонента в даних творах. Не випадково при перекладенні пісень, написаних із фортепіанним супроводом, Л. Мандзюк звертається до спрощення інструментальної партії, подекуди із паралельним доповненням вокальної (кода в Другій пісні Мавки).

В більшості композицій спостерігається звернення до максимально зручних, «учнівських» тональностей. Це підкріплює думку про те, що більшість мініатюр слід розглядати, перш за все як навчально-педагогічний репертуар, а не концертний.

ВИСНОВКИ

Бандурне мистецтво вже багато років представляє українську народну культуру, з її унікальним мелосом, фольклором та традиціями. Вивчення музичних творів, принципів гри, технічних особливостей є досить актуальним сьогодні, адже це дає можливість більш глибоке розуміння нових тенденцій розвитку, жанрових та стильових аспектів, що несуть у собі важливі значення для розвитку бандурного мистецтва та музичної культури загалом.

На відміну від минулих часів, коли бандурне мистецтво, враховуючи політичні події було забуте та майже не розвивалося, сьогодні бандура набула академічного рівню та стала популярним інструментом в українському мистецтві й за його межами, ми можемо спостерігати активний розвиток у всіх напрямках гри, високий рівнем професійної підготовки, досить багатопланового репертуару, велику кількість виконавців та композиторів, що популяризують мистецтво і доповнюють його своєю творчістю.

Бандура, як сольний та ансамблевий інструмент, зайняла майже всі напрями музичної культури та активно розвивається завдяки композиторській та виконавській діяльності. Її можна зустріти у академічному, народному, автентичному, класичному, сучасному стилі виконання як з сольними творами, так і в складі ансамблів різних складів.

Найбільш популярним напрямом серед репертуару для бандури становлять твори вокально – інструментального характеру. Зазвичай, основним жанром в цьому напрямі складають обробки українських народних пісень на слова відомих поетів (Т. Шевченко, Л. Українка, В. Стус, В. Симоненко), але і також композитори створюють численну кількість творів не лише у традиційних жанрах пісні, а й нових (вокальний цикл, балади, романси, думи тощо). Важливо відмітити і той факт, що з кожним новим етапом розвитку технічних і виразних можливостей бандури, ускладняється і вокальна партія і більш вимогливими стають композитори у своїх творах, що потребує високого професійного рівню.

На ряду з розвитком бандурного мистецтва, зростає й інтерес до ансамблевого виконання. Композитори створюють твори для дуєтів, тріо, капел, мішаних складів, народних оркестрів, поєднуючи бандуру з різними тембрами, стилями та напрямками гри. Створення ансамблевого напрямку досить активно сприяло розвитку бандурного мистецтва загалом, адже воно дає можливість композитору розширити діапазон своєї творчості і поєднати декілька тембрів, використати багатоголосся, поліритмію, стилістичну поліритмію та багато інших аспектів музичного мистецтва. Загалом, виникнення напрямку ансамблевої гри підіймає бандуру на вищий ступінь мистецтва.

У результаті проведеного дослідження було сформовано основні напрями та стилі бандуриста – співака як у сольних творах, так і в ансамблевому репертуарі.

Основну та досить вагомую частину займають обробки українських пісень, що поділяються на декілька напрямів : ліричні, кобзарські, жартівливі, обрядові тощо, що можна віднести до народного фольклору. На межі XX та XXI століття репертуар бандуристів-співаків поповнюється творами крупної форми : вокальні цикли, («Дівчино, хмелю І. Гайденка) концертино (В. Власов), епічні твори – думи, балади.

Важливо відмітити, що жанрова палітра солістів та ансамблів досить схожа, особливо народного напрямку. Але ансамблеве виконання все ж таки допомагає розкрити більший спектр виразних та технічних можливостей виконання на бандурі як у піснях, так і у творах великої форми. Жанровий діапазон репертуару бандуристів досить багатогранний, маючи велику плеяду композиторів – новаторів, що з кожним роком поповнюють золотий репертуар бандуристів.

Огляд досліджень (М. Березуцька, І. Дружга, І. Лысняк), присвячених сучасному сольному та ансамблевому репертуару для бандури показав, що найширшу жанрово-стилістичну палітру ілюструють інструментально-ансамблеві або суто інструментальні твори для бандури соло, в той час як

вибір репертуару для голосу і бандури доволі вузький, і обмежується творами, як правило, романтичного характеру. В них доволі рідко зустрічаються новітні сонорно-шумові виражальні засоби, які притаманні інструментальним творам, і сама партія бандури не містить значних технічних труднощів.

Саме в такому романтичному ключі можна розглядати твори на вірші Лесі Українки А. Винокурова, О. Горобченка, Д. Денисова, Н. Кухти-Жмовки та інших. Наближуючись до поетичного оригіналу, композитори звертаються до стилізації кобзарської гри (А. Винокуров), до втілення сфери скерцозності фантастики в дусі XIX століття (Пісня Русалки І. Францескевич) і відповідного кола жанрів. При домінуванні пісенності, можна зустріти ознаки балади (Пісня Русалки), міського романсу (Четверта пісня Мавки), елегії (Друга пісня Мавки). Підтверджують зв'язок із музикою XIX століття і конкретні тематичні алюзії («Жайворонок» М. Глінки в Третій пісні Мавки). Переважна більшість мініатюр представляє собою вокальні форми, що свідчить про пріоритет саме вокального компонента в даних творах. Не випадково при перекладенні пісень, написаних із фортепіанним супроводом, Л. Мандзюк звертається до спрощення інструментальної партії, подекуди із паралельним доповненням вокальної. Більшість творів на вірші Лесі Українки являє собою пісні для голосу із бандурним супроводом і лише в окремих («Напровесні» О. Горобченка) можна говорити про зростання ролі інструментального начала, що перетворює композицію на твір для бандури із голосом.

Поєднання романтичної тематики і стилістики доповнюється рисами естрадної пісенності, що зумовлює простоту музичної і мови і актуальність цих мініатюр в навчальному репертуарі.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні шляхів композиторської інтерпретації української поезії в творах для голосу та бандури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бандура URL : <http://www.history-ua.org/ukrainia-slavetna/bandura.html> (дата звернення: 12.12.2021)
2. Березуцька М. Концертино для голосу і бандури в романтичному стилі В. Власова – унікальний твір сучасного бандурного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Випуск 28 книга 2. С. 210–222.
3. Березуцька М. С. Репертуар як фактор ансамблевої творчості бандуристів (на матеріалі діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці»): дис. докт. філософії: 025 Музичне мистецтво. Одеса, 2021. 255 с.
4. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста.– Івано–Франківськ, 1997. 318 с.
5. Булат Т. Концертна діяльність. *Історія української музики в 6 т.* Т.2. Київ : 1989. С.58–69.
6. Баштан С.В. Кафедра народних інструментів НМАУ як осередок кобзарського академізму. *Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва*. Київ, 1998. С. 21–23.
7. Ваврик О. Кобзарські школи а Україні. Тернопіль: Збруч, 2006. 221с.
8. Вертков К. К вопросу об украинской кобзе. *Проблемы музыкального фольклора народов СССР*. Москва, 1973. С. 275–284.
9. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенка. Львів, 2011. 17 с.
10. Вокальний репертуар бандуриста. Арії, романси, пісні українських та зарубіжних авторів в перекладі для бандури: навчальний посібник. Випуск 1 /Перекладення та упорядкування С. Овчарової. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2016. 32 с.
11. Горюхина Н. Методика анализа национального стиля. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ : Музична Україна, 1985.С. 81–99.
12. Губ`як Д. Сонатний жанр у сучасному бандурному мистецтві URL : <https://studfile.net/preview/8134558/> (дата звернення: 12.12.2021)

13. Гуменюк А.І. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 243 с.
14. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно–інструментального мистецтва в Україні. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 1998. 349 с.
15. Дмитрієв М. Кобзарі минулого й будущини. *Кобза й кобзарі*. Полтава, 1907. с. 19–34.
16. Дружга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2021. 215 с.
17. Дубас О. Бандурна освіта в Україні. Шляхи до професіоналізації. *Бандура*. 1995, № 51–52. С. 23–27.
18. Дутчак В. Г. Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства України: історія і сучасність* : зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л. І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 5–13.
19. Дуфанець М. Т. Оригінальний концертний репертуар для бандури: дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр». /наук. кер Ніколенко О. І. Львів, 2016. 46 с.
20. Захарець С. Генеза бандури та парадокси історичного розвитку URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/76950/22-Zakharec.pdf?sequence=1> (дата звернення: 12.12.2021)
21. Зінків І. Я. Бандурна творчість Гната Хоткевича: між традицією і модернізмом. *Методика викладання мистецьких дисциплін* : зб. Наук. Пр. 2012, Вип. 12. С. 337–342.
22. Євгенєва М. В. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини: диск. канд. мистецтвознавства спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2017. 291 с.
23. Кулиш П. А. Письма к Остапу Вересаю . Жемчужников ; предисл. О. Пчилки. *Киевская старина*. 1904. С. 211–228.

24. Кушнір О. Формування засад академічної інструментальної бандурної творчості та виконавства (XV-поч. XX ст.). *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка* : Музикознавчі студії. Львів, 2008. Вип. 18. С.147–155.
25. Кушнір О. Виготовлення та вдосконалення бандури як важливий чинник професіоналізації бандурного мистецтва. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка* : Музикознавчі студії. Дрогобич, 2009. Вип. 21. С. 39–48.
26. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття: монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. 266 с.
27. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 18 с.
28. Мандзюк Л. Інтелектуально-творчий аспект предмета «ансамбль» в класі бандури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії імені П. Чайковського*. Серія : Мистецтвознавство. № 1 (16). Київ, 2006. С. 80–84.
29. Матвіїв Г. Ігрові прийоми сучасного бандурного інструменталізму. *Розвиток та популяризація бандурного мистецтва: матеріали наук.-практ. конф., 1 квітня 2012 р.* / Національна спілка кобзарів України, Головне упр. культури, туризму і охорони культур. Спадщини Черніг. обл держ. адміністрації [та ін.]. Чернігів: Чернігівська міська школа мистецтв, 2012. С. 62–67.
30. Мішалов М. В. Бандура – символ нашої національної окремості. *Квартальник «Бандура»*, ред. Школа Кобзарського мистецтва. Нью - Йорк : 1981. С. 23–28.
31. Музична культура URL : <https://history.vn.ua/pidruchniki/klimova-art-culture-10-class-2010/12.php>(дата звернення: 12.12.2021)
32. Ніколенко О. Експериментальні форми камерних ансамблів із бандурою: *Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. : до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського*: зб. наук. Статей. Київ, 2010. С. 110–118.

33. Ніколенко О.І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. Мистецтво знав.: 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.
34. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 16 с.
35. Олешко А.П. Харківський дебют І. І. Срезнеського. *Концепції культури в історії української гуманітарної думки XIX–XX століть*. Колективна монографія. Київ : НАНУ, ІМФЕ, 2007. Вип.3. С. 66-68.
36. Павленко Л. О. Вплив ансамблевого виконавства на розвиток бандурного мистецтва XX–XXI ст. *Культура України*. Вип. 54. 2016, С. 44 – 54.
37. Паламарюк О. В. Тенденції розвитку інструментального перекладу, аранжування, обробки для бандури: дипломна робота магістра. Чернівці, 2021. 85 с.
38. Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України XX ст. : історико-виконавський аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 17 с.
39. Перець О. Є. Педагогічний потенціал традиційного кобзарського репертуару. *Актуальні питання мистецької педагогіки* 2015. Вип.4. С. 84–89.
40. Пчілка О. Відродження кобзи. *Кобза й кобзарі*. Полтава, 1907. С. 27–29.
41. Ревуцький Д. Українські думи та історичні пісні. Київ : Вид. НАН України, 2002. 369 с.
42. Роменець В. А. Фантазія, пізнання, творчість. Київ, 1965. 251 с.
43. Самчук У. Живі струни. *Бандура і бандуристи*. Детройт, 1976. 484 с.
44. Сіделецька Т. І. Шляхи виникнення та розвитку кобзи і бандури в Україні. *Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку* : Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету : зб. наук. праць. – Рівне : РДГУ, 2010. Вип. 16, т. 1. С. 14–19.

45. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. НІОУ ім. Я. Мудрого. Харків, 2016. 21 с.
46. Сточанська М. П. Земле, моя земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів) : навчально-репертуарний посібник. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту. ім. Лесі Українки, 2009. 264 с.
47. Творчий доробок українських композиторів і музикознавців. 1999-2004: Каталогдовідник. Київ, 2005. 230 с.
48. Українське радіо. Інтерв'ю Матвієва Г. URL : <http://www.ukr.radio/news.html?newsID=90613>(дата звернення: 12.12.2021)
49. Хорова творчість. *Історія української музики*. Київ : Наук. думка, 1989. 119 с.
50. Хоткевич Г. Бандура и ее место среди современных инструментов. *Укр. жизнь*. 1914. №5–6. С. 39–58.
51. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 290 с.
52. Хоткевич Г. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках// Этнографическое обозрение. 1903. №2. С. 87 –106.
53. Художня література URL : <https://subject.com.ua/textbook/art/10klas/39.html>(дата звернення: 12.12.2021)
54. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво Волині: від аматорства до професіоналізму. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр.* : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт.ун-ту. Вип. 21. 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 : РДГУ, 2015. С. 144–150.
55. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ–початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства. 26.00.01. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2012. 290 с.
56. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці – музиканти в контексті світової літератури. Харків : Атос, 2008, 248с.

57. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Навчальний посібник. Київ : ДАКККІМ, 2005. 264с.
58. Шептицька А. Художній синтез у мистецтві бандуриста. *Матеріали Всеукраїнської науково–практичної конференції «Актуальні напрямки відродження та розвитку народно–інструментального мистецтва в Україні»*, 24–31 березня 1995р. Київ, 1995. С. 93.
59. Шпінталь М. І. Вокально-педагогічний репертуар бандуриста. Навчальний посібник. [Київ, 2018. 45 с.](#)
60. Шрамко І. Кобза та бандура в контексті світової культури. Народна творчість та етнографія.– 1994.– №5–6 С. 73–77.
61. Юрмас Я. Музичне життя України 1926 року. Музика, 1927. № 1. С.55– 57.
62. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2020. 20 с.
63. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2020. 245 с.