

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Факультет педагогіки, психології та соціальної роботи  
Кафедра музики

**Тенденції розвитку інструментального  
перекладу, аранжування, обробки для бандури**

Дипломна робота  
Рівень вищої освіти – другий(магістерський)

Виконала:  
студентка 6 курсу,  
групи 618 заочної форми навчання  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

**Паламарюк Ольга Вікторівна**  
Керівник: канд. мистецтвознавства  
доцент Мокрогуз І.М.  
Рецензент: канд. мистецтвознавства  
асист. Немцова Л.О.

До захисту допущено:

Протокол засідання кафедри № \_\_\_\_\_

Від «\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2020р.

Зав. кафедри \_\_\_\_\_ доц. Лісовий В.А.

Чернівці – 2021

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b> .....	3
<b>Розділ I. Розвиток інструментального перекладу, аранжування та транскрипції для бандури</b>	
1.1. Основні тенденції перекладення для бандури.....	7
1.2. Основні аспекти аранжування та транскрипції.....	21
1.3. Аранжування та транскрипція класичних творів для бандури.....	25
Висновки до I розділу.....	35
<b>Розділ II. Жанр обробки в творчості українських композиторів</b>	
2.1. Становлення фольклористичного напрямку в інструментальній музиці.....	37
2.2. Аранжування, переклади та обробки в творчості буковинських викладачів-бандуристів .....	47
Висновки до II розділу.....	57
<b>Загальні висновки</b> .....	60
<b>Список використаних джерел</b> .....	64
<b>Додатки</b> .....	71

# Вступ

**Актуальність теми.** Початковий етап еволюції бандурного виконавства, його академізація й професіоналізація, обумовили зміну репертуару, яка характеризується стильовими та жанровими нововведеннями, певною мірою завдяки створенню обробок фольклорного матеріалу та оригінальних творів, беручи до уваги конструктивні вдосконалення інструмента та можливість його залучення до складу оркестру народних інструментів. Сонати, фантазії, рондо, сюїти, концерти, концертні п'єси стали можливі для виконання на бандурі завдяки оновленню інструменту, розширився жанровий діапазон, технічні та виразові прийоми виконавства, академічні традиції поєдналися із народно-фольклорними мотивами. Через безперевне удосконалення бандури ансамблі, оркестри та самі виконавці здобули можливість виконувати інструментальні класичні твори, а не тільки обробки та перекладення.

У другій половині ХХ на початку ХХІ століття особливо активно бандура набувала популярності як ансамблевий та сольний інструмент, у цей період відбувалось з'єднання фольклорних елементів музики із академічними жанрами в новому бандурному репертуарі. Завдяки цьому відбувалось розширення бандурного репертуару виконавців шляхом аранжування класичних творів, сюди входили і скрипкова музика, і гітарна, арфова та фортепіанна. Митці-педагоги відігравали важливу роль у розвитку академічної бандури. У зв'язку із продовжувався розвиток технічного новаторства, що зумовило перегляд жанрів концертного виконавства та сприяло творчим експериментам музикантів та композиторів.

Як відомо, що перекладати музичні твори не легко та цей процес несе в собі серйозну відповідальність. До його мети входить – пошук характерних оригіналу звучань, перспектива поліпшення арсеналу музичних відтінків бандури новими прийомами виразності і донести до самого бандуриста-виконавця фортепіанних, духових, вокальних, скрипкових творів. Завдяки широкій звуковій палітрі бандури, дані твори здобувають шанс на нове життя, відновлюючи привабливість

та своєрідність перекладених творів, відгукуючи характерні звучання оригіналу, поглинаючи в себе неповторне емоційне напруження, специфічність фразування, особливості штрихів.

**Ступінь дослідженості.** Музикознавець О. Трофимчук визначив засади використання варіаційних форм в обробках народної музики для оркестрів народних інструментів [66, с. 106-116]. Теоретичні й практичні основи аранжування для бандури висвітлені в праці В. Дутчак «Аранжування для бандури» [21, с. 90]. Питання репертуарно-жанрових видозмін розглядають у своїх дисертаційних дослідженнях І. Панасюк, І. Дмитрук, О. Ніколенко, О. Олексієнко. Окремі жанри концертного й дидактичного репертуару досліджують С. Вишневська, М. Давидов, Л. Дуда, В. Дутчак, О. Кушнір, Н. Морозевич, А. Черноіваненко. Діяльність представників композиторської творчості, бандурного виконавства і педагогіки висвітлено у працях К. Майбурової, А. Мухи, О. Зінькевич, О. Бистрицької. Потребують дослідження взаємопов'язані процеси конструктивного удосконалення бандури і видозміни музичного репертуару, які зумовили своєрідність нового етапу в розвитку цієї сфери музичної культури.

Тема перекладення та аранжування музичних творів для бандури та використання їх у навчально-виховному процесі цікавила багатьох дослідників (роботи Д.Пшеничного «Аранжування для народних інструментів» [61, с. 5] та В.Дутчак «Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990 років. Творчість і виконавство») [25, с.24]. Непересічний внесок у процес становлення та поширення класичного репертуару зробив С. Баштан – професор, народний артист України, який провів велику роботу по систематизації нотних видань для бандури. Аналіз досліджень і публікацій на цю тему дає можливість зробити висновок, що аранжування та перекладення для бандури на сучасному етапі залишається актуальною проблемою, яка вирішує складне питання збагачення та оновлення учбового, а також концертно-естрадного репертуару.

**Мета дослідження** довести, що розкриття ключових аспектів творчого процесу перекладення та обробки сприяють активізації та поживленню

дослідницької, а також навчально-методичної діяльності у сфері бандурного мистецтва.

**Завдання:**

- Провести наукову роботу та опрацювати науково-методичну літературу, щодо досліджуваної теми;
- Висвітлити особливості інструмента та аспекти перекладення для нього;
- Проаналізувати думки, погляди, висловлювання дослідників по вивченню перекладення у репертуарі бандуристів;
- Розглянути поняття аранжування, перекладу та обробки в музикознавчій літературі;
- Висвітлити жанр інструментальної обробки в творчості українських композиторів.

**Об'єктом дослідження** є процес формування бандурного репертуару в творчості українських композиторів.

**Предмет дослідження** – особливості аранжування, перекладу та обробок в творчості українських композиторів для бандури.

**Методи дослідження:**

теоретичний – вивчення літературознавчих праць, наукових досліджень з даного питання; історико–порівняльний, аналізу та синтезу; спостереження, порівняння, логічний метод.

**Новизна дослідження.** Проаналізовано та систематизовано науково–педагогічний і мистецтвознавчий матеріал з розвитку бандурного перекладання та аранжування; конкретизовано творчість українських композиторів в жанрі обробки для бандури; досліджено сучасний стан розвитку бандурного мистецтва та виконавства.

**Практична значущість** робота може використовуватись студентами, викладачами навчальних закладів мистецького спрямування, вчителями по класу бандури.

**Апробація дослідження** відбувалась під час проходження професійної (науково–педагогічної) практики студентів–магістрантів на кафедрі музики Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича (з 1.11.2021 по 18.11.2021) та участі в студентських наукових конференціях з публікаціями на теми: «Перекладення музичної класики в репертуарі бандуристів»(2019), «Поняття аранжування та обробки в музикознавчій літературі» (2021).

**Структура роботи.** Відповідно до мети і завдань дослідження магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи 85 сторінок.

## **Розділ I. Розвиток інструментального перекладу, аранжування та транскрипції для бандури**

### **1.1. Основні тенденції перекладення для бандури**

Дослідження присвячено вивченню та розробці прийомів перекладення творів світової класики для бандури з урахуванням специфіки будови інструмента й відповідних можливостей звукоутворення. Узагальнено та конкретизовано поняття художнього музичного перекладення у порівнянні з літературним перекладом. Бандурне перекладення визначено як окремий жанр музичної творчості в системі музичних перекладень.

Перекладення супроводжують професійну композиторську творчість від часів її формування, а в широкому розумінні перекладення – це робота з відомим музичним матеріалом. З розвитком інструментарію перекладення набувають нової актуальності. Переважна більшість композиторів володіли виконавською майстерністю, а вокальні чи інструментальні перетворення творів становили значну частину їхньої творчості. У докласичну добу темброва багатоваріантність була типовим явищем у музичному середовищі. Однак методичні праці, що описують процес перекладень, з'явилися значно пізніше.

Творча діяльність Г. Хоткевича, його послідовників Л. Гайдамаки, В. Кабачка та В. Ємця стала поштовхом для розвитку жанру перекладень для бандури [42, с. 156-162]. Перетворення бандури на концертний інструмент, поширення ансамблевого та оркестрового виконавства спонукали до розвитку жанру перекладень для інструмента, що вирішувало проблему репертуару для бандуристів [58, с. 44-54]. Основною перевагою академічних бандур усіх типів є широкий діапазон, що дозволяє виконання необмеженої кількості творів різних жанрів та стилів. Бандуру слід вважати мультитембровим інструментом, що відтворює прийоми ансамблево-оркестрового звучання. У перекладеннях здійснено зміни не тільки технологічного характеру, зокрема фактури, штрихів, прийомів звуковидобування, динаміки, а ще й певною мірою переосмислено

художній образ. Особливо яскраво це продемонстровано у перекладеннях, що представляють собою транскрипції, вільні обробки, чи використовують тему відомого твору в новому музичному контексті. Цінними для бандуриста-перекладача є зразки перекладень відомих виконавців-піаністів, що становлять необмежений матеріал для вивчення прийомів фактурних перетворень, динаміко-регістрових змін тощо. Транскрипції Ф. Ліста, Л. Годовського, Ф. Бузоні є взірцем музичноперекладацької діяльності. Внутрішньожанрова класифікація перекладень музичних творів для бандури має свої особливості, що пов'язані з артикуляційно-штриховим комплексом виражальних засобів. Для бандури він дещо відрізняється у порівнянні з іншими інструментами [47, с. 63-65].

Акцентуємо увагу на вокально-інструментальній природі виконавства на бандурі. До традиційної класифікації перекладень додано жанрову систему з точки зору фактурної роботи, що пов'язана з самим технологічним процесом: редукція, ампліфікація, перенесення, пропуски голосів. Вони розглядаються не просто як прийоми, а як такі, що мають композиційно-жанрові ознаки. Адаптація виражальних можливостей бандури до адекватного відтворення оригінального тексту творів, написаних для інших інструментів, у кожному випадку має свої особливості. Враховуючи способи звукоутворення, перекладення для бандури складаються з творів для інструментів близьких із нею за звучанням та конструкцією [68, с. 4-5]. Насамперед це стосується струнних (переважно щипкових) та інструментів із фіксованою 4 настройкою (орган, клавесин, фортепіано та ін.).

Засоби музичної виразності у процесі перекладень поділено на стабільні (лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метроритм, фактура, архітектоніка) та мобільні (тембр, артикуляція, динаміка, фактура). Комплекс виражальних засобів характеризує інтонаційність і можливості інструмента до відтворення різноманітного музичного змісту притаманними йому прийомами або запозиченими засобами з інших інструментів. Особливу увагу приділено штриховій техніці, що відрізняє бандуру від інших інструментів. Розподіл штрихів на дві групи (за роздільністю і зв'язністю звучання та характером атаки)



для перекладача є важливим орієнтиром у використанні агогіко-артикуляційного комплексу. Відсутність демпфера в бандури у деяких випадках ускладнює використання тих чи інших штрихів. Завдяки цій особливості інструмента залучено спеціальні прийоми, за допомогою яких видобувається потрібне звучання [28, с. 4-10]. Виходячи з того, що штрихова система є основною у перекладеннях, а вміле користування нею – запорукою високого художнього результату, варто відокремити авторські винаходи у цій сфері. Введення у виконавський обіг таких прийомів, як щипковий удар, вібрато, басовий кластер, глісантний кластер, «сурдинне» піцикато, portamento-legato збагачує колористичні можливості інструмента. Збереження емоційно-сислової основи твору, з якого здійснюється перекладення, є головним завданням. Фактурно-регістрова робота, динамічні трансформації повинні бути детально осмислені, оскільки дотримання балансу між прямим перенесенням та зміною виражальних засобів впливає на характер (та тип) перекладення, і, залежно від художніх завдань, цей баланс може змінюватись [16, с. 19].

У репертуарі перекладень для бандури провідну роль відіграють транскрипції та обробки. Детально проаналізований процес перекладення в кожному випадку демонструє оригінальний підхід перекладача до обраного твору, розкриває специфіку цієї роботи, виявляє основні труднощі у перекладенні. Такими зразками є перекладення С. Баштана, Л. Коханської, П. Чухрая, Л. Посікіри, А. Омельченка, А. Коломійця, В. Лобка, Й. Яницького, В. Польового, М. Скорика, А. Авдієвського, А. Бобиря. Частина проаналізованих творів є перекладеннями автора дослідження Т. Яницького [71, с.442-452]. На сучасному етапі бандурне виконавство актуалізується у контексті оновлення суспільно-культурних процесів. Тривають конструктивні удосконалення, новітні здобутки у цьому напрямі дозволяють використовувати бандуру як універсальний інструмент.

Розширення можливостей освоєння різних форм – від концертних до майстерень та презентацій – відкриває нові горизонти для подальшого розвитку репертуару, значну частину якого становлять перекладення.

Одним із важливих етапів становлення бандурного мистецтва в музичному світі став перехід бандури до професійного виконавства. Так в 1925 році Гнат Хоткевич відкриває перший вузівський клас бандури у Харківському музично-драматичному інституті [26, с. 96-105]. Одними з самих відомих його учнів є: В. Кабачок, Л. Гайдамака і т. д. Стрімка академізація бандури потребувала поліпшення її будови та технічних можливостей.

У ХХ столітті українські майстри почали активно працювати над розширенням звукоряду, хроматизацією та покращенням акустичних властивостей інструменту. Варто відзначити роботу чернігівського майстра О. Корнієвського, який один з перших хроматизував бандуру. У 20-30 роках ХХ століття Гнат Хоткевич активно почав працювати над вдосконаленням бандури, разом з ним паралельно працювали майстри: Г. Палієвець, В. Домонтович, К. Немченко-Куліковський, В. Тузиченко. І. Всі ці майстри незалежно один від одного мали за мету створити досконалий інструмент. Одним важливих елементів осучаснення інструменту стало створення механізму переключення тональностей. Такий механізм відкрив бандурі світовий репертуар [29, с. 337-342]. Одним з важливих еволюційних етапів бандури пов'язаний з роботою Миргородського бандуриста, конструктора чернігівської бандури Івана Скляра. Останній варіант конструкції бандури І. Скляра мала басовий хроматичний 14 звукоряд, механізм перемикачів охоплював увесь діапазон (окрім басових струн) В останній конструкції бандури І. Скляра басові струни, що розташовані на грифі, стали продовженням хроматичного звукоряду, а система перемикачів охоплює не лише приструнки, як було раніше, а й басы. Діапазон хроматичної бандури І. Скляра охоплює від «до» контроктави до «соль» третьої октави [56, с. 137-138].

У 80-х роках ХХ ст. професор Львівської консерваторії В. Є. Герасименко презентує іншу конструкцію бандури, за зразком якої Львівська музична фабрика «Трембіта» випускає інструменти з віялоподібним механізмом переключення тональностей. Ці львівські бандури відрізняються від чернігівських бандур Скляра клеяною, випуклою задньою декою, а також розташуванням перемикачів точково на краю шемстка. В ХХІ столітті продовжується пошуки вдосконалення

бандури. Таким чином видатний український бандурист Роман Гриньків ( дод. 1) створив своєрідну підставку для бандури яка виконується як демпферний механізм [14, с. 61-67]. А в 2020 український бандурист-співак, композитор Дмитро Губ'як створив бандуру з карбонового волокна. “Мені хотілося зробити якийсь крок вперед і отримати інструмент, який би вирішив проблеми, що існують в теперішніх інструментах, які вироблені з дерева”, – розповідав Д. Губ'як [60]. Отже, бандура пройшла непростий шлях становлення зі звичайного народно-побутового до народно-академічного інструменту і зацікавленість інструментом кожного року зростає.

Розвиток національного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століть створив підґрунтя для зростання інтересу до народних інструментів і бандури зокрема. Утвердження академізму в професійній бандурі спонукало майстрів до ряду реконструкцій інструменту: введення хроматизму, розширення діапазону, використання важелів перемикання у різні тональності, поліпшення дизайну зробили бандуру академічним інструментом з багатими звучанням і тембровими й виражальними можливостями. Найбільш вагомими конструкціями були розроблені майстрами В. Тузиченком, І. Склярем та В.Є. Герасименком [30, с. 120-125].

Узагальнивши досвід кращих майстрів із виготовлення бандур та зваживши на потреби своєї виконавської діяльності, Р. Гриньків сконструював довершений інструмент ХХІ століття, який вийшов на один щабель з найбільш досконалими академічними концертними інструментами. Хоча винахід інструменту бандура і мистецтво гри на бандурі як плід української ментальності стереотипно обмежені народним мистецтвом і яскраво втілились у певних універсалиях історичного періоду козацької і пост козацької доби, бандурне мистецтво отримало нові вектори розвитку та жанрово-стильові пріоритети. На очах сучасників формується новий образ бандуриста, який поєднує класичне уявлення про українське мистецтво з ідеєю повного оновлення даної мистецької сфери відповідно до світових тенденцій.

Сутність перекладення у музичному мистецтві полягає у проведенні певних паралелей з теорією перекладу. За І. Левим, «Переклад – твір немонолітний – це

взаємопроникнення, конгломерат двох структур: з одного боку, є зміст і формальні особливості оригіналу, з іншого – цілий комплекс художніх засобів, пов'язаних із мовою перекладача. У перекладеному творі обидва ці пласти, або швидше – взаємодіючі якості – знаходяться в постійній напрузі, котра може вилитись у протиріччя» [32, с. 99]. Перекладення – це викладення музичного твору для іншого, порівняно з оригіналом інструменту, або складу виконавців. Воно попереджає відмінні шляхи викладу фактури твору, тільки змінювати мелодичну та ладо-гармонічну основу оригіналу, ритм та його форму не припустимо. Вже перекладений твір має бути виразним та найголовніше – зручним для виконання на тому інструменті для якого був здійснений переклад.

Транскрипція (перекл.- «переклад») – самостійна зміна музичного твору. Попереджає збільшення та розширення прийомів музичної мови: насичення фактури, ладова та гармонічна видозмінність, організація аналізу твору. Буває також різновид вільного роз'яснення оригіналу – обробка народних пісень. Цей різновид мистецької праці є створення музики та підкоряється від ступеня композиторського уміння автора, що творить художній твір, коли за базу є тільки мелодія і визнається автором даного твору.

В ХІХ- поч. ХХ століття посилений розвиток концертного інструментального виконавства призвів до появи у кобзарсько-бандурному оточенні кобзарів-концертантів, вони відтворювали написані музичні твори та показували своє тлумачення [68, с. 202-209]. Це зумовило до попереднього періоду поступових змін бандурного виконавства по дорозі до його академізації та професіоналізації, призвівши до репертуарних змін, а саме утворення обробок фольклорного матеріалу та оригінальних композицій, позитивної модернізації інструмента, перспектива застосування бандур у складі оркестрів народних інструментів.

Провідною персоною у створенні професійного бандурного мистецтва став Гнат Хоткевич, який почавши з 1926 р. проводив уроки бандури у Харківському музично-драматичному інституті. Ще тоді, як зауважував В. Мішалов, перед Хоткевичем з'являлися серйозні питання підтримки народної бандури з синхронним покращенням виконавства, техніки, самого інструмента й

репертуару, через те що старосвітська бандура яка мало 20 струн не підходила вимогам того часу. Викладавши свої судження в теоретичних пошуках, Г. Хоткевич разом із Л. Гайдамакою створив інноваційний однотипний вид бандури для студентів, прибавши кількість струн до 31. Він науково довів основи й положення навчання щодо ергономічності гри та насиченості звучання, тоді провідну роль виконувала форма та розмір інструмента, кількість струн та засіб їх роз положення, довжина струн та сила їх натягу [7].

Згодом до сприятливої модернізації бандури приєдналися відомі майстри, такі як: Василь Герасименко, Роман Гриньків, Іван Скляр, Володимир Тузиченко, Петро Гончаренко, Костянтин Місевич, Юрій Сінгалевич, кожного разу відкриваючи технічний та образний нахил інструмента [29, с. 337-342]. Подібно до фортепіанних конструктивних досліджень, Володимира Тузиченка протягом 1936–1938-х років плавно хроматизував цілий звукоряд, використовуючи на басах фортепіанну клавіатуру. Він перший установив механіку з реєстровим механізмом. Але через занадто велику ускладненість ці інструменти припинили користуватися. Окрім цього, майстер теж розробив оркестрові бандури.

На базі конструкторської роботи Володимира Тузиченка над покращенням бандур працював Іван Скляр, він організував на Чернігівській фабриці музичних інструментів їх серійне вироблення. У дійсності, І. Скляр постановив питання перемайстрування звукоряду завдяки розширенню приструнків, ще він спростив механізм перемикання.

Впроваджував конструктивну модернізацію бандури львів'янин Василь Герасименко, який є засновником львівської школи бандурного виконавства та протягом свого життя розробив більше 40 інструментів, 5 із них передали до серійного фабричного виготовлення. У 1964 р. на музичній фабриці у Львові розпочали виробляти бандури конструкції Василя Герасименка, які отримали назву «львів'янки» [30, с. 120-125]. Ці інструменти мали клепоканий корпус і вдосконалені темброво-акустичні якості. Заснувавши нову стадію у розвитку бандурного мистецтва в Західній Україні, В. Герасименко впродовж свого життя трудився також над збільшенням бандурного репертуару, зокрема жанру

концерту. Модернізація конструкції інструмента слугувала зростанню професійного рівня бандуристів, збагаченню репертуару в наслідок залучення творів складнішого виконання: сонат, сюїт, композиторських творів для бандури та перекладень зарубіжної і української класики. Інструментальні конструкторські розробки І. Скляра та В. Герасименка були найпоширенішими у сферах сценічного виконавства і навчання студентів [24].

Для успішного перекладення музичного твору особливу увагу потрібно приділити емоційно-інтелектуальній атмосфері епохи. Цю атмосферу можна відобразити за допомогою виражальних засобів, які дозволяють максимально точно розкрити художній зміст музичного твору. «Потрібно знати дух, почуття, смаки й атмосферу епохи, щоб зрозуміти їх, і більш чи менш точно відтворити у своєму виконанні. Він – виконавець – повинен вникнути у всі ідеї композитора, щоб відчувати і передати вогонь експресії та всі тонкощі деталей» [31, с. 59–67]. За допомогою засобів музичної виразності можна більш точно відобразити темброутворення, почуття, характер, образ. «Щоб надати кожному творові той характер, який він мав у автора, потрібно гарненько освоїтись зі стилем, характером, смаком композитора і смаком епохи» [26]. Тарас Яницький в своїй дисертації «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» зазначає: «...перекладення музичного твору пов'язане з сутністю інтерпретаторського інтонування» [70, с.442-452]. Дослідник пропонує процес перекладення розділити на два завдання: переосмислення технічних засобів за для втілення художнього образу; пристосування фактури і тембрів оригінального твору, зважаючи на технічні можливості інструменту, ансамблю чи оркестру для якого відбувається перекладення [59, с. 32]. За твердженням Яницького, під перекладенням у музичному мистецтві слід розуміти незначні зміни окремих елементів оригіналу зі збереженням усієї його цілісності у новоствореній на його основі художній цілісності. В перекладенні оновлення незначне, адже зберігаються структура, драматургія, концепція оригіналу, а редакція- це фактурно-темброве переінтонування музичного твору. Також він вважає, що «Художній переклад розширює творчий потенціал твору, його приховані

можливості за допомогою застосування виражальних засобів іншого інструмента» [59, с. 33].

Останніми роками популярність бандури значно зросла. Її перестали сприймати, як суто народний і акомпануючий інструмент. Це зумовлено розвитком конструкції бандури, збагаченням її технічних можливостей, а також розширенням репертуару в тому числі за допомогою перекладення різностильових творів. В перших спробах перекладення для бандури, враховуючи способи звукоутворення, бралися за основу твори написані для інструментів близьких за звучанням та фіксованою настройкою таких як: клавесин, фортепіано, арфа, гітара тощо.

Та з часом ми бачимо разючий стрибок в напрямку перекладення для бандури. Сучасні бандуристи підтверджують досконалість інструменту виконуючи твори світової класики (А. Вівальді «Чотири пори року», Й.С. Бах цикл творів «Добре темперований клавір», Ж. Бізе музика до драми А. Доде «Арлезіанка», Д. Скарлатті «Соната №17», А. Дюран «Вальс» тощо), а також сучасні естрадні твори (Металіка «Nothing Else Matters, Л. Коен «Hallelujah», Tones And I «Dance monkey», Т. Кароль «Намалюю тобі зорі», Х. Соловій «Тримай» тощо). Аналізуючи дослідження бандуристів-науковців останніх десятиліть можна побачити підвищений інтерес до напрямку перекладу для бандури.

Основною перевагою академічних бандур усіх типів є широкий діапазон, що дозволяє виконання необмеженої кількості творів різних жанрів та стилів. Бандуру слід вважати мультитембровим інструментом, що відтворює прийоми ансамблево-оркестрового звучання.

Академічне бандурне виконавство в особистісному аспекті існування бандури у II пол. XX століття виділено не лише поновленням традицій, а також й дослідження нових шляхів скористання інструменту, який безпервно знаходиться в ході руху та змін. Завдяки одному із цих пошуків відбулось залучення бандури до сфери академічного музикування. Ще у 20-х роках XX ст. М. Скрипник радив додати бандуру до складу симфонічного оркестру. На його переконання, це б призвело до створення української симфонічної музики, збагачуваши водночас не

лише національну, а й світову музичну культуру. Беручи до уваги події 20 – 30-х рр. втілення цього дослідження було парадоксальним (його реалізацію було відкладено на декілька десятиліть). Основоположниками академічного бандурного виконавства другої половини ХХ та поч. ХХІ ст. були Сергій Баштан та Василь Герасименко, також вони водночас були виразниками двох виконавських шкіл – Київської і Львівської [17, с. 223].

В бандурному виконавстві також формувалася ще невживаний напрямок. Патріархами кобзарського мистецтва В. Кабачком, М. Опришком, А. Бобирем було утворено основи гри київського типу. Їх наслідувачами стали А. Омельченко, С. Баштан, М. Гвоздь, вони разом із композиторами, продуктивно працювали над створенням нотної бібліотеки. Солідний вклад до розвитку бандурного мистецтва зробив С. Баштан (дод. 2), який був бандуристом-солістом, композитором, науковцем, викладачем, професором Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, Народним артистом України, він зробив вагомий вклад в утворення бандурного мистецтва II пол. ХХ ст. Сергій Баштан заснував нову направленість у бандурному мистецтві – сольне концертне інструментальне виконавство.

У творчому доробку бандуриста: «Школа гри на бандурі» (1984), «Роздуми про долю сучасної бандури», «Українська бандура: історія і сучасність», також нотні видання. Поміж 29 видатних інструментальних творів варіації на теми українських народних пісень: «Пливе човен» (для соло, для тріо), «Йшли корови із діброви», «Концертні варіації», «Думка», обробки народних пісень та багато інших [30, с.120-125].

Василь Герасименко багато років працював у Львівській консерваторії та випустив більше 100 учнів, з яких 20 лауреатів конкурсів, діячів культури. Поміж його учнів є: Ніна і Даніїл Байко, Г. Менкуш, Л. Посікіра, Ольга і Оксана Герасименко, тріо Оксани, О. Войтович, О. Савицька, Т. Лазуркевич, О. Созанський, О. Притолок, Д. Губ'як та багато інших. Колосальну роль Василь Герасименко віддавав звуковидобуванню, постановці виконавського апарату, звуковеденню. Його чималий творчий доробок: транскрипції світової та



національної класики, скрипкових концертів Антоніо Вівальді, які суттєво розширили бандурний репертуар і дали перспективу здобути солідну виконавську школу гри на бандурі. Серед числа його розробок належить більше 40 видів інструментів нового типу, львівського та харківського, різноманітного застосування (серед них дитячі та підліткові), п'ять з яких прийняли до виробництва на Львівській фабриці музичних інструментів. Також він винайшов штучні капронові нігті (аплікатори), які призвели до покращення виконавсько-технічної професійності бандуриста та художньо-виражальних прийомів інструменту.

При подачі на звання професора, Василь Герасименко написав: «22 різні моделі бандур (5 з яких прийняті в промислове виробництво)... надруковано видавництвом «Музична Україна» три збірки музичних творів, перекладених для бандуристів, більш як 350 рукописних музичних творів постійно використовуються як навчальний та концертний репертуар, складаючи його основу. Учасник республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставок» [22, с. 44]. В. Герасименко в спогадах згадує: «Одного дня (ще навчаючись у Львівському музичному училищі) зустрів дівчину, яка заходила в училище з бандурою в руках. Виявилось, що з цього року при училищі відкрито клас бандури. Знайшов викладача, попросився в науку. Микола Григорович Грисенко люб'язно погодився. Фабрики в той час бандур ще не робили. Знайти і придбати у Львові будь-яку стареньку бандуру виявилось неможливим. Порадили звернутись до столяра, що працював в ляльковому театрі, п. Гнатовського М.М. той також нічим не міг зарадити. Хіба що дати відповідне дерево та в нічний час майстерню з інструментами. Єдиний вихід. Довелося погодитися. Досвіду жодного, практики ніякої. Лише гени. Батько робив усе, що було в домашньому вжитку: від стола до шафи, і т.п. до воза. Спробував – вийшло. Артисти державної капели бандуристів похвалили. І почалося.» [23, с. 44-45].

В. Герасименко є послідовником Г. Хоткевича. Після смерті Хоткевича передзвін бандури харківського типу затихло на півстоліття, а ось бандура харківського зразку увійшла до інструментарію навчальних закладів.

В. Герасименко відіграв у становленні бандурного мистецтва та виконавства, можна сказати те, що і для фортепіано італієць Бартоломео Крістофорі. Завдяки чому бандура набула такі звукообразальні властивості, повнозвучність у колористичних відтінках.

Послідовниками традицій Львівської виконавської бандурної школи, заснованої В. Герасименко, це його доньки Оксана і Ольга Герасименко – вони є представниками сучасного бандурного мистецтва Західного регіону. Оксана Герасименко – відома бандуристка, композиторка, виконавиця (Дод. 3). Її репертуар перелічує більше 200 інструментальних творів. Композиторський доробок нараховує понад 800 творів, посеред них є твори для різних складів інструментів 31 (фортепіано, скрипка, флейта, челеста, труба та ін.) – безліч перекладень, аранжувань, вокальних творів (кубинські, бразильські, українські. Неодноразово у вокальних творах автор застосовує різноманітні склади інструментів, музика для театру, симфонічна поема «Victoria» для бандури та симфонічного оркестру, Камерна сюїта для бандури та фортепіано та багато інших [11, с. 275]. Поміж навчально-методичного доробку методичні праці та наукові статті, навчально-методичний посібник «Україно, моя Україно», дві збірки «Етюдів для бандури на різні види техніки», хрестоматії «Чімароза Д. Сонати. Перекладення для бандури», «Українські колядки для ансамблів бандуристів», «Юним бандуристам», «Камерні твори для мелодичних інструментів та бандури» та ін.

Творча діяльність О. Герасименко у ролі композиторки і виконавиці підтримується в записах на радіо, телебаченні України та інших в країнах, де вона виступає як автор і виконавиця. Її твори виконуються у Канаді, Японії, США, Франції, Аргентині, Іспанії, Польщі, лунають у програмах радіо і телебачення, використовуються для озвучення документальних фільмів, театральних вистав, серед яких «Жар-птиця» (студія «Кінематографіст», Київ), «Повернення» (Львів), «Солодка Даруся» (вистава Івано-Франківського драматичного театру) .

Ольга Герасименко (Оліник) – блискуча представниця і наступниця львівської інструментальної школи В. Герасименка, живе у Америці. Її гри

властиві чистота звучання, досконалість звуковидобування, майстерність та віртуозність [8, с. 56]. В її концертний репертуар входять твори українських і зарубіжних композиторів-класиків, плюс – сучасних авторів різних національних шкіл і різних епох. Вона є першою бандуристкою, яка виступала як солістка у супроводі американських симфонічних оркестрів. Посеред творів які вона виконувала – твори Мирослава Скорика, концерти (№ 1 «Американський» для бандури з оркестром, № 2 «Романтичний» для бандури з симфонічним оркестром, № 4 «Трипільський» для бандури з оркестром Ю. Олійника, Концерт A-dur для чембало і струнного квартету К. Діттерсдорфа, Концерт D-dur для чембало та струнного оркестра Д. Бортнянського), твори різнобарвних жанрів, написані для неї її чоловіком і композитором Юрієм Олійником. Творчість Ольги Герасименко презентована безліччю компактдисків. З 2000 року вона стала головним редактором журналу «Бандура» (Нью-Йорк, США) [22, с. 143-152].

Також один із учнів В. Герасименка є Дмитро Губ'як, виконавець інструментальних та вокально-інструментальних творів на «Львівській» та «Харківській» бандурах конструкції В. Герасименка. Його виконавська віртуозність виділяється здійсненням складних технічних елементів, чистотою звучання, виразністю артикуляції, багатогранністю та логічністю динаміки. Серед його репертуару є різножанрова музика, оригінальні твори для бандури (О. Герасименко, К. Мясков, Ю. Олійник, Р. Гриньків, В. Зубицький) переклади творів барокового (Й.-С. Бах, А. Вівальді), романтичного (П. Чайковський, М. Лисенко) стилів.

Творчість Галини Менкуш, яка є представником львівської бандурної школи, заслужує на виняткову увагу, з тим що, вона засновник жіночого виконання думного епосу. У її репертуарі : «Дума про козака Голоту», «Буря на Чорному морі», стилізована дума «Плач Ярославни», які вона чула від бандуристів Є. Адамцевича та Є. Мовчана. Оригінальні композиції (на музику Г. Менкуш) «Кругом неправда і неволя» обидві на сл. Т. Шевченка, драматична балада «Ворони» на слова О. Олеся, поема «Євшан-зілля» на слова М. Вороного). Галина Менкуш приймала участь у моновиставі «Відьма» (за Т. Шевченком), де

грала Л. Лимар [19, с. 140]. Виконавська майстерність Менкуш виділяється досконалістю віртуозної гри на інструменті, володінням кантиленою, використання всієї верстви динамічної шкали.

Людмила Посікіра, яка є представником виконавства думного епосу має в своєму репертуарі – «Плач Ярославни» Ф. Кучеренка (сл. Т. Шевченка, обробка Г. Менкуш), «Дума про козацькі могили» (музика та слова А. Кос-Анатольського), «Дума невольника» з поеми Т. Шевченка «Сліпий» Ф. Глушка, обробки українських народних пісень «Ой ти дівчино, зарученая», «Залітай, залітай» С. Людкевича, «Така її доля» В. Заремби, «Ой мати, мати» Б. Яворського, крім того солоспіви українських композиторів М. Лисенка, Д. Січинського, К. Стеценка, Я. Степового, Б. Яновського.

Представниками теоретичного спрямування бандурного мистецтва є знаменита випускниця класу В. Герасименка є Віолетта Дутчак -бандуристка, виконавиця. У 1996 р. захистила дисертацію, де було сказано, що бандурне мистецтво було обумовлене як невідривна складова української музичної культури, а в 2014 р. – докторську дисертацію, в якій розібнано своєрідність функціонування та динаміку розвитку бандурного мистецтва українського зарубіжжя ХХ – поч. ХХІ ст.) [24, с. 24].

## **1.2. Основні аспекти аранжування та транскрипції**

Літературознавче поняття художнього перекладу можна транспонувати у процес і сенс музичного перекладення творів, оригінально написаних для інших інструментів. Переклад допускає незначні зміни окремих елементів оригіналу із збереженням змісту, формальних особливостей, структури, драматургії, характеру, який він мав у автора, тощо. Вдалих художній переклад музичного твору розширює творчий потенціал твору, його приховані можливості за допомогою застосування виражальних засобів іншого інструмента.

Оскільки перекладач-інтерпретатор неминує привносить своє розуміння, а різні інструменти мають неоднакову, їм властиву «мову», слід зважати на органічне поєднання стилів, коректне переінтонування, збереження естетичних

особливостей музичного твору, що перекладається. Оскільки жанр музичного перекладу для бандури зародився ще в ХІХ столітті, у сучасному музикознавстві вже напрацьовані критерії, підходи та прийоми в роботі над перекладенням музичних творів [36, с.251-255].

При перекладенні одночасно вирішується два основних завдання: 1) переосмислити технічні засоби втілення музичного образу у зв'язку зі зміною тембровоінструментальних умов та 2) пристосувати фактуру оригіналу до нових умов звуковидобування і фактурних можливостей інструмента, для якого виконується перекладення. Не всі твори доречні для перекладу, бо в деяких творах зміна тембру може призвести до спотворення ідеї автора-композитора.

В українському музикознавстві є свідчення (припускається ХV ст.) проте, що бандуристи практикували гру з нот творів, написаних для іншого інструменту з подібним звучанням (лютні). Ці та інші практики поповнення бандурного репертуару з придворно-аристократичних джерел свідчать про становлення жанру перекладів для бандури. Протягом останнього десятиліття з'явилася низка наукових досліджень на присвячених проблемі перекладення для бандури. Вони охоплюють різні аспекти, а саме: жанрові, стильові, методологічні, історичні, художньо-естетичні та технологічні.

Всі ці праці направлені на врахування специфіки бандури за для вдалого перекладу музичного твору та розширення репертуару бандуристів. Збагачення бандурного репертуару більш складними творами зумовила еволюційний розвиток інструменту від старосвітської бандури діатонічного строю до хроматичної бандури і далі до становлення сучасної академічної концертної бандури [16, с.19].

Найкращими фундаментальними роботами на цю тематику є наукові дослідження Дмитрук [14], більшим чином направлені на жанровий аспект. Розглядаючи питання становлення жанру перекладу для бандури вона зазначає, що матеріал надходив із двох джерел: народно-побутового та придворно-аристократичного, що за своїм становленням повністю відповідає розвитку репертуару європейських світських інструментів. Науковець підкреслює, що

вдосконалення конструкції бандури зумовлене розширенням репертуару і появою більш складних творів. За думкою Дмитрук бандура 26 проходить класичний еволюційний шлях через який пройшли скрипка, фортепіано чи флейта. Ці всі вдосконалення безумовно пов'язані з розвитком музичного мистецтва і свідчить про велику популярність інструментів у культурно-суспільному житті різних епох та країн. А активне вдосконалення бандури пов'язане з її широким вжитком серед різних верств населення, яке продовжується і сьогодні.

Дослідниця проаналізувала одні з перших зразків перекладення для бандури (XV століття): «Цікавим фактом є те, що ці бандуристи могли грати з нот. З біографії бандуриста Білоградського, який служив у графа Кайзерлінга, дізнаємося, що він вчився у відомого лютніста Вайса із Дрездена. Ймовірно, що в репертуарі бандуриста були твори, написані для лютні. Тобто це могли бути перші спроби бандурної адаптації творів, написаних для іншого інструмента з подібним звучанням» [14, с. 53].

У XIX столітті спостерігається нагальна потреба у кардинальній зміні будови та строю бандури, ці пошуки до вдосконалення І. Дмитрук пов'язує з трансформацією свідомості бандуристів. Дослідниця зазначає, що видозмінення конструкції інструменту і жанрове розширення за допомогою розвитку жанру перекладу для бандури, – взаємообумовлені явища: «Синтез народного та академічного напрямків характерний для творчої манери Г. Хоткевича як бандуриста-виконавця, так і композитора. Академічність його бандурної творчості проявляється в процесі переосмислення фольклору композиторськими засобами, що забезпечує входження її в систему європейського музичного мистецтва» [14, с. 57]. Дисертація Наталії Хмель «Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавськотекстологічний аспект» (2018) [51]. Свою роботу дослідниця направила на розкриття основних закономірностей перекладення, обробки, конверсії фактури інструментальних творів епохи Барокко для інтерпретації на бандурі. Хмель підкреслює темброву схожість клавесину (один з провідних інструментів епохи Бароко) із 27 ансамблевою специфікою бандурного виконавства) [51, с. 28]. Вона виокремлює

загальнометодологічні поняття («ремінісценція», «реконструкція», «комплементарність», «герменевтика», «рецепція»), які дозволяють розширити смислові та інтерпретаційні можливості сучасного академічного бандурного виконавства [51, с. 33]. Основну увагу науковиця приділила визначенню музичної герменевтики. За Н.Хмель «Музична герменевтика включає в себе вирішення наступних завдань: Теорію інтерпретації музичного твору; перетлумачення, переробку первісного значення твору; переосмислення тлумачення змісту будь-якого твору» [51, с. 46].

Також Н. Хмель розкриває сутність різновидів перекладення таких як: «перекладення» має багато спільних рис з оркестровкою, аранжуванням, редакцією, яке передбачає трансформацію музичного твору без змін мелодії, гармонії, форми; «аранжування» загалом використовується для пристосування фактури оригінального тексту до можливостей певного інструменту, голосу чи колективу; «транскрипція» характеризується найбільшою свободою в трансформації твору і вільним перекладенням музичного матеріалу; «редакція» передбачає незначні зміни в нотному тексті, вона використовується для полегшення практичного використання нотного тексту; «транспозиція» використовується для зручного виконання музичного твору у вигляді транспонування в іншу тональність; «конверсія» застосовується для оновлення тембрових особливостей та технології музичного тексту; «оркестрування» використовується в перекладеннях творів для ансамблів і оркестрів [51, с. 70-71].

Н. Хмель надає ґрунтовний аналіз музичної культури епохи Бароко з історико-культурологічного, жанрово-стилістичного і композиційного аспектів. Розкрила основні етапи трансформації, виокремила специфіку перекладень, вивела закономірності та принципи конвертації органних хоральних прелюдій Й.С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової.

Наукова робота Тараса Яницького «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» (2020 р.) [59]. Дослідження якого 28 направлене на вивчення та розробку прийомів перекладення для бандури взірців світової класики. Яницький виокремив систему перекладень та типи

транскрипцій, які пов'язані з перекладенням різножанрових інструментальних творів. За Яницьким «Редукція – проведення голосів у меншій кількості октав, ніж в оркестрі: унісон замість октави, одна октава замість двох» [59, с. 37]. За допомогою редукції перекладач зменшивши певну кількість звуків зберігає цілісність оригінального звучання. «Ампліфікація» - прийом за допомогою якого проведення голосу відбувається в більшій кількості октав. Вона застосовується для підсилення динаміки, емоційного напруження і часто використовується в інструментуванні творів для ансамблю бандуристів [59, с. 38].

«Перенесення» часто використовується в перекладаннях для бандури, воно означає перенесення мелодії чи гармонічних елементів твору вище або нижче ніж в оригіналі. Це зумовлено недостатньою широтою діапазону бандури. «Стиснення – скорочення тривалості одного з крайніх звуків голосу при буквальному відтворенні всіх, розміщених між ними решти звуків. Стиснення застосовується тоді, коли в момент вступу певного голосу в його регістрі проводиться інший, більш важливий голос» [59, с. 38]. Так як бандуристи (академічного спрямування) грають чотирма пальцями правої руки і максимум трьома пальцями одночасно під час «перекидки», то вони в повній мірі не зможуть відтворити твір написаний наприклад для фортепіано чи арфи.

Тому цей метод дуже актуальний в перекладаннях для бандури. «Пунктирування», за Т. Яницьким, визначається скороченням тривалості звуків голосу, але їхнє місцезнаходження залишається незмінним. Пунктирування дає можливість заповнити звучання «довгих» нот іншими голосами які проводяться втому ж регістрі. «Пропуски голосів» застосовуються при неможливості проведення одного з голосів. Всі перераховані прийоми Т. Яницький пропонує застосовувати в перекладаннях музичних творів для бандури [59, с. 40].



### 1.3. Аранжування та транскрипція класичних творів для бандури

Відомий італійський композитор, педагог, музикант висвітлив свою думку пов'язану з питанням транскрипції: «Щоб одним рішучим ударом донести в оцінці читача сутність транскрипції в роль художнього явища, достатньо назвати Й. С. Баха. Він був одним із найплодовитіших транскрипторів власних і чужих п'єс, особливо як органіст. Хороша і музика залишається тією ж самою, на якому б інструменті вона не звучала. Однак різні інструменти мають неоднакову (їм властиву мову), на котрій вони передають цю музику завжди дещо по-іншому» [6, с. 141]. Становлення жанру транскрипції музичних творів для інших інструментів в європейській музиці відбувається зі спробами перекладення церковного співу для лютні та органу XVII століття.

Перекладення-транскрипція як художнє явище самостійного значення набуває за часів Й. С. Баха і захоплює й інших видатних музикантів (транскрипції органних творів Баха Ф.Бузоні, фортепіанні транскрипції Ф.Ліста). Й. С. Бах здійснив 500 нових версій власних і чужих творів. Це перекладення-обробки скрипкових концертів А. Вівальді, а також Г. Телемана, Б. Марчелло, І. А. Рейнкена. Розвиваючи жанр транскрипції, Й. С. Бах сміливо вводить у клавірну музику елементи органного, вокального, а також оркестрового письма. Не переймаючись із приводу обмежених можливостей клавесина, Й. С. Бах розглядає його то як співучий інструмент, то як цілий оркестр у мініатюрі, що включає і соліста, й оркестровий супровід [1, с. 63].

Варто зауважити, що не бажано перекладати такі твори, де зміна тембру призвела б до спотворення ідеї автора-композитора. А музичні оригінали, в яких тембр не має формотворчої функції, перенесені в інші темброво-інструментальні умови, набирають іншого звучання, і перекладення цих творів правомірне, бо воно не понижує їхньої цілісної художньої значимості. Тлумачення одного з виду перекладення поняття «редакції» (від французької *redaction*, від латинської *redactus* – приведений в порядок) являє собою запис музичного твору з незначними змінами і доповненнями. За визначенням Н. Хмель усі реформації

застосовані при редакції мають різні ступені змін, однак незмінними залишаються структура, форма, мелодія, гармонія, темп тощо. Редакція може застосовуватися для полегшення вивчення музичного твору виконавцем. Для такої дії автор редакції може розшифровувати певні мелізми і добавляти свої роз'яснення, такі позначки допомагають виконавцеві раціонально застосовувати прийоми гри, динамічні відтінки, характер під час виконавської інтерпретації музичного твору [51, с. 62].

Почувши та осмисливши музичний твір, можна розглядати завдання методів перекладення, що забезпечують збереження і розкриття музичного твору в нових інструментальних умовах. Така робота є не просто механічною, технічною, вона розглядається як процес творчої інтерпретації, в результаті якої отримуємо адаптований до нових інструментальних умов та виконавських вимог новий варіант нотного тексту музичного твору.

Перекладення можна розділити на дві групи по художньому рівню та цілям:

1) Концертний репертуар – це п'єси, які у роз'ясненні для бандури досягли професійний художній образ та які можна з успіхом грати на концертах, концентрувати свою увагу на втілення виконавського плану. До нього можна додати деякі твори Баха, Букстехуде, французьких клавесиністів, концерти та сонати Бортнянського. Цей список можна суттєво продовжити.

2) Педагогічний репертуар – це твори етюдного характеру або твори, при перекладенні в яких разом з тим знижується їх художній рівень. Ці твори можна з успіхом застосовувати у навчально-педагогічній практиці від початкових рівнів підготовки бандуриста-виконавця та до найвищих ступенів навчання. До цього репертуару можна віднести інструктивні етюди, деякі сонати та поліфонічні твори композиторів-класиків, фортепіанні твори малих форм.

Аранжування [20, с.90] - (фр. *Arrangement* — порядок, улаштування):

- Перекладення, адаптації музичного твору який був написаний для конкретного інструмента (голосу, співака чи ансамблю), також для виконання його в іншому складі інструментів (голосів);

- Обробка мелодії для виконання на музичному інструменті або для голосу з супроводом;
- Спрощений виклад музичного твору для виконання на одному і тому ж інструменті;
- В естрадній музиці – це гармонізація та інструментування нової або добре відомої мелодії;
- У джазі — спосіб прикріплення основного задуму ансамблевої і оркестрової інтерпретації і головний носій стильових якостей;

Вагоме значення для автора перекладень творів має бути редакція. Практика редагування творів перелічує більш як 150-літню традицію. Всі редакції повинні відображати естетичні ідеали, смаки та засади музикування тих часів, в яких вони являються.

У музикознавчій літературі прийнято розділяти редакції на 3 групи:

1) Різносторонні, ті які охоплюють музикознавчі й виконавські проблеми. Примітки у цих редакціях відносяться до форми, стилю, а також і до практичних виконавських проблем.

2) Педагогічні редакції (інструктивні), ті які охоплюють лише виконавські поради. Редактор шукає найкраще та полегшене розв'язання прикрас.

3) Текстологічні редакції (*Urtext*, видання найбільш приближене до авторських оригіналів, яке зображає достовірний, попередній авторський текст). Педагоги, що мають багаторічний досвід роботи, опираються на знання стилю та інтуїцію, частіше схиляються до *Urtext*. Порівняно відомі у нас уртекстові видання – А. Кройца, Г. Келлера, О. фон Ермера, Р. Штегліха, Г. Фрочера.

Найбільше у репертуарі бандуристів використовують перекладення творів, які були написані для фортепіано. Незважаючи на деяку подібність виконавських можливостей фортепіано і бандури, положення звукоутворення та прийоми звуковидобування на цих інструментах цілковито різні. Фортепіано має ударний (молоточковий) спосіб звуковидобування – бандура щипковий інструмент. Присутність педалі на фортепіано гарантує з одного боку повну свободу рук виконавця, а з іншого чистоту та якість звучання гармонії, а бандура немає

демпферу. Фортепіано має цільну клавіатуру, яка розташована горизонтально та площина якої дає можливість підтримувати зоровий контакт із нею, а ось під час гри на бандурі права та ліва рука розділені та повністю відсутній зоровий контакт. Окрім цього ліва рука бандуриста повинна виконувати одночасно дві функції: щипок басових струн та підтримка грифу бандури. Через це, перекладення для бандури зв'язані із перетворенням партії лівої руки (застосування харківського способу гри, різнобарвні фактурні та штрихові перелаштування ) та з розподілом нотного матеріалу між двома руками (партія правої руки являється, порівняно із лівою, насиченішою) [45, с. 63-65].

Узагальнюючи вище сказане, маємо проаналізувати та систематизувати загальні принципи та прийоми перекладення для бандури:

- розширення, звуження фактури (ампліфікація та редукція);
- реєстрові переставлення деяких побудов;
- розширення фактури окремими акордовими звуками чи іншими аспектами чи спрощення фактури;
- розширення або звуження діапазону;
- зміна розташування або тривалостей акордів;
- роздрібнення чи укрупнення ритмічного малюнку;
- зміна тональності, також ускладнення або спрощення ладо-тонального і гармонічного планів;
- переоцінювання штрихів;
- застосування різних прийомів гри (щипок, удар, гліссандо, тремуляndo, арпеджіо, тремоло, флажолети);
- використання різноманітних об'єднань гармонічних фігурацій, гармонічної педалі, лінії контрапункту;
- дослідження та заміни фактури з пристосуванням її до специфіки бандури.

Варто визначити, що якщо під час перекладення твору обов'язкові певні орієнтуючі темпові, агогічні, динамічні позначення, то ці доповнення беруться у квадратні дужки. Інформація про час написання творів, походження

народнопісенних тем і творах, місцезростащування та текстологічні характеристики авторів виставляють у примітки.

Типізовано та уточнено розуміння художнього музичного перекладення порівнюючи із літературним перекладом. Бандурне перекладення виділено, як окремий жанр музичної творчості в низці музичних перекладень [69, с. 102-110].

Творча діяльність Г. Хоткевича, його послідовників Л. Гайдамаки, В. Кабачка та В. Ємця стала поштовхом для розвитку жанру перекладень для бандури. Перетворення бандури на концертний інструмент, поширення ансамблевого та оркестрового виконавства спонукали до розвитку жанру перекладень для інструмента, що вирішувало проблему репертуару для бандуристів.

Сьогоднішнє бандурне професійне академічне виконавство засновується, як на давніх кобзарських традиціях, оригінальних композиціях, так і на виконанні транскрипцій творів вітчизняної та світової класичної музичної спадщини. У зв'язку із удосконаленням музичного інструменту бандури і зростанням рівня професійного виконавства бандуристів, засвідчених на численних міжнародних конкурсах. Дивлячись на програми певна кількість творів, представлена на цих конкурсах, є транскрипцією творів композиторів класиків різних стилів, поруч із оригінальними творами [16, с. 37].

Отож, розпитується інформативна проблема зв'язку бандурного виконавства в історичному та теперішньому аспектах, поглиблюючи та поповнюючи бандурний репертуар приєднанням творів із споріднених галузей музичного мистецтва. Перекладення і транскрипція музичної літератури для бандури займають більший об'єм, ніж в літературі духових, струнно-смічкових, органу, фортепіано, клавесину, гітари [30, с. 98].

Близько 70 років виконавство на бандурі розвивається, як професійний та систематизований процес, а виконавські школи та традиції інших інструменті вже розвивались не одне століття. Зокрема це через проблему недостатньої кількості оригінального репертуару, нестача якого доводиться поповнювати за рахунок перекладень та транскрипцій.

Поміж перекладень музичних творів для бандури, які були написані для інших інструментів, значне місце, у кількісному, та у якісному аспектах, займають транскрипції фортепіанної, органної, клавесинної та струнної літератури. В тому числі, цьому стріє часткова схожість фактурних можливостей інструментів, ідентичність функцій правої та лівої рук на бандурі та фортепіано (здебільшого гомофонно-гармонічної фактури, а в окремих випадках і поліфонічної), а із струнною літературою є значення і певна темброва схожість. У зв'язку з цим випадком розглянемо комунікативну проблему взаємовідношень бандури та інструментів, з якими її поєднує інтонаційно-виражальна спорідненість.

Цінними для бандуриста-перекладача є зразки перекладень відомих виконавців-піаністів, що становлять необмежений матеріал для вивчення прийомів фактурних перетворень, динаміко-регістрових змін тощо. Транскрипції Ф. Ліста, Л. Годовського, Ф. Бузоні є взірцем музично-перекладацької діяльності.

Основними аспектами, які потрібно враховувати при своренні всякої транскрипції та знання інтонаційно-виразових можливостей кожного із цих інструментів, їх фактурних особливостей та тембрової подібності. Власне кажучи, співвідношення цих факторів і визначає вибір автором того чи іншого способу перекладення (чи це буде просте редагування чи розгорнута транскрипція). М. Давидов зауважує: «Творчі завдання перекладення спрямовані на збереження та розкриття змісту музичного твору в нових тембрових умовах. Виходячи з цього, перекладення – різновид творчої інтерпретації інструментальними засобами»[30, с. 55].

Внутрішньожанрова систематизація перекладень музичних творів для бандури має свої риси, які пов'язані з артикуляційно-штриховим комплексом виражальних засобів. Порівнюючи із іншими інструментами дещо відрізняється. Акцентовано увагу на вокальноінструментальній природі виконавства на бандурі. До традиційної класифікації перекладень додано жанрову систему з точки зору фактурної роботи, що пов'язана з самим технологічним процесом: редукція, ампліфікація, перенесення, пропуски голосів. Вони розглядаються не просто як прийоми, а як такі, що мають композиційно-жанрові ознаки.

Транскрипція.-перекладання творів композиторів – Й.С. Баха, А. Вівальді, Д. Скарлатті, Л. Бетховена, М. Мусорського, П. Чайковського, М. Лисенка, підпорядковуються комунікативним засобом для виконання їх на бандурі. У перекладеннях виконано зміни не лише фактури, штрихів, прийомів звуковидобування, динаміки, а ще й деякою мірою переосмислено художній образ. Яскраво це продемонстровано у перекладеннях, які несуть за собою транскрипції, вільні обробки або використовують тему відомого твору по новому в музичному контексті [45, с.63-65].

Завдяки вивченню класичної спадщини ми виховуємо свій естетичний смак, розвиток художнього мислення, підвищуємо культуру виконавства, розширюємо коло художньо-виражальні і технічні засоби. Визначення та опанування характерних звукових формул (альбертові, маркізові баси у творах віденських класиків, багата орнаментация, філігранна мелізматика у творах французьких клавесиністів) закладають основу уявлень про стиль.

Різноманітні переклади стають у репертуарах бандуристів в пріоритеті та забезпечують «класичну основу» для розвитку інструмента. Розвиток бандури тривала декілька століть. І аж на початку ХХ ст. інструмент здобув сучасну форму та нові виражально-технічні можливості. Ось чому «класичний репертуар» для бандури варто розглядати в контексті перекладів. У зв'язку із перекладами бандурна творчість знайшла нові шляхи розвитку в сучасному академічному мистецтві.

Бандуристи-перекладачі заснували деякі традиції функціонування жанру перекладу в бандурному мистецтві, виділяючи характерні особливості для кожного жанрового типу перекладу. Вони обрали для творчого перетворення і втілення мистецького задуму певний жанр перекладу, завдяки специфічним бандурним засобам інтерпретації в якому художній образ твору в бандурному перекладенні прозвучить наповнено. Основними моментами відбору є повноцінне відтворення художньо-образної концепції оригіналу в бандурній версії. Пункт сценічного випробування – «бандурність перекладу» є також визначальним.

Одними із перших бандуристів-виконавців здійснювали переклад – Г.Хоткевич, М.Старицький, О.Сластіон, вони маючи відповідну музичну освіту, були спроможні адаптовувати популярні, у їх час, твори для модернізованої бандури чим популяризували цей інструмент [70, с.337].

Серед зразків перших перекладень характерним було дотримання авторського тексту і позначень оригіналу. Перекладення заклечалось у зручному для виконання на бандурі розподіленню елементів фактури між лівою та правою руками. Другим імпульсом для активізації процесу перекладу в бандурній практиці залежить від того, що з'явилися друкованих самовчителів та школи гри на бандурі, в яких можна знайти перші зразки перекладень та аранжувань. Практика перекладу – це перший крок до встановлення професійної освіти бандуристів, вона сприяла розширенню жанрового збору оригінальних творів в репертуарі бандуристів. Л.Гайдамака, В.Кабачок, М.Опришко почали здійснювати перекладення.

Вагомим поштовхом для розвитку професійної академічної бандурної освіти відбулось у зв'язку із створенням навчальних закладів (Музична драматична школа Лисенка, Харківський музично-драматичний інститут).Продовжили бандурне перекладення у 40-60-ті роках ХХ ст. педагоги професійних навчальних закладів, в яких почали відкриватися класи бандури (в 50-тих роках в Київській консерваторії; на початку 60-х – у Львівській).В 50-60-их роках на естраду вийшла бандура вже як самостійний інструмент. Почали організувати фестивалі і конкурси для бандури. Сформувалось бандурне виконавство. Ряд бандуристів-віртуозів здобувають перемоги на Всеукраїнських та Республіканських конкурсах, серед них – С.Баштан, А.Омельченко, П.Іванов, Т.Поліщук, Н.Павленко, В.Третьякова. Завдяки цьому класичний репертуар для бандур розширюється, він був обов'язковий для участі у конкурсах, тому можна сміливо сказати, що завдяки перекладу бандура увійшла до низки класичних концертних інструментів.

Засновник Київської академічної школи гри на народних інструментах М.М.Геліс бачив у практиці перекладу класичної музики великі перспективи для



професійного росту та становлення народних інструментів на світовій арені поруч із «класичними інструментами» [4, с. 28].

Основним здобутком бандурного мистецтва у 60-х роках став Всесоюзний конкурс виконавців на народних інструментах та Міжнародний конкурс Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві, у ньому Сергій Баштан, який був талановитим учнем М.М.Геліса і В.Кабачка, отримав звання лауреата Першої премії і Золотої металі. Програма яку він виконував на конкурсі складалась із 4-х творів ( 2 були оригінальними композиціями, а інші 2 були перекладами – Й.С.Бах “Прелюдія C-dur; М. Глінка “Варіації на тему Моцарта”). Це була значна перемога бандури в новій якості “класичного”, концертно-сольного інструмента, який започатковує нову добу професійно-академічного виконавства [65, с. 32].

Проблема постає і у якості транскрипції – перекладення для бандури творів А. Вівальді, Й.С Баха. С. Франка здійснених Л. Коханською. Вирішення цієї проблеми здійснюється способом збереження в перекладених творах емоційного та ідейного змісту, методом та прийомами транскрипції-перекладення, характерних для цього процесу: згущення та розрідження фактури, регістрові переміщення, переосмислення штрихів, творче застосування відсутності демпферації, що замінює педальність, редукція, ампліфікація.

В епоху Відродження провідна роль серед клавішних інструментів належала органу. Ранні твори для органу – це здебільшого інструментальні перекладення популярних пісень, обробок хоральних наспівів. За визначенням Ф. Ліста – завдяки перекладенню творів відбувається розповсюдження самого оригіналу [8].

Й. С. Бах був одним із найвидатніших транскрипторів XVIII ст. В його доробку налічується близько 500 обробок власних творів та творів інших композиторів. Тому можна із впевненістю сказати, що Й. С. Бах до людей які продовжують перекладення віднісся б із прихильністю. Варто зауважити, що Й.С.Бах завдяки своїм перекладенням також намагався розширити концертний та педагогічний репертуар. Через прихильність до транскрипцій та перекладень він перекладав із чужі твори. Виконувавши роботу над транскрипціями, Бах хотів

опанувати нові для нього норми побудови для композиційних концертів італійських зразків, поглиблено сягнути в емоційний простір цих творів та поширити галузь органної виразності прийомами, взятими з складу засобів ансамблевої інструментальної музики [45, с. 29].

Особливу увагу слід звернути на питання перекладення-транскрипції поліфонії. Найважливішою частиною репертуарів музикантів часів епохи бароко кінця XVII та I пол. XVIII століття була поліфонічна музика. Головну функцію виконує голос, який виконує тему (фуги або канону). Він насичений образним змістом твору, який є самостійною частиною мелодії в той час як інші голоси тотожні та спрямовані на інтонаційну та ритмічну перемову. Через невеликі можливості лівої руки бандуриста, твори з імітаційним складом для бандури потрібно підбирати вкрай обережно.

Завдяки харківському способу гри проведення голосів стає більш послідовнішим, не порушується їх напрямок, використуванню інтервальної та акордової техніки в лівій руці. Для використання творів в навчальному репертуарі перекладаються твори імітаційного складу, вони можуть мати малу кількість голосів, які приховані в поліфонії. Вертикальна та горизонтальна хроматика не має бути надлишкова. Також і фактора творів, які були вибрані для перекладення не має поміщати в себе складні конструкції та не повинна бути завантажена виконавськими складнощами. Виконана робота самого інструмента тора може впасти на нівець через невиправдане використання незручних прийомів гри на інструменті [45, с.48].

Також автор перекладення, транскрипцій має добре розбиратися у розбіжності різних редакцій. До прикладу, К. Черні розглядав твори Баха порівнюючи із нормами свого часу, ранньоромантичної фортепіанної музики, яка характеризується контрастами, хвильовою динамікою, підвищеними темпами.

У кожного автора є своя характерність і перекладенні тексту, наприклад Бруно Муджеліні віддавав перевагу довгим лігам, наскрізному виконанню *legato*. Егон Петрі має особливість у тому, що детально та графічно робив запис педалі. Барток у своїх редакціях переобтяжує вказівками щодо динаміки та артикуляції.

На Україні отримала розповсюдження плеяда клавірних творів Й. С. Баха у редакції Сергія Діденка (видавництво «Музыка»), його настанови редактора стримані але не дивлячись на це його робота має установлений інтерпретаційний характер [45, с.59].

Одним із головних принципів художньої транскрипції-перекладення – це розгорнуте проймання в образно-сміслову сферу оригіналу. Одна із характерних рис перекладання для бандури є додавання подвійних октавних нот до мелодичного голосу у першій і третій частинах, яка дає можливість краще передати стійкий характер звучності, покрити окремі тембральні несхожості бандури від струнної групи. Та це теж використовується не заджди, коли автор хоче полегшити фактуру при швидкому русі, виділити стрімкість руху та додати легкості та граційності він випускає деякі голоси зводить подвоєння від однієї октави і забирає деякі середні голоси.

### **Висновки до I розділу**

Актуальність теми транскрипції-перекладення для бандури класичних музичних творів впливає з потреби збагачення та розширення бандурного репертуару. Наявність нового репертуару стимулює до пошуків нових виражальних засобів, суміжних з іншими інструментами, що збагачує арсенал бандурних виражальних засобів. Завдяки цьому процесу ми можемо приблизити бандурне виконавство або навіть поставити його на один рівень із виконавством на класичних інструментах, таких як: фортепіано, скрипка, арфа.

Класична музика своєю присутністю в звуковому ландшафті сучасності примиряє технічний прогрес з закономірностями розвитку культури, забезпечуючи її просторовий синтез. Технічний прогрес таким чином не тільки колосально збільшує аудиторію слухачів класичної музики, а й дозволяє долучатись до неї з максимальним комфортом.

У репертуарі бандуристів завжди не вистачало саме поліфонічних творів. Розуміється, що любий твір теж не можливо перекласти для бандури, окрім цього

ще й зустрічаються твори які навіть неможливо перекласти через складність фактури, насиченість підголосків, виклад музичного матеріалу. Найголовніше правило завжди було – не порушити принцип голосоведіння. Характерний приклад для перекладення перекладення поліфонічних творів змогли стати органні хоральні прелюдії Й.С.Баха – шедеври органних мініатюр. Та як нам відомо, що органні обробки традиційних протестантських хоралів у творчості Баха посідають важливе місце.

Переважаючими жанрами в репертуарі бандуристів стають різножанрові переклади, які можуть забезпечити «класичну основу» для росту інструмента. Перекладення проводить професійну композиторську творчість ще з часів її формування. У широкому розумінні перекладення – це робота з загальновідомим музичним матеріалом. З часів розвитку інструментарію перекладення набули нашої актуальності. Велика частка композиторів стали володіти виконавською майстерністю та їх вокальні або інструментальні твори займали вагомий частину їх творчості. Ще в до класичну добу властивим явищем стала темброва багатоваріантність. Та самі методичні доробки, які б описували сам процес перекладення з'явилися набагато пізніше.

Отже, переклад припускає невеликі переміни окремих елементів оригіналу та основним було збереженням усієї цілісності твору. Щоб розкрити суть художнього перекладу використовували спосіб засіб екстраполювання з літературознавства. Цим методом активно користувався український дослідник О. М. Жарков. Його висновок полягав в тому, що всі види перекладу мають спільні етапи які їх об'єднують: осягнення, осмислення оригінального тексту і сам етап трансформації. З його слів: «У літературному і в музичному перекладах взаємодія двох систем конкретизується взаємовпливом двох мислень, двох стилів і стилістик; перекладач неминує привносить в оригінал своє розуміння, а втілюючи його, і свій стиль, і стилістику» [18, с. 31].

Характерними особливостями художнього музичного перекладу стали підходящість нового втілення оригіналу, природне поєднання стилів (оригінального, авторського та стилю і стилістики перекладача, який вкладає до

оригіналу своє розуміння), коректне переінтонування, збереження естетичних особливостей музичного твору. Завдяки варальним засобам іншого інструменту художній переклад музичного твору розширює творчий потенціал оригіналу.

Також варто підмітити, що якщо відбулося фактурно-темброве переінтонування музичног твору для іншого інструменту, то це вже не перекладання, а редагування і якому структура, концепція та драматургія переважають та оновлення твору невагоме. За думкою Т. Яницького «до процесу перекладення потрібно підходити творчо. Важливо вміти не тільки застосовувати прийоми перекладення, але й виношувати у своїй уяві різноманітні варіанти перекладення» [70, с. 28].

## **Розділ II. Жанр обробки в творчості українських композиторів**

### **2.1. Становлення фольклористичного напрямку в інструментальній музиці**

*Обробка* – видозмінювання музичного твору шляхом гармонізації, аранжування або транскрипції. Найширше застосування має обробка щодо народних мелодій, хоча цей термін використовується і стосовно класичних творів, змінюваних, зокрема в сучасному естрадному стилі.

Обробка в музиці, всяка видозміна оригінального нотного тексту музичного твору, переслідуюча певну мету, наприклад пристосування його для виконання любителями музики, що не володіють високою технікою, використання в учбово-педагогічній практиці, виконання іншим складом інструментів. У минулому в Західній Європі була поширена поліфонічна обробка наспівів григоріанського хоралу, що служила до 16ст основою всієї багатоголосої музики.

У 19-20ст. велике значення придбала обробка народних мелодій, яка частіше називає їх гармонізацією. Обробку народних мелодій здійснювали багато видатних композиторів: І. Гайдн, Л. Бетховен, І. Брамс, М. А. Балакирев, Н. А. Римських корсаків, П. І. Чайковський, А. К. Лядов та багато інших. Обробку багатоголосого вигадування для іншого складу виконавців часто

називають аранжуванням, перекладенням, а у випадках, коли твір обробляється для виконання оркестром, — оркестровкою. Вигадування (зазвичай п'єси для одного інструменту — бандури, фортепіано, скрипки і т.д.), що зводиться до ширшого вживання в ньому віртуозного початку при збереженні колишнього виконавчого складу, незрідка називають транскрипцією [64, с.108-122].

Музична обробка є своєрідним способом трансформації фольклорних жанрів із їхнього первинного середовища на конці тну естраду та свого роду переходом від першоджерел до сучасного виконавства. Обробку створюють відповідно до певного часу та практичними засобами, що притаманні саме у визначений, конкретний період. Сучасна бандура стала значно досконалішою за технічним і тембровим розвиком, є повноправним професійним академічним інструментом, з перспективними можливостями використання багатой палітри зсобів музичної виразності.

Обробки українських народних пісень користуються великою популярністю у сучасному бандурному репертуарі. Бандурні супроводи для сольного та ансамблевого виконання створюють як викладачі, виконавці, так і професійні композитори. Віршовані тексти «Кобзаря» легко лягають на музику, швидко набувають популярності та стають народними піснями, а їхній зміст не втрачає популярності у всі часи, тому вони так часто залучаються до професійного музичного репертуару [64, с. 96-101].

Українська народна пісня на сл. Т. Шевченка «Така її доля» яка є в доробку кількох авторів, а саме Г. Хоткевича, В. Заремби, М. Гвоздя, Л.Ржецької, О. Герасименко, О. Нагірної. У результаті висвітлено індивідуальне акторське перевтілення народної пісні та представлено практичні способи, зокрема, фактурні модифікаційні вокальні партії та інструментальних акомпонементів у сучасному бандурному репертуарі.

Варто зауважити, що всі автори зберігають народний варіант мелодії пісні. Лише незначні мелодичні відмінності є в обробці О. Герасименко, та також О. Нагірної. Проте відносно мелодичні варіювання в ансамблевій обробці О. Нагірної можуть зумовлюватися передусім виконавським складом – обробка

орієнтована для тріо або ансамблю бандуристів, що передбачає, з одного боку, більше виконавських можливостей, а з іншого – необхідність пристосування мелодії для виконання у відповідному голосовому діапазоні.

Обробка В. Заремби (аранжування для бандури В. Дуди [20, с.90]), витримана у помірному темпі, втілює спокійний, розповідний характер пісні. Збережена автором мажорна тональність, використаний розмір 2/4, та відносно рівний, а не пунктирний ритм дають змогу зробити більший акцент на відображенні музичного діалогу «питання-відповідь», де вокальний заспів є запитанням, а приспів невеличною кульмінацією, розв'язкою у кожному куплеті. В обробці пропонується усі сім строф авторського тексту. Супровід сталий упродовж твору, викладений акордовою фактурою, верхні ноти які дублюють мелодію пісні.

Оригінальним є авторське бачення пісні «Така її доля» О. Герасименко для соло низького голосу, адже більшість обробок орієнтовані на сопрано [13, с.5-6]. Навідміну від тих обробок, у яких вокальна мелодія передає сумний, роповідний, ліричний настрій, у О. Герасименко підкреслена першооснова тексту. Використання автором тріольного руху при розмірі 4/4, зміна основної тональності під час твору превтілюють пісню у жанр романсу. Вступ та перегра не повторюють основну мелодію, вони мають самостійну мелодичну лінію, водночас повністю відповідають характеру пісні. Вкладені у форм теми з підголосками у низхідному русі, плавно переходячи з другої октави у першу.

Автор використовує два види мажору (натуральний, гармонічний). У супроводі I-го куплету прослідковується окрема мелодична лінія четвертними тривалостями, що підтримується тріольним рухом восьмими, який разом з басом наповнює гармонічну тканину. Упродовж розвитку, зокрема у II куплеті відбуваються реєстрові зміни – супровід звучить октавою вище. Упродовж інструментальної перегри змінюється тональний план, модифікується і ритмічний варіант супроводу – виклад від рівних восьмих тривалостей до тріольного руху, що надає цілісності, обрамленості твору [13. с. 10-16].

Завдяки музичній обробці у творчості бандуристів відбулося поповнення репертуару для навчального та концертного виконання, відбувається творча діяльність, в базі якої знаходяться давні знання фольклору, музичних дисциплін, творча фантазія та інтуїція. Через широку творчість іншого загалу наша творчість (бандуристів) в сучасних умовах має бути якісною та конкурентоспроможною. Ми маємо представляти бандуру, як інструмент, який несе в собі духовну цінність українського народу та фольклорні зразки, які є ознакою української ментальності й національності [64, с.97].

Активного використання набуває обробка фольклорних жанрів у бандурному мистецтві. Здійснюючи аналіз підручників де викладається основи гри на бандурі (С. Баштана та А. Омельченка, М. Гвоздя, М. Домонтовича, В. Кабачка та Є. Юцевича, В. Шевченка, З. Штокалка) можна запевняти, що більша кількість навчальних вправ, вокально-інструментальних та інструментальних творів побудована на фольклорі (прямо чи опосередковано) і саме завдяки обробці відбувається дидактична мета [13, с.38].

В творчості Сергія Баштана можна зустріти п'єси, варіації, концертні варіації для бандури соло в їх основі закладені українські народні пісні. М. Гвоздь щоб навчати гри на інструменті застосовував мелодії фольклорних зразків, що легко запам'ятати та, які є схожі за змістом до автентичних джерел.

У підручнику С. Баштана та А. Омельченка під назвою - «Школа гри на бандурі» [4, с.23] записано комплексне зібрання прикладів обробок народно-пісенних та танцювальних фольклорних жанрів, вони самостійно використовуються поруч із авторськими індивідуальними композиціями. Основною частиною визнається за жанровими ознаками в творчості академічної бандурної композиції та також коли в основі є фольклорна частка. До прикладу, деякі інструментальні твори для бандури – це інструментальні варіації, фантазії, п'єси, концертні п'єси, частини концертів, сюїти для бандури соло в поєднанні із іншими інструментами. Деякі вправи та етюди для бандури мають в собі за основу фольклор та написані в дусі народного мелосу.



Послідовником традиції академічного виконавства київської бандурної школи Сергія Баштана є Роман Гриньків, він бандурист-віртуоз, композитор, член міжнародної Асоціації професіональних музикантів Ієгуді Менухіна, народний артист України. В його доробку перекладення та аранжування присутні твори композиторів світової музичної класики (Й.-С. Баха, А. Ля Пена, Л. Дакена) джазові імпровізації, українська народна музика в обробці, класичні зразки концертного репертуару для бандури («Коломийка», «Сповідь чарівних струн», «Пісня вітру», «Передзвін» для двох бандур, «Сюїта» у 5-ти частинах для бандури з оркестром.

В своєму авторському творі «Веснянка» він використовує календарно-обрядові пісні заклинального змісту. Щоб відтворити характер та зміст Гриньків використовує багатоманітні бандурні прийоми та штрихи – це щипок, акордова техніка, арпеджіато, глісандо, флажолети. Поміж власних творів також є музика для бандури соло та ансамблів різних інструментальних складів за участю бандури. Його репертуар наповнений найрізноманітнішими творами від бароко до модерну [64, с. 58]. Записи на радіо, компакт-диски, концертні виступи займають вагомому частку його творчого доробку. Та Роман Гриньків перший створив електробандуру.

Г. Топоровська є представником київської бандурної школи (виконавиця епічних творів, композиторка). Манера її вокального виконання наближена до народної, вона: «вражає дивовижним почуттям тієї міри у всьому, якої вдається досягти небагатьом артистам» [32, с. 45-48]. Набирає обертів академізація бандури в II пол. XX століття. Та відбувається поєднання стародавнього народного інструменту та встановлених для професійної музики жанрів в інструментальних творах для бандури соло. Бандурне виконавство знаходить місце в інструментально-виконавській культурі. Розвиток виконавства на бандурі відбувається завдяки перекладам класичних творів, створенню високохудожньому оригінальному концертному репертуару та відроджується виконавські традиції носіїв епічного жанру. Підвищила рівень бандурного мистецтва та відкрила нову можливість для розвитку виконавської майстерності бандуристів спільна праця

бандуристів та композиторів. Посеред композиторів II пол. XX століття, що писали твори для бандури є М. Дремлюга, С. Баштан, К. Мясков, Г. Гембера, А. Бобирь, В. Кирейко, В. Філіпенко, Ю. Рожавська, В. Шумейко, Ю. Щуровський, Б. Фільц. У творчості композиторів другої половини XX – початку XXI ст. наблюдається використання фольклорних музичних зразків з академічними жанрами, тоді як бандура стала набувати популярності в якості сольного та ансамблевого інструменту.

Перший концерт для бандури створив Микола Дремлюга, він є один із найвидатніших композиторів XX ст. Головним жанром в його творчості стала обробка народної пісні. Дремлюга написав близько 100 обробок українських, російських, білоруських, чеських, угорських народних пісень для голосу з фортепіано. Саме завдяки його зацікавленості фольклором він познайомився із засновником академічного напрямку бандурного мистецтва Сергієм Баштаном. Та С. Баштан перший звернувся до М. Дремлюги, щоб сформувати бандурний репертуар. Він співпрацював також над створенням сучасного репертуару для бандури і із такими композиторами, як - В. Кирейко, К. Мясков, В. Зубицький, А. Муха [26, с. 272]. В творах М. Дремлюги присутній увесь жанровий діапазон. Також він вперше увів до бандурного репертуару жанр сюїти, сонати. Під час написання репертуару для бандури він використовував всі можливості даного інструменту, враховував прийоми гри, які вже існували та залишав простір для можливості розкриття нових.

Завдяки новому репертуару бандуристи-інструменталісти могли вдосконалювати та розвивати свою технічне майстерність. В 60-х роках з'явилися перші інструментальні твори М. Дремлюги та мали вагоме місце у формуванні бандурної академічної школи XX ст. Його твори, що відкривали виразові та віртуозні можливості інструменту стали базою у педагогічному та концертному репертуарі бандуристів нового покоління. В його доробку присутні багатожанрові твори, які мають різні щаблі складності. Всі твори позначені пошуком виразових засобів, навіть ті, які є технічно не складними, мініатюрними за розміром. До прикладу, музика «Маршу» викликає асоціацію із козацькими та маршовими

піснями. Завдяки таким творам виконавець може засвоїти акордову техніку з мелодичними та гармонічними конфігураціями та динамічну виразність – від *p* до *ff*.

М. Дремлюга навчався в київській консерваторії в класі Л. Ревуцького. У своїй дисертації на тему: «Українська фортепіанна музика і фортепіанна творчість композитора Л. М. Ревуцького» за Л. Ревуцького він згадував: «... його школи ґрунтувалися на уважному, підкреслено шанобливому ставленні до фольклорної традиції, народна пісня в усіх її проявах сприймалася як головне джерело, інтонаційний витік композиторської творчості» [24, с. 30]. Певні п'єси М. Дремлюги вимагають від виконавця майстерної підготовки, це до наприкладу - Прелюдія *B-dur* (*Moderato con moto*) чи Рондо *fis-moll*, вони мають ознаки танцювальності. В Прелюдії *A-dur* (в тріо) композитор застосовує народну мелодію, вона нагадує пісню «Пливе човен». Можна прослідкувати викладення двох тем (в рамках тричастинної форми). Щоб виконати даний твір бандурист повинен володіти різноманітними технічними прийомами (фактурними та динамічними), спрямованими на розкриття образу. Фольклорні приклади М. Дремлюга додає в Сюїті № 2 (тема з варіаціями – IV частинами, одна із частин – дума) або Сюїта № 3.

Щоб показати досвідченість композитори використовують жанр сонати. У доробку композитора є 3 сонати для бандури соло – № 1 *e-moll*, № 2 *D-dur*, № 3 *G-dur*. Жанр концерту є один із найсладніших для виконання. В. Зубицький – неймовірний концертний виконавець, використовував аспекти сучасного музичного письма. Його твори відомі тим, що в них присутні безліч звукозображальних прийомів таких як, глісандо, глісандо, тремоляндо, кластери, постукування по деку, плескання в долонні, прицмокування язиком і губами. У своїх творах Зубицький приділяє увагу на темброво-акустичні та темпоро-фактурні можливості інструменту. До найвідоміших творів можна віднести: «Роздум», «Концертний триптих», «Бурлеска», «Мадригал», «Серенада», «Соната пам'яті Костянтина М'яскова» та багато інших [64, с. 22-27]. Згадаємо за Р.

Гриньківа, він теж використовує різноманітні прийоми гри на інструменті в своїх творах, які направляють на ширше розкриття акустичних перспектив бандури. Яскравим прикладом є його авторський твір «Гусельки» де імітація гусел виконується завдяки спущеним струнам бандури.

До списку професійних українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. можна віднести - Ю. Олійника, О. Герасименко, В. Власова, М. Денисенко, Ю. Гомельську, Є. Станковича, І. Тараненко, Є. Мілку, В. Мартинюк, М. Корчинського, В. Пасічник, М. Долгіх, Р. Гриньківа, Я.Джуся та багатьох інших. Їх твори мають риси неофольклоризму, неоромантизму, неокласицизму, джазу, вони різножанрові та спрямовані для розвитку техніки бандуристів, специфіки прийомів гри на бандурі.

Творчість О. Герасименко охоплена фольклоризмом із особливостями романтизму. У її творах можна побачити характерні риси народного мелосу у фактурному розвитку, наприклад у фантазії «Купало». Серед творів романтичного та неоромантичного напрямку збірники інструментальних творів «Осінні сни» та «на крилах мрій». Її виконавська манера в вокально-інструментальних творах характеризується, як «естрадно-бардова», та її творчість виражається поетичністю, витонченістю смаку та ліричністю.

У творах Тараса Лазуркевича можна відчуті інтонації буковинського фольклору. Також у п'єсі «Танок» В. Павліковського простежується колорит карпатського фольклору з характерними для нього самотніми ладо-інтонаційними та метро ритмічними зворотами [17, с. 141–144]. Останні роки стали багаті на різножанрові та різностильові твори сучасних композиторів. Репертуар збагачується оригінальними творами великої форми, малодекламацією. Завдяки розвитку способів гри на бандурі, фактурних прийомів, поруч із вокальною перенасичується і інструментальна партія.

Гнат Хоткевич писав у жанрі малодекламації, цей жанр є характерний для бандурної творчості та зв'язаний із думами. Г. Топоровська використовує високохудожні зразки малодекламацій, в них вона відкриває поетичний зміст літературної основи. Вони вимагають окремого відпрацювання інструментальної

та вокальної партії, там присутні альтеровані звуки, складний ритмічний малюнок.

Також кобзарською традицією є ансамблеве виконання, воно міцно пов'язане з фольклорною традицією народних дум, пісень, багатоголосним співом. Г. Яківчук зазначає : «... у фольклорній традиції бандура трактується, перш за все, як акомпануючий співу інструмент» [21, с. 150].

Новинкою у бандурному мистецтві ХХ ст.. стала поява ансамблів малої форми – тріо бандуристок, через на початку століття було заборонене жіноче виконавство у кобзарсько-бандурному середовищі. Щоб розвивати малі форми ансамблів створювались аранжування нефольклорного спрямування та обробки народних пісень, також було зроблено твори з неокласицистськими ознаками, позначені рисами романтизму.

Нероздільною часткою академічного народно-інструментального мистецтва стало бандурне виконавство. Поміж українських народних інструментів історично бандура посідає чільне місце. Не дивлячись на те що автентичне кобзарство втратило історичну перспективу для подальшого існування та його досягнення є основним підґрунтям для запровадження нових форм бандурного виконавства. В ХХ – ХХІ ст. бандурне виконавство простежується із провідними тенденціями виконавської культури бандуристів: традиційною, об'єднуючою і експериментальною [50, с. 83].

Традиційну тенденцію можна охарактеризувати найпоширенішим сприйняттям бандури як національного українського символу. Від цього і запровадилися традиційні кобзарські жанри: думи, псалми, історичні пісні, побутові танці та збереглась виконавська стилістика, способи гри, які характерні для окремих регіонів України.

Синтезуючу тенденцію можна визначити у поєднанні традиційного кобзарського музикування з досягненням сучасної музики, української та світової. На межі століть спостерігається активний інтерес науковців, музикознавців, практиків і теоретиків бандурного мистецтва щодо вивчення та розуміння виконавства на бандурі, як історичного та культурного надбання. У різних

регіонах України бандурне академічне виконавство досліджували: Б. Жеплинський, О. Нирко, О. Ваврик, Т. Слюсаренко, Н. Супрун, Т. Чернета .

Композитори для бандури поділяються на композиторів із оригінальною творчістю для солістів і ансамблів та обробки і аранжування для ансамблів та соло. Перший напрямок сформовує базу авторського репертуару для бандуристів різних жанрів, форм, стилів, а другий – переважно становить активну роботу з фольклорними джерелами та матеріалом для інших інструментів, який вивчається, пристосовується, перекладається, творчо переосмислюється для бандури.

Зараз, у сучасному бандурному мистецтві, відзначаються композитори-виконавці України та діаспори такі як: Оксана Герасименко, Роман Гриньків, Георгій Матвіїв, Юліан Китастих, Ярослав Джусь, Юрій Фединський, Марина Круть та інші. Немало композиторів працюють разом із виконавцями, присвячують їм твори, випробовуючи і їх практиці свої новації. Щоб розширити свій виконавський репертуар, знайти свій стиль виконавці здійснюють обробки та аранжування, кавери відомих інструментальних і вокально-інструментальних мелодій . Це можна спостерігати у діяльності гурту « Шпилясті кобзарі», дуету «B&BProject» та інші [9, с. 15].

Костянтин Мясков у інструментальних, вокально-інструментальних творах для бандури, і не тільки, приділяв обробці особливу увагу. Микола Дремлюга також використовував у своїх творах фольклорні мотиви, він мав тенденцію до укрупнення жанрів та пергий ввів у бандурний репертуар жанр сюїти, сонати.

Юрій Олійник – це композитор української діаспори США, він створює концерти для бандури у супроводі симфонічного оркестру, в яких застосовує мелодику та ритміку фольклорних джерел. Музичний перегляд хорової обробки М. Леонтовича календарно-обрядової пісні «Щедрик» висвітлено Ю. Олійником у однойменній інструментальній п'єсі для бандури та в такому викладі бандура найбільше нагадує оркестрове звучання [44, с.73]. О. Герасименко заклала найбільшу кількість вокально-інструментальних обробок пісень зимового

календарного циклу, а інструментальні композиції відомі своїми ліричними темами про кохання.

## **2.2 Аранжування, переклади та обробки в творчості буковинських викладачів-бандуристів.**

Буковинська земля вже давно відома своєю історією, літературними й мистецькими традиціями, розвиненою освітою, наукою і культурою, талановитими митцями. В Чернівцях перше видання бандурної музики «І звучать бандури струни» ( дод. 6) було здійснене у 2006 р., а перший випуск «Звучать бандури Буковини» ( дод. 7) є його логічним продовженням, видана також вже і 2 збірка (дод. 8) та готується до випуску вже 3. Ці збірки, як презентація діяльності автора-упорядника – кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри музики Чернівецького національного університету ім.. Ю. Федьковича Інни Миколаївни Мокрогуз і як висвітлення творчих напрацювань викладачів-бандуристів буковинського краю.

Посібник розрахований на бандуриста різного рівня виконавської майстерності, оскільки вміщує твори як для бандуристів-початківців, так і для виконавців професіоналів. Представлені інструментальні та вокальні композиції для бандури соло й ансамблю бандуристів різних жанрів: пісні українських композиторів, обробки народних пісень, сучасні композиції естрадного спрямування, авторські інструментальні твори композиторів Буковини. Зібраний нотний матеріал яскраво представляє творчу діяльність багатьох викладачів по класу бандури буковинського краю. Виконавство на бандурі останнім часом зробило стрімкий стрибок вгору. Становлення бандурного мистецтва утворило яскраву сторінку в утворенні вокально-інструментальної творчості [48, с. 8-11].

**Ольга Миколаївна Генік (Хомин)** – (Томська обл., с. Лугове), 23.04.1954 року. Згодом сім'я переїздить в Україну, до Івано-Франківської області м. Калуша. По класу бандури пані Ольга навчається у першої бандуристки на Буковині Василевич Романи Володимирівни (випускниці Льв. конс.).

У 1971 році вона відкриває клас бандури в ДМШ № 2. Керівництво училища пропонує здібній випускниці роботу викладача по класу бандури, проте через півроку Ольга Миколаївна виявляє бажання продовжити розвиток своїх здібностей у Львівській державній консерваторії (клас проф. В.Герасименка). Швидко, цікаво та досить плідно пролітають студентські роки і після закінчення навчання Ольга Хомин повертається на роботу до вже рідних їй Чернівців. З 1978 року і по цей час невтомно працює пані Ольга викладачем нині училища мистецтв ім. С.Воробкевича.

З 1980 по 1990 роки О.Хомин працювала керівником самодіяльного ансамблю бандуристів Медичного інституту (нині Буковинська державна медична академія), де пропагувала бандурне мистецтво серед студентської молоді.

У грудні 2009 року наказом міністерства культури України, за багаторічну та плідну працю, Ольга Миколаївна була удостоєна почесного звання заслужений Працівник культури України. Її вдячні випускники розлетілися по різних куточках України. Хто продовжує навчання у вищих закладах, а хто доносить бандурне мистецтво до юних сердець, працюючи вчителем ДМШ міста й області.

Визначною подією у мистецькому житті Буковини стало відкриття при Чернівецькому національному університеті ім. Ю.Федьковича у 1992 році кафедри музики яку заснував і очолив народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т.Шевченка – Андрій Кушніренко. Розпочинає роботу клас бандури і на посаду асистента запрошується відома викладач-методист училища мистецтв Хомин О.М. Продовжувачами справи стають учні Ольги Миколаївни, здобувши освіту у вищих навчальних закладах, повертаються до рідних Чернівців.

Приклади творчих напрацювань: «Дві лілеї» музика О. Злотника, вірші В. Крищенко, аранжування О. Геник, Концерт E-dur ( II, III ч.) Г. Гендель, переклад О. Геник.

Славний буковинський перебендя – саме такого високого імені удостоївся чернівецький співак-бандурист, заслужений артист України – **Василь Михайлович Пиндик** (дод.№3). Пісня та бандура стали невід’ємною частиною



долі і життя артиста-співака Василя Пиндика, своєю мовою для спілкування із оточуючим світом, з людьми. Пройшовши довгу мистецьку школу у студії з підготовки акторських кадрів Міністерства культури України при Національній капелі бандуристів, працював у Рівненській філармонії, згодом навчався у музичному училищі м. Рівного, де артистичну закалку співакові дав вимогливий і високопрофесійний викладач А.Ю. Грицай. Пам'ятною для Василя Пиндика є Степанська музична школа, ініціатором створення і директором якої він був з 1972 року по 1977 рік.

Приїхавши у 1977 році на Буковину, не зраджуючи материнській пісні, Василь Пиндик полюбив пісню буковинську, став її активним популяризатором. Нині виконавець є співаком-бандуристом та солістом-вокалістом заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю, камерного хору Чернівецької обласної філармонії та солістом музичного лекторію „Просвіта”. Безперечно, вся акторська діяльність Василя Михайловича його талант співака, бандуриста і композитора по-справжньому розкрились саме на буковинській землі.

Буквально прикипів душею артист Пиндик до музичних творів Сидора Воробкевича. Однією із форм популяризації ним музичного доробку „буковинського жайворонка” був переклад його хорових творів для соліста-бандуриста. Василь Михайлович є активним популяризатором творчості Тараса Шевченка. Цей геній української літератури став, можна сказати, поводителем кобзарського мистецтва буковинського перебенді. «Федьковичевих дум співець», так називає журналістка газети „Буковина” Людмила Черняк, тепер уже славетного земляка, співака-бандуриста Василя Михайловича Пиндика [ , с.5], бо він і насправді впродовж багатьох років артистичної діяльності успішно і продуктивно займається популяризацією творчості Юрія Федьковича.

Сповідання спільної національної української ідеї об'єднали двох відомих буковинських митців Василя Пиндика та поета-піснярка Миколу Бакая. Ця довголітня дружба народила немало прекрасних пісень. У натхненні мелодії композитора щедро впліталися поезії багатьох видатних українських поетів.

Василем Михайловичем написано музику на вірші Павла Тичини, Миколи Вінграновського, Ганни Чубач, Володимира Сосюри, Андрія М'ястківського та ін.

За плідну працю на благо розвитку українського мистецтва, популяризацію національної ідеї, Пиндик Василь Михайлович у 2000 році, удостоєний почесного звання заслуженого артиста України.

Вокальний і композиторський творчий доробок відомого співака та бандуриста Василя Пиндика став помітною сторінкою в історії культури Буковини, а значить, і в українській теж. Ім'я В. Пиндика знане не лише на Буковині та Україні, але й далеко за їх межами. Буковинський перебендя виступав із концертами в Румунії, Німеччині, Польщі, Литві, Латвії, Білорусії. Артист твердо переконаний, що пісня єднає народи, тому він так натхненно і широко співає людям.

Приклади творчих напрацювань, що увійшли до збірок «Звучать бандури Буковини» - «Рідна мова» музика В. Пиндика, вірші М. Бакая, «Біля хати мальви» музика В. Пиндика.

**Колова Надія Федорівна** - народилась 10 листопада 1951 року в місті Олександрія, Кіровоградської області. Закінчила музичну школу по класу бандури в 1967 році. Після музичної школи здобула освіту в Хмельницькому училищі мистецтв, клас викладача Бут Софії Михайлівни.

Закінчивши училище в 1971 році отримала направлення на роботу в музичну школу Чернівецької області, районного центру міста Заставна, де відкрила перший клас бандури з 1 вересня 1971 року. Пропрацювши до 1978 р. перейшла на нове місце роботи в місто Чернівці, музичну школу № 4, де й працює до нині.

За роки своєї плідної праці випустила чимало учнів, які продовжили своє навчання музичного напрямку в вищих навчальних закладах. Серед них: Ткачук Марія, Скакун Людмила, Марусик Ганна, Тараненко Катерина, Дадус Світлана, Новікова Оксана, Корня Ліля, Українець Мар'яна, Ткачук М. та Скакун Л. Закінчили Львівську консерваторію, Дадус Світлана Чернівецький національний університет.

**Алексєєва Ліліана Ілліодорівна** – народилася 24 жовтня 1955 року, в Архангельській області (Росія). З 1965 року проживає в Україні. 1971 року закінчила музичну школу по класу бандури у місті Володимир – Волинський, Волинської області. В 1975 році закінчила Чернівецьке Державне музичне училище (нині училище мистецтв ім. С.Воробкевича), відділ народних інструментів по класу бандури. В 1991 році закінчила Рівненський державний інститут культури. З 1973 – 1998 рр., працювала викладачем по класу бандури в дитячій музичній школі №2 м. Чернівці.

З 1998 року по теперешній час працює викладачем в педагогічному коледжі Чернівецького національного університету імені Ю.Федьковича на музичному відділенні. Також є головою предметно- методичної комісії викладачів народних інструментів. Керує ансамблем бандуристок коледжу. Колектив бере активну участь у громадському житті закладу та міста. Виховала багатьох музикантів– бандуристів. Серед них: Хаврик Г.Г. (Чернівецькамузична школа №2), Прокопець С. (камерний хор філармонії), артисти Буковинського академічного ансамблю пісні і танцю, сестри Анастасія та Інна Медвідь – студенти Донецької державної музичної академії та багато інших.

Приклади творчих напрацювань: «Вальс» С. Майкапар, переклад Л. Алексєєвої, «Новорічна полька» Ан. Александров, переклад Л. Алексєєвої, «Святковий вальс» А. Філіпенко, переклад Л. Алексєєвої, «Марш» Ю. Чичков, переклад Л. Алексєєвої, «Двінка пісня» А. Нетто, переклад Л. Алексєєвої, «Марш» В. Жубинська переклад Л. Алексєєвої, «Дитяча полька» А. Жилінський, переклад Л. Алексєєвої, «Ляльковий вальс» Е. Денисов, переклад Л. Алексєєвої (дод. 11).

**Клічук Галина Григорівна** – (дод. №4).викладач Чернівецької музичної школи №1 по класу бандури. 1957 року народження. Закінчила Чернівецьке музичне училище та Київський інститут культури імені Олександра Корнійчука. Працювала викладачем Вашківцевої музичної школи. З 1980 року постійно працює в Чернівецькій музичній школі №1. Кредо викладача: «Моє багатство – мої випускники». Гордістю учнів її класу є: Тетяна Всеволодська – лауреат

міжнародного конкурсу виконавців імені Г.Хоткевича, Дана Кулаш – лауреат цього ж конкурсу, Анна Братусь – лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів та фестивалів, Аліса Гайсан, Ігор Нікула, Оксана Перевозник, Тетяна Гливка, зайняли призові місця за останні роки на всеукраїнських та міжнародних конкурсах. Більшість її учнів є професійними виконавцями. 20 років завідує відділом народних – струнних інструментів школи.

Приклади творчих напрацювань «Ave Maria» D. Kachini переклад Г. Клічук, «Зелені рукави» невідомий автор XVI ст.. переклад Г. Клічук, «Старовинний гобелен» І. Тамарін, аранжування Г. Клічук, «Стояла м грушков» буковинська народна пісня обробка Г. Клічук, вокально-інструментальний твір з циклу «Спогади» - «Поема» музика З. Фібіх, аранжування Г. Клічук.

**Маковічук Неля Миколаївна** – 1966 року народження, викладач Чернівецької музичної школи №3 по класу бандури. Закінчила Чернівецьке музичне училище. Викладач методист Чернівецької музичної школи №3, зав. відділом народних інструментів, керівник ансамблю бандуристів. Підготувала і випустила понад 50 учнів бандуристів. Постійно на високопрофесійному рівні готує учнів до участі в різноманітних конкурсах, фестивалях, мистецької програми «Нові імена», де учні займають призові місця. Сім її учнів стали лауреатами всеукраїнських конкурсів, двоє дипломантами всеукраїнської програми «Нові імена» в м. Києві. Ансамбль бандуристів під її керівництвом брав участь в звітних концертах області в м. Києві, кілька років ставав лауреатом обласних конкурсів, отримав Гран Прі. Її учні беруть участь в концертах, організованих до урочистих свят та фестивалів. Маковічук Н. за професійну роботу нагороджена грамотами та подяками різного рівня. Її учні постійно отримують муніципальні стипендії за успішні виступи перед учнями загальноосвітніх шкіл.

**Островська Тетяна Юріївна** – викладач по класу бандури Киселівської музичної школи, 1968 року народження, закінчила Чернівецьке музичне училище імені С.Воробкевича та кафедру музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Виховала багато талановитих юних

бандуристів. Ансамбль бандуристів під її керівництвом досяг вагомих успіхів у пропаганді української національної культури в Україні та за кордоном.

В 1991 році при палаці дитячої та юнацької творчості „Юність Буковини” починає самовіддану працю дитячий ансамбль бандуристів (керівник Т.Ю.Островська). Натхненно віддаючись улюбленій справі колектив досягає неабияких результатів, постійно приймає участь у різноманітних конкурсах як в Україні так і за кордоном. 1999 року в м. Стамбул (Турція) ансамбль став володарем Гран-прі на конкурсі дитячої творчості. Нині цей колектив носить звання народного.

**Хаврик Галина Георгіївна** – викладач Чернівецької музичної школи №2 по класу бандури, 1967 року народження. Закінчила Чернівецьке музичне училище імені С.Воробкевича та кафедру музики Чернівецького національного університету імені Ю.Федьковича. Педагогічний стаж 20 років. Безмежно віддана своїй справі та щиро закохана в свій інструмент, повагу до якого прищеплює своїм вихованцям. Керівник ансамблю бандуристів школи.

Приклади творчих напрацювань «Strike up the band!» Дж. Гершвін, переклад Г. Хаврик, «Колискова» музика В. Івасюка, вірші М. Івасюка, аранжування Г. Хаврик, «Колискова доли» музика З. Присухіної, аранжування Г. Хаврик.

**Мокрогуз І.М.** (13.07.1970) – народилася в місті Заставна Чернівецької області. В 1985 році закінчила Заставнівську музичну школу (нині Школа Мистецтв) по класу бандури (викл. Габак С.В.). З 1985 по 1989 роки навчалася в Чернівецькому музичному училищі ім. С.Воробкевича (нині училище Мистецтв), у класі бандури викладача, нині заслуженого працівника культури України О.М.Геник (Хомин). З 1989 по 1994 навчалася у Харківському інституті мистецтв ім. І.Котляревського (нині Харківський національний університет мистецтв). Спеціальність – народні інструменти (бандура), викладач кандидат мистецтвознавства, доцент факультету народних інструментів Мандзюк Л.С.

З 1994р. – асистент, а з 2013р. – доцент кафедри музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича. З 2006по 2010 роки – аспірантка кафедри

інструментального академічного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника. Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Прикарпатського національного університету, зав. кафедри народних інструментів і фольклору – Дутчак В.Г. Захистила кандидатську дисертацію на тему: «Теорія аплікатури в сучасному бандурному виконавстві».

Приклади творчих напрацювань. До збірки ввійшло багато різноманітних обробок та аранжувань, до прикладу – вокально-інструментальний твір для ансамблю бандуристів або тріо «Свіча» на вірші Б. Стельмаха, музику М. Скорика та в аранжуванні І. Мокрогуз, вокально-інструментальний твір для трьох бандур «Мама Марія» на музику П. Дворського, вірші М. Ткача та в аранжуванні І. Мокрогуз, буковинська народна пісня «Плине кача» вокальна обробка А. Кушніренка, інструментальне аранжування І. Мокрогуз, «Намалюю тобі» музика Б. Стоуна, вірші Т. Кароль, аранжування І. Мокрогуз, «Хора» Ю. Гіна, переклад І. Мокрогуз, «Мрії всі про тебе» музика А. Філіпенка, вірші Т. Долгіної, аранжування І. Мокрогуз, вірші М. Бакая, «Ганусина пісня» музика В. Мафтуляка, вірші М. Підгірянки, переклад І. Мокрогуз, «Ой висока та гора» музика О. Білаша, вірші М. Ткача, аранжування І. Мокрогуз, «Прелюдія» Й. С. Бах переклад І. Мокрогуз, «Буковина – рідний край» музика І. Дерди вірші В. Васкана, аранжування І. Мокрогуз, «Слово про землю» вірші М. Рильського музика В. Плішки аранжування І. Мокрогуз, «Димить туман» музика Г. Майбороди вірші О. Богачука аранжування І. Мокрогуз, «Час додому, час» обробка О. Степендіарова аранжування І. Мокрогуз, «Не забудь» музика Б. Янівського вірші Б. Стельмаха аранжування І. Мокрогуз, «Зацвіла в долині» музика Б. Фільц вірші Т. Шевченка, переклад І. Мокрогуз, «Голубівна» музика Б. Янівського, вірші Б. Стельмаха, переклад І. Мокрогуз, «Марічка» музика О. Білаша, вірші О. Матійка, переклад І. Мокрогуз, «Жига» Жан Батіст Люллі, аранжування І. Мокрогуз, «Етюд» А. Жилінський, переклад І. Мокрогуз, «Полонез» В. Моцарт, переклад І. Мокрогуз (дод. 9).

**Гук Ольга Іванівна** – народилася 10.06.1982 року в м. Чернівці. З 1993 по 1997 навчалася в ДМШ №3 (викладач Маковічук Н.М.). У цьому ж році

поступила в Чернівецьке училище мистецтв ім. С.Воробкевича по класу бандури (викладач з фаху Кузьменко Р.О.), після 3-го курсу була прийнята у Львівську державну музичну академію ім. М.В.Лисенка на народний відділ оркестрового факультету, де навчалася у класі професора В. Герасименка, у 2006 році закінчила магістратуру, отримавши диплом з відзнакою.

З 2007 року працює викладачем відділу народних інструментів у Чернівецькому училищі мистецтв ім. С.Воробкевича. Керує капелою бандуристів. Є учасником і керівником дуету бандуристок «Орнамент», який є неодноразовим переможцем Міжнародних і Всеукраїнських конкурсів.

Приклади творчих напрацювань. Виконала обробку яка потрапила до збірки «Ой стрічечка до стрічечки» слова Т. Шевченка, музика Ольги Гук-Кабачій ( дод. 16). Є автором інструментальних композицій для бандури: «Про що повіла ватра», «Наспів ранкового моря», «Різдвяна фантазія», «У передчутті свята», «Незабутні Чернівці», «Співаночка» ( дод. 5).

**Керницька Марія Василівна** – вчитель-методист Хотинської музичної школи, учасниця народного аматорського тріо бандуристок «Журавка».

У самій збірці ми можемо побачити багато відомих мелодій та пісень в обробці та аранжуванні для бандури. До першої збірки увійшли такі аранжування:

Вище перераховані обробки, аранжування увійшли до 1 випуску збірки «Звучать бандури Буковини».

Також багато обробок створила Керницька М. В. Це - «Летіла зозуля» українська народна пісня обробка М. Керницької, «Ой під горою» українська народна пісня обробка М. Керницької, «Вяндра» естонська полька аранжування М. Керницької, «Лине сонечко над лугом» слова Урсули Венер-Бьонке, музика В. Лепешка, переклад з німецької В. Камінчука, обробка М. Керницької, «Се наша хата» українська народна пісня» обробка М. Керницької, «Yesterday» Дж. Леннон, П. Макартні, аранжування М. Керницької, «Сонячні промінчики з краплинами дощу» В. Озарчук, переклад М. Керницької, «Пошли же, Боже» музика В. Лешенка, вірші К. Перелісної, обробка К. Керницької, «Любіть свою хату» музика А. Житкевича, вірші Б. Лепкого, обробка М. Керницької, «Соняшник» музика М.

Ведмедері, вірші Куліша-Зіньківа, обробка М.Керницької, «Сині дзвони» муз. В. Лепешка, обробка, М. Керницької, слова Е. Саталкіної, «Гарний танець гопачок» українська народна пісня в обробці М. Керницької ( дод. 13).

**Мар'янчук Ірина Володимирівна** – вчитель вищої категорії Чернівецької музичної школи №1 по класу бандури, член національної всеукраїнської спілки кобзарів України.

Приклади творчих напрацювань. «Сон-трава» музика І. Криліної, вірші Л. Татаренка, аранжування І. Мар'янчук, «Черевички» музика М. Ведмедері, слова О. Печкіної, аранжування І. Мар'янчук, : «Етюд» Ф. Сор, переклад І. Мар'янчук ( дод. 12).

**Осипенко Олеся Ярославівна** – вчитель вищої категорії Чудейської музичної школі, Сторожинецького району Чернівецької області, член національної всеукраїнської спілки кобзарів України.

Приклади творчих напрацювань. Ввійшли до збірок - «Сонет» Є. Дота, аранжування О. Осипенко, «Пісня» В. Павліковський, переклад О. Осипенко ( дод. 14).

**Рихло Лілія Вікторівна** – вчитель першої категорії Мамаївської музичної школи, Кіцманського району Чернівецької області, член національної всеукраїнської спілки кобзарів України.

Приклади творчих напрацювань. «Амелі» музика із кінофільму Як Пірсен, аранжування Л. Рихло, «Шербурські парасольки» музика із кінофільму» М. Легран, аранжування Л. Рихло ( дод. 17).

**Сельська Марія Василівна** – старший викладач Хотинської музичної школи, учасниця народного аматорського тріо бандуристок «Журавка», член національної всеукраїнської спілки кобзарів України.

Приклади творчих напрацювань. «Зірна літня нічка» буковинська народна пісня обробка М. Сельської, варіації на тему української народної пісні «Кину кужіль на полицю» обробка М. Сельської, «У гаечку ходила я» обробка Л. Колодуба, аранжування М. Сельської, «Тамбурін» Ж.Ф. Рамо аранжування М.



Сельської, «Миколай» вокальне аранжування М. Сельської, інструментальне аранжування Ю. Антківа ( дод. 15).

**Зузяк Вікторія Василівна** – вчитель другої категорії музичної школи м. Новоселиця Чернівецької області.

Приклади творчих напрацювань. «Secret garden» Rolf Lovard, аранжування В. Зузяк, «Memory rag» М. Шмітц, переклад В. Зузяк ( дод. 10).

Перераховані твори – це величезний вклад у музичний репертуар бандуриста-вокаліста чи бандуриста-інструменталіста. У збірках можна знайти твори, що відповідають програмним вимогам і які можна використовувати у навчальному матеріалі викладачам музичних шкіл, а також і вищих навчальних закладів, різних видів складності. У першому випуску можна побачити більше творів вокального характеру для ансамблів, тріо бандуристів чи для соло.

Другий випуск поміщає в собі твори інструментальні та навіть поліфонічні. Варто зазначити, важливий момент, що цих збірках присутні і обробки буковинських народних пісень. Також є кавер-версії для бандури відомих та популярних хітів, що може ще більше заохочувати учнів шкіл до гри на інструменті та його популяризації.

На сучасному етапі бандура набула неабиякого поширення у буковинському краї. Та мусимо визнати, що саме жінки відродили та удосконалили бандурне мистецтво на Буковині.

### **Висновки до II розділу**

Бандурне виконавство починає набувати актуальності сучасності у зв'язку з оновленням суспільно-культурних процесів. Відбуваються конструктивні вдосконалення, теперішні досягнення у цьому напрямі допускають використовувати бандуру як універсальний інструмент. Для майбутнього розвитку репертуару, вагому частину якого становлять перекладення, вносять свою частку майстерні та презентації, можливість освоєння різних. Збереження оригінального авторського задуму в новій версії нотного тексту музичного твору

є предмет дослідження в якому є теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури та практичні.

Аналізуючи репертуар для бандури доходимо до висновків, що фольклорний компонент у творах стоїть на високому рівні. Завжди потреба у творах, які базуються на фольклорі є високим, не дивлячись на те, що на початку ХХІ ст. музичне різноманіття досягло значних вершин. Головна мета бандуриста-виконавця має виконувати ціль розвитку почуття любові до рідного краю та поваги до батьків.

Обробки народних пісень і танцювальних мелодій становлять головну частку концертного і навчального репертуару бандуриста у другій половині ХХ – початку ХХІ століття та і в сьогоденні. Ми можемо побачити як фольклор впливає на творчий розвиток бандуриста-виконавця. Фольклор – це духовне надбання народу, основною рисою певного народу. Завжди митці використовували та продовжують використовувати зразки фольклору в своїх творах в такому вигляді, який властивий для їх часу і відповідає естетичним і духовним потребам суспільства. Той до чийх рук потрапляє фольклорний зразок, невільно отримує відношення до збереження або знецінення народного скарбу, це залежить від ступеню створеного продукту [17, с.68].

Завдяки характерному тільки нашій мові синтезу із музикою навколишнього оточення, з'язляються нові перевтілення відомих жанрів та музична взаємодія культур. У ХХ столітті 90-х років тенденція перекладання у бандурному мистецтві визначалась експериментаторським характером та була розрахована для пошуків перспектив у майбутньому існуванні бандури як українського інструмента в аспекті глобалізації та включення бандуристів до міжнародних виконавських проектів.

Українська народна творчість може назвати багато талановитих оповідачів, співців та казкарів. В пам'яті українського народу повинні назавжди зберегтися такі імена кобзарів, як – Андрій Шут, Остап Вересай, Іван Стрічка, Єгор Мовчан, Іван та Михайло Кравченки. В цих відомих постаттях, які і найчастіше були творцями українського героїчного епосу, ми бачимо уособлення музичних та

поетичних здібностей народу, вони стали представниками соціального протесту та часто й самими учасниками історичних подій.

На сьогоднішній день освічені класи більш схиляються до старовинних великоруських пісень, а до нових ставляться, як до пісень, що позбавлені естетичного смаку. Але сама цінність, тієї чи іншої, пісні обумовлюється не її старовиною або естетичним достоїнством, а в її поширенні в побуті, виразність зображення народного світогляду.

Історичні пісні та думи, танцювальні мелодії, які були створені самими кобзарями чи переходили від вчителів, стали існувати тільки із супроводом бандури або були створені нероздільно на бандурі. Вже коли бандура пройшла шлях професіоналізації, академізації – розпочалось запозичення творів, ті які раніше виконувались на інструментах чи вокальні, з подальшим пристосуванням, стали створювати нові оригінальні твори [18, с. 43].

Композиторська та виконавська творчість частіше за все подібна. До прикладу, в бандурному мистецтві можна навести – Г. Хоткевича, С. Баштана, Г. Китастого та ін. Бандурне виконавство – це складний феномен національної культури, воно зберігає в собі раціональну, чуттєву та інтуїтивну складові. Козарське мистецтво – це основа розвитку бандурного мистецтва, воно уособлює етично-філософські та мистецькі надбання виконавців-кобзарів. В Україні, ще в різні епохи відбувалось формування та розвиток національної культури, важливим елементом якої стало бандурне виконавство.

Л. Мандзюк, І. Зіньків, Т. Слюсаренко розглядали особливості бандурного мистецтва у історичному аспекті. І. Мокрогуз, Н. Морозевич, О. Олексієнко, О. Ніколенко розглядали роль та місце оригінальної композиторської творчості для бандури у сучасному розвитку бандурного мистецтва. В. Дутчак у своїй докторській дисертації «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі ХХ, початку ХХІ століть». досліджувала специфіку функціонування та динаміку розвитку бандурного мистецтва українських рубежів ХХ початку ХХІ століття [43, с. 48].

## Висновки

Із вище сказаного можна зробити висновки, що адаптація виражальних можливостей бандури до адекватного відтворення оригінального тексту творів, написаних для інших інструментів, у кожному випадку має свої особливості. Враховуючи способи звукоутворення, перекладення для бандури складаються з творів для інструментів близьких із нею за звучанням та конструкцією. Насамперед це стосується струнних (переважно щипкових) та інструментів із фіксованою 4 настройкою (орган, клавесин, фортепіано та ін.). Засоби музичної виразності у процесі перекладень поділено на стабільні (лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метроритм, фактура) та мобільні (тембр, артикуляція, динаміка, фактура). Комплекс виражальних засобів характеризує інтонаційність і можливості інструмента до відтворення різноманітного музичного змісту притаманними йому прийомами або запозиченими засобами з інших інструментів.

Збереження емоційно-сміслової основи твору, з якого здійснюється перекладення, є головним завданням. Фактурно-регістрова робота, динамічні трансформації повинні бути детально осмислені, оскільки дотримання балансу між прямим перенесенням та зміною виражальних засобів впливає на характер (та тип) перекладення, і, залежно від художніх завдань, цей баланс може змінюватись. У репертуарі перекладень для бандури провідну роль відіграють транскрипції та обробки. Детально проаналізований процес перекладення завжди показує оригінальність підходу самого перекладача до обраного ним твору, відкриває особливості даної роботи та показує загальні складнощі у перекладанні. Такими 5 зразками є перекладення С.Баштана, Л. Коханської, П. Чухрая, Л. Посікіри, А. Омельченка, А.Коломійця, В. Лобка, Й. Яницького, В. Польового, М. Скорика, А.Авдієвського, А. Бобиря [36, с. 189].

На сучасному етапі поліжанровість та поліваріантність побутування музичного мистецтва в соціально-комунікативному просторі потребує належної уваги та наукового осмислення. Як відомо, музика здатна впливати на почуття та емоційний стан соціуму, виховувати та розвивати почуття прекрасного та художньо-естетичний смак. В умовах нашарування та уніфікації тиражовано

естрадного музичного продукту, саме розширення сфери сприйняття класичної музики потребує належної уваги та наукового осмислення [21, с. 77].

Узагальнюючи, можна сказати – окрім вже вище сказаних прийомів, можуть виникати і інакші способи перекладення, це залежить від творчої фантазії та майстерності самого інструмента тора-аранжувальника, та, ось, саме інтонаційне спрямування, басова лінія, ритм мелодії та гармонічні функції не можуть підлягати змінам. Твір який обрали для перекладання повинен бути неодмінно із високими художніми якостями, але остаточними умовами стають особливості оригіналу та його фактура, артикуляційна специфіка. Ця тема повинна вподальшому ще теоретичного дослідження. Висновки та результати цих досліджень можна використовувати при розробці навчальних фахових дисциплін, сприятливими у фаховій дисципліні індивідуальної роботи, також вони сприятимуть поповненню нового, співвідносно сучасності, естетично та технічно досконалістю бандурного репертуару сучасної музики та творами високохудожнього бандурного репертуару.

Специфіка інструменту полягає в тому, що ліва рука бандуриста дещо обмежена, тому майже у всіх перекладеннях творів для бандури потрібно це враховувати вирішуючи цю проблему перенесенням лівої руки із оригіналу в праву руку. Найголовніше – важливо щоб при перекладанні не змінювалась мелодія оригіналу, щоб не змінювалась фактура. Перекладач повинен якомога точніше передати у перекладі оригінал, але переклад обов'язково повинен бути зручним для інструменту якого він здійснювався. Узагальнюючи методи перекладення та застосування їх у конкретних випадках, що стосується розкриття змісту класичних творів.

Завдяки ознайомленню з українським фольклором через вміння володіти музичним інструментом музичній обробці фольклорний джерел належить не тільки зберігаюча функція, а і дидактична. Величезну кількість фольклору зібрали в собі збірки для бандуристів авторів – О. Вільгуцької, Є. Душної, В. Крищук, Н. Курило.

Почавши з середини ХХ століття, з'явилися бандуристи-концертанти, це дало поштовх розвитку та становленню академічного бандурного виконавства, почали шукати шляхи конструктивного вдосконалення інструменту, розширювати репертуар. Оновленню жанрів концертного виконавства відбулась через еволюцію нововведень та завдяки творчим експериментам музикантів та композиторів. Бандурний репертуар поповнювався не тільки завдяки обробкам та перекладенням, а й оригінальними творами авторів, зокрема – концерт та соната, ці твори просували академічну майстерність музикантів-виконавців.

Розширення виражальних можливостей інструмента зумовлене технічними конструктивними розробками, здійснюваними безпосередньо майстрами-виконавцями, вони закладали основи для творчих пошуків і новацій у виконавстві і звучанні бандури. Бандура досягла якісно нового рівня академічного професіоналізму не лише в сольному виконанні, а й у поєднанні з камерними оркестрами, оркестрами народних інструментів, естрадно-симфонічними оркестрами, фортепіано, естрадними колективами, демонструючи невичерпні можливості звучання інструмента, надаючи неповторного колориту класичному прочитанню творів.

Виконання вокально-інструментальних обробок народних пісень, танцювальної музики, інструментальних творів, споріднених тематично з народним мелосом, а також з фольклорною основою певною мірою забезпечує популярність їх інтерпретаторам. Слід висловити думку, що народні пісні – це відібрані часом і людьми кращі зразки, і в поєднанні з бандурним тембром їх смислове навантаження тільки підсилюється. Крім того, фольклорні твори несуть в собі історичну цінність, опис життя й звичаїв попередніх поколінь [38, с. 82].

Практичне виконання доводить, що в обробці мимоволі фіксується зміст, який несе в собі фольклорний зразок. А музична обробка фольклору виступає і містком з минулого до сучасності, і засобом збереження, і продовження традицій фольклору та бандурного мистецтва. В наш час твориться нова історія, закарбовується у нових піснях, кращі з яких колись стануть народними, а також стануть об'єктом музичної обробки майбутніми композиторами й бандуристами-

виконавцями, тому музична обробка фольклору є ваговою частиною навчального та концертного репертуару бандуристами-виконавцями.

Проте дослідження музичної обробки в репертуарі бандуриставиконавця досі залишається відкритим. Музична обробка фольклору виступає дієвим засобом у формуванні репертуару бандуристів (від минулого до сучасності).

## Список використаних джерел

1. Алексеев А. Методика навчання гри на фортепіано. Музика, 1971. 278 с.
2. Арсенічева Т. О. До питання інтерпретації сонати для віолончелі та фортепіано В. С. Косенка. Погляд з 90-х років, ред. Шамаєва К. І. Київ, 1997. С. 57–60.
3. Асаф'єв Б. Музична форма як процес. Ленінград, 1971. 376 с.
4. Баштан С. Школа гри на бандурі. Київ. Муз. Україна, 1989. 136 с.
5. Березуцька М.С. Діалектика еволюції бандурного мистецтва. Культура України. Серія :Мистецтвознавство. 2017. Вип. 56. С. 33-44.
6. Березуцька М.С. Еволюція системи освіти бандуристів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 127-131.
7. Бистрицька О. Виконавська та педагогічна діяльність Оксани Герасименко (до історії української бандурної педагогіки). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. С. 270–277.
8. Бобечко О.Ю. Місце і роль мистецької діяльності Лесі Українки в розвитку бандурного мистецтва в Україні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(2). С. 243-247.
9. Брояко Н. Бандурне виконавство у сучасних субкультурах України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. № 1. С. 43-47.
10. Василенко Л.М. Проблема свідомого та позасвідомого у теорії та практиці вокального виконавства. *Педагогічні науки. Випуск 94*, 2011.С. 31–40.
11. Верещагіна О.Є., Холодкова Л.П. Історія української музики ХХ ст. *Навчальний посібник для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів*. Видання друге, доповнене. Тернопіль: «Видавництво Астон», 2010. 280 с.



12. Вишнеvsька С. Жанрова динаміка репертуару співака-бандуриста. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2009 Вип. 15 (Т.1). С. 194–199.
13. Герасименко О.В. Фольклорні джерела музичної мови бандурних концертів Юрія Олійника. *Народознавчі зошити: Двомісячник Інституту народознавства НАН України*. Львів. 2004. № 1-2. С. 5-6.
14. Гриньків Р. Шляхи удосконалення конструкції бандури. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2010 № 1 (6) С. 61–67.
15. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: посібник для вищих муз. навч. закл. *Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 1998, 223 с.
16. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. «Музичне мистецтво». Львів, 2009, 19 с.
17. Дуда Л. Синтез фольклорних і академічних жанрів у бандурному репертуарі. Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер. : педагогіка і психологія. 2009. Вип. 23. Ч. 2.[Електронний ресурс]: Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/old\\_-jrn/Soc\\_Gum/pspo/2009\\_23\\_2/duda.pdf](http://www.nbu.gov.ua/old_-jrn/Soc_Gum/pspo/2009_23_2/duda.pdf)
18. Дуда Л. Теоретичні засади обробки фольклору крізь призму жанрової специфіки бандурного репертуару. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 15–16. Івано-Франківськ, 2009. С. 186–192.
19. ДудаЛ. І. Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури: дис.канд. мистецтвознавства: Івано-Франківськ, 2016, 289 с.
20. Дутчак В. Аранжування для бандури: навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ: Плай, 2001, 90 с.
21. Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі: історія і сучасність. Івано-Франківськ : Плай, 2003, 130 с.
22. Дутчак В.Г. Творча діяльність Ольги Герасименко- Олійник у контексті бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Прикарпатського*

університету: *Мистецтвознавство*. Вип. XIV. Івано-Франківськ: Плай. 2008. С. 143-152.

23. Дутчак В. Форми, жанри і стилі виконавства в бандурному мистецтві українського зарубіжжя: звукове відтворення. *Етнос і культура*. 2011-2012. № 8-9. С. 142-148.

24. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970 – 1990 років. Творчість і виконавство: автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. мистецтвознавства: спец. «Музичне мистецтво». 1996, 24 с.

25. Зінків І.Я. Бандурна творчість Г. Хоткевича: між традицією і модернізмом. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 116. С. 96-105.

26. Зінків І. Курт Закс про українську бандуру. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. Число 3. С. 27-33.

27. Зінків І. Архетип бандури в українській музичній культурі. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2014. Вип. 14. С. 4-10.

28. Зінків І.Я. Бандурна творчість Гната Хоткевича: між традицією і модернізмом. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 12. С. 337-342.

29. Зінків І. Бандури Василя Герасименка : від «львів'янки» до харківської бандури. *Наукові записки*. – Серія: Мистецтвознавство. 2013. № 2. С. 120–125.

30. Зорівчак Р. П. Художній переклад в Україні і буття нації. Спроба історико-літературного осмислення. *Записки перекладацької майстерності*, зб. статей. Львів : Простір, 2001. Т. 1. С. 9–11.

31. Івасишин І. Музично-виконавська діяльність як засіб творчого розвитку особистості . Гірська шк ола українських Карпат. № 11, 2014. С. 153–155.

32. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наук.думка, 1980, 316 с.

33. Кожбахтєєва Н.Ф. Шляхи удосконалення інструментально-виконавської підготовки студентів з початковою музичною освітою в класі

бандури. Т.В. Вознюк. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія*. 2012. Вип. 37(1). С. 29-35.

34. Коломієць А.О. Твори для бандури. Ред. С. Баштан. К.: Музична Україна, 1979, 25 с.

35. Кушнір О. Сюїта у бандурному доробку українських композиторів сучасності. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер. : педагогіка і психологія*. 2009. Вип. 23. Ч. 2. [Електронний ресурс] : Режим доступу: [nbuv.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/pspo/.../kuhnir.pdf](http://nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/pspo/.../kuhnir.pdf)

36. Лісняк І.М. Композиторська творчість для бандури межі ХХ–ХХІ ст.: стильовий аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 2. С. 251-255.

37. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Советский композитор, 1990, 312 с.

38. Майбурова К. Камерно-вокальна творчість [Музична культура Радянської України у 60–80-ті роки]. Історія української радянської музики. [Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін.]. К. : Муз. Україна. 1990. С. 271–277.

39. Матвіїв Г. Нові камерно-ансамблеві форми ХХІ століття: бандура і гітара. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2012. Вип. 16. С. 425-433.

40. Мішалов В. Г. Хоткевич і конструкція бандури. *Вісник Прикарпатського Університету. Серія : мистецтвознавство*. Вип. ХІІ–ХІІІ. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ. 2008. С. 156–162.

41. Мішалов В. Харківська бандура культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків, Торонто, 2013, 368 с.

42. Міщенко О. Перекладення музичних творів для баяну. Харків; 2000. С. 4-5.

43. Мокрогуз І. Основні методичні видання ХХ ст. – першооснова виконавства на бандурі. Проблеми сучасної педагогічної освіти. *Педагогіка і психологія*. Ялта : РВВ КГУ, 2009. В. 23. С. 160-166.
44. Мокрогуз І. Особливості аплікатури композиторського доробку Ю.Олійника для бандури. *Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми і перспективи розвитку» (30-31 травня 2014 р.)*. Переяслав-Хмельницький, 2014. С. 104-108.
45. Мокрогуз І., Паламарюк О. Перекладення музичної класики в репертуарі бандуристів. *Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні орієнтири мистецької освіти: традиції, досвід, інновації»*. Чернівці: «Рута», 4-5 квітня 2019. С. 63-65.
46. Мокрогуз І. Творчість сучасних українських композиторів для бандури кийвського типу. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф.* (Луганськ, 13–14 берез. 2014 р.). Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2014. С. 237-240.
47. Морозевич Н.В. Бандурна творчість В. Власова в сучасній музичній культурі України. Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку: *Збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Київ, 12-13 жовтня 2006). Київ, 2017. С. 104-109.
48. Муха А. І. Композитори України та української діаспори: *довідник*. Київ: Музична Україна, 2004, 352 с.
49. 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.
50. Олексієнко О.В. Твори М.Дремлюги у формуванні школи академічного бандурного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 8: Музичне виконавство*. Кн. п'ята. К., 2000. С. 146-153.
51. Павленко Л.О. Еволюція бандурного виконавства: методологічні засади дослідження. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 1. С. 226-231.

52. Павленко Л.О. Генеза теоретичних досліджень бандурного виконавства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 1. С. 130-134.
53. Павленко Л.О. Теоретичні дослідження та розвиток бандурного виконавства: ХІХ – початок ХХ ст. *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 115-120.
54. Павленко Л.О. Конструктивне удосконалення бандури як головний чинник формування концертного репертуару. *Українське музикознавство*. 2016. Вип. 42. С. 304-319.
55. Павленко Л.О. Розвиток професійної освіти як необхідна передумова становлення бандурного виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. 2016. Вип. 30. С. 114-122.
56. Павленко Л.О. Вплив ансамблевого виконавства на розвиток бандурного мистецтва ХХ–ХХІ ст. *Культура України. Серія :Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 54. С. 44-54.
57. Павленко Л.О. Становлення та розвиток академічного бандурного виконавства вдругій половині ХХ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 21(1). С. 33-38.
58. Панасюк І.В. Аспекти еволюції бандурного виконавства (на прикладі жанру сонати). *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство*. К., 2004. Вип. 40, кн. 10. С. 57-65.
59. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів. К.;Музична Україна, 1980, 5 с.
60. Сенік О. "Не збирається бандура помирати...". *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 5. С. 221-222.
61. Симонова О. Інтерпретація оригінального бандурного твору та педагогічний процес. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2017. Вип. 46. С. 314-321.
62. Слюсаренко Т.О. Ансамблеве бандурне виконавство Західної України другої половини ХХ – поч. ХХІ століття: особливості буття та розмаїття

форм. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2012. № 14. С. 147-151.

63. Степаненко Н. Микола Лисенко про українські "народні музичні іструменти" кобзу та бандуру. *Рідний край*. 2014. № 2. С. 181-184.

64. Трофимчук О. І. Варіаційні форми в обробках народної музики. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне: РДГУ, 2008. Вип. 14. С. 106–116.

65. Хмель Н. Арфа та бандура: модифікація та порівняльна характеристика. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2014. Вип. 20. С. 542-550.

66. Хоткевич Г. Бандура і її можливості. Харків: Глас-Майдан, 2007, 38с.

67. Чернета Т.О. Кобзарі і бандуристи у Катеринославському товаристві "Просвіта". *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 23. С. 202-209.

68. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.;1964. С. 194-208.

69. Яницький Т. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. 2012. Вип. 16. С. 442-452.

# Додатки



(дод. 1) Роман Гриньків



(дод. 2) Сергій Баштан



( дод. 3) Оксана Герасименко



( дод. 4)



Ольга ГУК-КАБАЧІЙ



# *Дивосвіт*

Твори для бандури

(дод. 5)

# І ЗАЗВУЧАТЬ БАНДУРИ СТРУНИ

*Вокальні твори у супроводі  
ансамблю бандуристів*

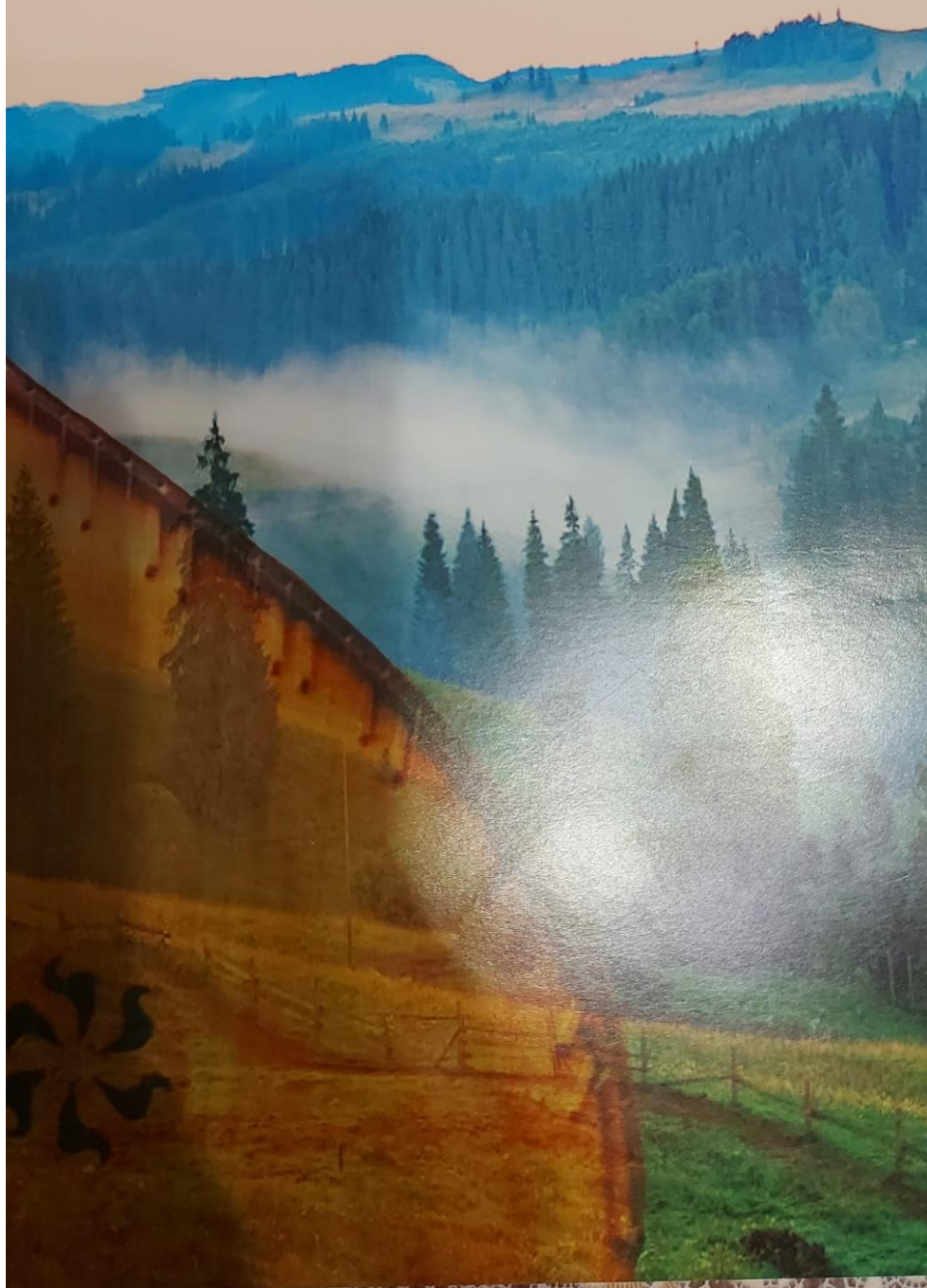


Аранжування Інни МОКРОГУЗ

( дод. 6)

# ***ЗВУЧАТЬ БАНДУРИ БУКОВИНИ***

***ВОКАЛЬНІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ  
ТВОРИ ДЛЯ БАНДУРИ***

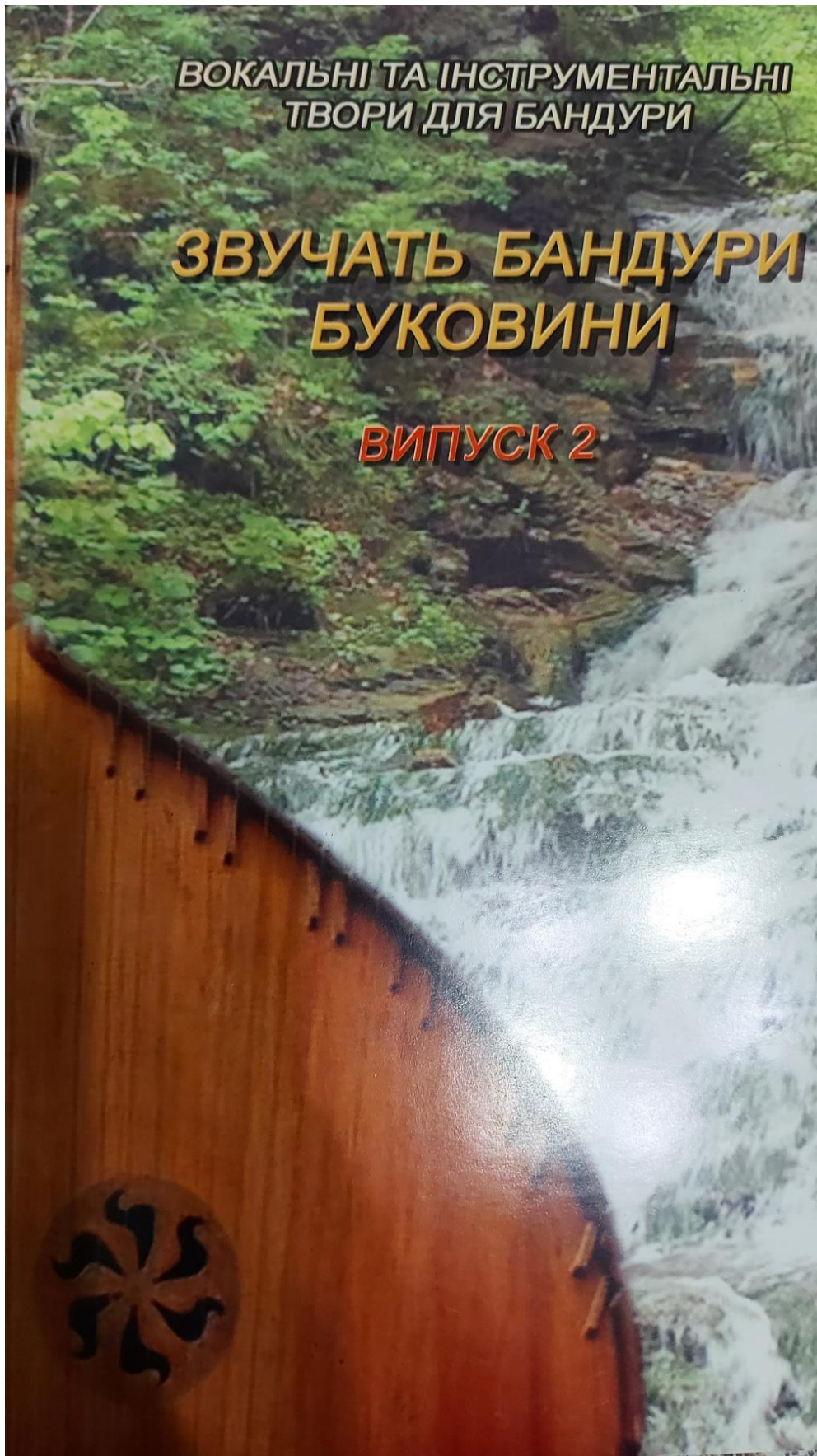


( дод. 7)

**ВОКАЛЬНІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ  
ТВОРИ ДЛЯ БАНДУРИ**

**ЗВУЧАТЬ БАНДУРИ  
БУКОВИНИ**

**ВИПУСК 2**



( дод. 8 )

# БУКОВИНА – РІДНИЙ КРАЙ

Урочисто

Музика І.Дерди  
Вірші В.Васкана  
Аранж. І.Мокрогуз

Вес - на віі - ну - ла у вік -

нд. 1

нд. 2

нд. 3

*f* *f* *tr*

*f* *f* *tr*

♩

но, а сві - жий ві - тер як ви -

3 3 3

♩

( дод. 9 )

# SECRET GARDEN

Rolf Lovland  
Аранж. В.Зузяк

Наспівно

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a vocal line with a mezzo-piano dynamic and two piano accompaniment staves. The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment with a mezzo-forte dynamic. The score is in 4/4 time and G major.

90

( дод. 10)

ВАЛЬС

С. Майкапар  
Перекл. Л. Алексеевой

*p grazioso*

*mp* *dim.*

*p scherzando*

*mf*

127

(дод. 11)

# СОН-ТРАВА

Помірно

Муз. І.Кириліної  
Вірші Л.Татаренка  
Аранж. І.Мар'янчук

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a whole rest. The middle staff is a piano accompaniment with a melody starting on a quarter note, marked with a piano dynamic (*mp*). The bottom staff is a bass line with chords, marked with an 'x' above the notes.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics: "Ще хо-лод - ні влі - сі ран - ки, сніг ще влу - зі до - тлі - ва,". The middle staff is a piano accompaniment with a melody, marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*). The bottom staff is a bass line with chords, marked with an 'x' above the notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics: "та роз-кри-ла на сві-та-нку си-ні о-чі сон-тра-ва. Си-ні о-чі то ди-тя-ти,". The middle staff is a piano accompaniment with a melody. The bottom staff is a bass line with chords.

( дод. 12)



ВЯНДРА  
Естонська полька

Аранж. М.Керницької

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is in 3/4 time and G major. It begins with a forte (*f*) dynamic and a first ending bracket. After the first ending, the dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) with a piano (*p*) hairpin. The system concludes with a repeat sign.

The second system of the musical score continues from the first system. It features a first ending bracket with two endings. The first ending leads back to the beginning of the system, while the second ending leads to a new section. Dynamics are marked as *f*, *(mf)*, and *f (p)*. The system concludes with a repeat sign.

(дод. 13)

ПІСНЯ

В. Павліковський  
Перекл. О. Осипенко

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Dynamics markings include *mp* and *mf*.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Dynamics markings include *f* and *p*.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Dynamics markings include *mf*.

(дод. 14)

# ТАМБУРІН

Ж.Ф.Рамо(1685-1764) аранжування М.Сельської

**Presto**

The image shows a page of musical notation for the piece 'Tambourin' by Jean-Philippe Rameau, arranged by Mariya Sel'skyya. The score is written for three parts, labeled A1, A2, and A3. Part A1 is in the treble clef, A2 is in the treble clef, and A3 is in the bass clef. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Presto'. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and ornaments (trills and mordents). The page number '81' is visible at the bottom center.

( дод. 15)

# Ой стрічечка до стрічечки

Moderato

сл. Тараса Шевченка  
Муз. Ольги Гук-Кабачій

*mf*

Ой стрі - чеч - ка до стрі - чеч - ки ме - ре - жа - ю три ні - чень - ки.

ме - ре - жа - ю. ви - ши - ва - ю. у не - ді - лю по - гу - ля - ю.

Ой пла - хот - ка - черв - ча - точ - ка. ди - вуй - те - ся, дів - ча - точ - ка.

( дод. 16)

# ШЕРБУРСЬКІ ПАРАСОЛЬКИ

(музика з кінофільму)

М.Легран  
Аранж. Л.Рихло

Помірно

The musical score is written in 4/4 time and consists of several systems. The first system features a treble clef staff with a melodic line starting on a whole rest, followed by eighth and quarter notes, marked with a piano (*p*) dynamic. Below it, a grand staff (treble and bass clefs) shows a piano accompaniment with chords and a bass line, also marked *p*. The second system continues the melodic line in the treble clef. The third system shows a grand staff with a piano accompaniment that includes a crescendo hairpin. The fourth system features a treble clef staff with a more complex melodic line, marked with a fortissimo (*mf*) dynamic. The fifth system shows a grand staff with a piano accompaniment, also marked *mf*.

(дод. 17)