

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**БЕРЕЗУЦЬКА Марина Сергіївна**

УДК 78.03+781.7+784/787+78.083

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**РЕПЕРТУАР ЯК ФАКТОР АНСАМБЛЕВОЇ ТВОРЧОСТІ БАНДУРИСТІВ  
(НА МАТЕРІАЛІ ДІЯЛЬНОСТІ АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ  
«ЧАРІВНИЦІ»)**

**Спеціальність 025 Музичне мистецтво**

Подається на здобуття наукового ступеню доктора філософії

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

\_\_\_\_\_ *М.С. Березуцька*

**Науковий керівник –  
ЧЕРНОІВАНЕНКО АЛЛА ДМИТРІВНА,  
кандидат мистецтвознавства, професор**

**ОДЕСА – 2021**

## АНОТАЦІЯ

Березуцька М.С. Репертуар як фактор ансамблевої творчості бандуристів (на матеріалі діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці»). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

Дисертацію присвячено дослідженню ролі репертуару в еволюційному розвитку ансамблевої бандурної творчості на прикладі студентського ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Багатовекторний аналіз досвіду роботи трьох поколінь керівників ансамблю протягом 1956–2020 рр. дозволив дослідити закономірності еволюції ансамблевого бандурного виконавства України.

Вперше в українському музикознавстві репертуар студентського (навчального) ансамблю бандуристів розглядається як засіб дослідження процесів еволюції ансамблевого бандурного виконавства, а також як високоефективний педагогічний інструмент професійної підготовки ансамблевого бандуриста, також вперше визначаються механізми впливу репертуарної політики на формування та розвиток професійної майстерності ансамблю.

Досліджується історія виникнення та розвитку ансамблевого бандурного виконавства. Розкриваються історично-культурологічні передумови утворення навчальних ансамблів бандуристів. Визначається роль студентських ансамблів бандуристів у формуванні та розвитку бандурного мистецтва. Простежується зв'язок історії ансамблю бандуристів «Чарівниці» з розвитком ансамблевого бандурного виконавства України. Репертуар розглядається як складова частина ансамблевої бандурної творчості.

З'ясовуються особливості створення, розширення та оновлення ансамблевого бандурного репертуару. Визначається, що репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» формувався та розвивався в однакових для всіх бандурних колективів

умовах під впливом наступних факторів: вдосконалення конструкції інструменту, виникнення академічної системи музичної освіти у навчальних закладах, активної творчості сучасних українських композиторів для ансамблю бандуристів, концертної діяльності, участі у конкурсах та фестивалях. Розглядається процес створення власного репертуару, завдяки якому формується індивідуальний виконавський стиль ансамблю бандуристів «Чарівниці». Встановлюється, що процеси формування репертуару та власного творчого стилю ансамблю знаходяться у щільній взаємодії один з одним та мають взаємовплив.

Надається характеристика репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» на різних етапах еволюції. Зазначається, що тенденції розвитку репертуару ансамблю «Чарівниці» цілком відповідають основним напрямкам, що були сформульовані Гнатом Хоткевичем для ансамблевого бандурного виконавства майже 100 років тому, зокрема: українські народні пісні, переклади світової музичної класики та оригінальний репертуар, створений саме для бандури. Простежується реалізація цих тенденцій на прикладі аналізу динаміки репертуару ансамблю «Чарівниці» протягом 1956-2020 рр. Визначаються основні групи в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» на сучасному етапі: обробки українських народних пісень; аранжування вітчизняної та світової музичної класики, а також творів українських композиторів; твори а capella; оригінальні твори (що написані композиторами саме для ансамблю бандуристів). На підставі комплексного музикознавчого аналізу сучасного репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» надається характеристика та виявляються ознаки еволюційного розвитку кожної групи творів репертуару.

Зазначається, що обробки українських народних пісень є невід'ємною частиною ансамблевого бандурного репертуару. Виокремлюються дві тенденції щодо виконання народних пісень: перша – виконання традиційних обробок як збереження національного культурного надбання, друга – виконання більш складних та сучасних обробок як результат впливу сучасної музичної культури. З'ясовується, що кількість сучасних обробок народних пісень в репертуарі ансамблю з кожним роком значно збільшується, що є наявним підтвердженням триваючої еволюції репертуару.

Встановлюється, що аранжування є найбільш численною групою у репертуарі ансамблю. Аранжування творів українських композиторів представляють міцний зв'язок академічної бандури із національною музичною культурою. Виявляються стійкі тенденції розвитку щодо аранжувань у репертуарі ансамблю, а саме: розширення жанрово-стильової палітри, залучення різних музичних інструментів, камерного та народного оркестру для спільного виконання.

Простежується зв'язок ансамблевого бандурного виконавства із українським хоровим виконавством в результаті якого в репертуарі ансамблю бандуристів є твори а capella. Ця група репертуару є одним з багатьох проявів суті академічного бандурного виконавства – поєднання найкращих досягнень українського традиційного та сучасного академічного музичного мистецтва.

Оригінальний репертуар для ансамблю бандуристів розглядається як важливий показник виконавської майстерності, а також як невід'ємна частина репертуару, без якої неможливий подальший професійний розвиток ансамблевого бандурного виконавства. Багатогранна творча діяльність сучасних композиторів у різноманітних жанрах та формах, що розкривають унікальні індивідуальні можливості ансамблю бандуристів, є головним джерелом поповнення та оновлення репертуару на сучасному етапі. Простежується тенденція збільшення кількості оригінальних творів у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» як віддзеркалення загальних тенденцій еволюційного розвитку ансамблевого бандурного виконавства.

Визначаються особливості функціонування навчального колективу, розкривається значення студентського ансамблю бандуристів. Підкреслюється, що студентський ансамбль бандуристів є головним джерелом підготовки професійних ансамблевих виконавців, керівників і диригентів ансамблів (капель) бандуристів. Встановлюється, що репертуар студентського ансамблю – це основа творчої діяльності колективу, при цьому він виконує навчальну, розвиваючу та виховну функції, що нерозривно пов'язані між собою. Висвітлюється роль репертуару як засобу міждисциплінарної інтеграції усіх розділів професійної освіти ансамблевого бандуриста, простежується безпосередній зв'язок між навчальною та концертною діяльністю колективу, нерозривна єдність теоретичної та практичної підготовки.

Розглядаються умови формування репертуарної політики ансамблю бандуристів «Чарівниці». Встановлюється, що принципи репертуарної політики сформувалися під впливом та у ході багаторічного пошуку та розробки найбільш ефективних методів підготовки ансамблевого бандуриста. Репертуарна політика керівників ансамблю представляється як комплекс з семи взаємопов'язаних між собою принципів: наявність власного репертуару; неухильне дотримання та розвиток певних виконавських традицій; відповідність репертуару музичним смакам та культурним вимогам сучасних слухачів; щорічне поповнення та оновлення репертуару; єдність навчального (педагогічного) та концертного репертуару; жанрово-стильове розмаїття репертуару; відповідність репертуару художньо-виконавським та технічним можливостям (поточного) складу ансамблю. Надається характеристика кожному принципу репертуарної політики керівників студентського ансамблю бандуристів «Чарівниці».

Зазначається, що репертуарна політика ансамблю бандуристів «Чарівниці» є визначальною у освітньому процесі майбутнього бандуриста та є запорукою і обов'язковою умовою високої ефективності навчання сучасних представників національної музичної культури. Встановлюється, що ансамбль бандуристів «Чарівниці» з його власним репертуаром є центром інтегрованої системи підготовки ансамблевого бандуриста в масштабах всієї Дніпропетровської школи академічного бандурного виконавства.

Досліджуються механізми впливу репертуарної політики колективу на формування та розвиток професійної майстерності ансамблю. Встановлюється, що сучасний ансамбль бандуристів «Чарівниці» має свій оригінальний репертуар та власний виконавський стиль, який є результатом раціональної репертуарної політики керівників ансамблю впродовж більше ніж півстоліття.

Загальним підсумком дисертації є висвітлення процесів еволюції ансамблевого бандурного репертуару, розглянутого в історичному та жанрово-стильовому аспектах в контексті творчої діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці» другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Здійснене дослідження зробило можливим формування цілісного уявлення про сутність та специфіку репертуару ансамблю

бандуристів в контексті розвитку ансамблевого бандурного виконавства зокрема та бандурного мистецтва взагалі.

**Ключові слова:** репертуар, репертуарна політика, ансамбль бандуристів, навчальний колектив, виконавська діяльність, ансамблеве бандурне виконавство, бандурна творчість.

## ANNOTATION

Berezutska M. Repertoire as a factor of the ensemble creativity of bandurists (based on the activity of the bandura ensemble «Charivnytsi») – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Dissertation for Doctor of Philosophy (PhD) degree in specialty in specialty 025 Musical Art. – Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Odessa, 2021.

The main purpose of this dissertation is to investigate the role of the repertoire in the evolutionary development of the ensemble bandura creativity on the example of the student bandura ensemble «Charivnytsi» ('The Charmers') of the M. Glinka Dnipropetrovsk Music Academy. A multi-vector analysis of the experience of ensemble leaders during 1956–2020 allowed us to study the evolution patterns of the ensemble bandura performance in Ukraine.

The repertoire of a student bandura ensemble is considered as a means for studying the evolution of ensemble bandura performance in Ukrainian musicology for the first time. The study is identified the mechanisms of influence of repertoire policy on the formation and development of ensemble professional skills.

This research has been studied the history of the origin and development of ensemble bandura performance, the historical and cultural preconditions for the creation of bandura student ensembles, their role in the formation and evolution of bandura art. The history of the bandura ensemble «Charivnytsi» is directly connected with the development of Ukrainian ensemble bandura performance. The repertoire is considered as an integral part of ensemble bandura creative activity.

The dissertation describes the features of creating, expanding and updating the ensemble bandura repertoire. It is determined that the repertoire of the ensemble «Charivnytsi» was formed and developed in the same conditions for all bandura ensembles under the influence of the following factors: improvement of instrument design; the formation of an academic system of music education in educational institutions; modern Ukrainian composers' works for the bandura ensemble; concert

activity; participation in competitions and festivals. The individual performing style of the bandura ensemble «Charivnytsi» is identified by the presence of its own repertoire. It turns out that the forming processes of the repertoire and the ensemble's own creative style are in close interaction with each other and have a mutual influence.

The characteristics of *Charivnytsi's* repertoire are given at different stages of its evolution. It is noted that the trends in the repertoire are in line with the main directions formulated by Hnat Khotkevych for ensemble bandura art almost 100 years ago, in particular: Ukrainian folk songs, arrangements of world classical music and original repertoire created for the bandura. These tendencies are traced through the bandura ensemble «Charivnytsi» repertoire during 1956–2020. The main repertoire directions of «Charivnytsi» are defined at the present stage. It reflects such development trends of the entire ensemble bandura performance as: Ukrainian folk songs; arrangements national and world musical classics, as well as Ukrainian composers' works; original works (written by composers specially for the bandura ensemble); pieces a cappella. Each direction of modern repertoire is characterized on the basis of a comprehensive musicological analysis. Evolutionary signs are noted for each repertoire category.

This study argues that Ukrainian folk songs are an integral part of the ensemble bandura repertoire. There are two trends in the performance of folk songs: the first – the performance of traditional arrangements as a preservation of national cultural heritage, the second – the implementation of more complex and modern arrangements as a result of the impact of modern musical culture. The research has concluded that the number of modern arrangements of folk songs in the ensemble's repertoire increases significantly every year, which is a clear confirmation of the ongoing evolutionary processes of the repertoire.

The dissertation has revealed that arrangements the works of Ukrainian composers are the most numerous category in the ensemble's repertoire. Ones represent a strong connection between the academic bandura and the national musical culture. There are stable trends in the arrangements of the ensemble's repertoire, namely: the expansion of the genre and style palette, the involvement of various musical instruments, chamber and folk orchestra for joint performance.



There is a historical connection between ensemble bandura performance and Ukrainian choir art. As a result, the bandura ensemble's repertoire includes works a cappella. This repertoire category is manifestation of the deep essence of academic bandura performance – the best combination of achievements on both Ukrainian traditional and modern academic musical art.

The original repertoire for a bandura ensemble is considered as an important indicator of performing skills, without which further professional development of ensemble bandura performance is impossible. Modern composers' creative activity (original works in various genres and forms) is the main source of repertoire replenishment and renewal at the present stage. These works reveal the unique individual capabilities of the bandura ensemble. Results of analysis of modern repertoire show a tendency to increase the number of original works in *Charivnytsi's* repertoire as a reflection of the general trends in evolutionary development of the ensemble bandura performance.

The dissertation reveals the functioning peculiarities and significance of the student ensemble. It is established that the student bandura ensemble is the main source of training of professional ensemble performers, leaders and conductors of bandura ensembles. The repertoire is defined as a way of interdisciplinary integration in professional training of ensemble bandura players. It is traced the direct connection between educational and concert ensemble activity, inseparable unity of theoretical and practical training.

The research has highlighted the conditions for the formation of the repertoire policy of the student bandura ensemble «Charivnytsi». In particular, the principles of repertoire policy were formed in the course of multiyear searching and developing the most effective training methods of ensemble bandura players. The ensemble leaders' repertoire policy is presented as a set of seven interrelated principles: own repertoire; strict observance and development of certain performing traditions; conformity to musical tastes and requirements of modern listeners; annual repertoire replenishment and updating; unity of educational (pedagogical) and concert repertoire; genre and style diversity of the repertoire; repertoire conformity with technical capabilities current

ensemble's lineup. This part of the study is described each principle of the repertoire policy of the student bandura ensemble «Charivnytsi».

The repertoire policy of the bandura ensemble «Charivnytsi» is integrated into all fields of the educational process of the future bandura players. Such integration is a necessary condition for teaching of modern representatives of the musical national culture. It is established that the ensemble «Charivnytsi» with their own repertoire is the centre of the integrated system of ensemble bandurist training on the scale of the entire Dnipropetrovsk School of academic bandura performance.

The research has found the mechanisms of influence of the ensemble repertoire policy on the formation and development of professional skills of the ensemble. As a result of the rational ensemble repertoire policy during more than half a century, the *Charivnytsi* has its own original repertoire and its own performance style.

The dissertation provides significant insight of the evolutionary processes of the ensemble bandura repertoire, considered in historical and genre-style aspects in the context of the creative activity of the bandura ensemble «Charivnytsi» between 1956 and 2020. The present study has made a holistic view of the essence and specificity of the bandura ensemble's repertoire in the context of the development of ensemble bandura performance in particular and bandura art in general.

**Keywords:** repertoire, repertoire policy, bandura ensemble, student ensemble, performing activities, ensemble bandura performance, bandura creativity.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### У спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Березуцька М. С. Наступність у підготовці ансамблевого бандуриста. *Вісник НАКККіМ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. Вип. 4. С. 133–136. (Web of Science)
2. Березуцька М. С. Еволюція системи освіти бандуристів. *Вісник НАКККіМ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. Вип. 2. С. 131–135. (Web of Science)
3. Березуцька М. С. Діалектика еволюції бандурного мистецтва. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Харківська державна академія культури. Харків, 2017. Вип. 56. С. 33–43.
4. Березуцька М. С. Хоровий цикл «Пори року» В. Мартинюк в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці». *Студії мистецтвознавчі: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України*. Київ, 2017. Вип. 3 (59). Театр. Музика. Кіно. С. 88–95.
5. Березуцька М. С. Репертуар сучасного ансамблю бандуристів: синтез народного і академічного. *Народознавчі зошити: Часопис Інституту народознавства НАН України*. Львів, 2018. Вип. 2 (140). С. 502–506.
6. Березуцька М. С. Обробки українських народних пісень у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. *Культура і сучасність: альманах: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 1. С. 153–157.
7. Березуцька М. С. Твори Віктора Власова у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці». *Народознавчі зошити: Часопис Інституту народознавства НАН України*. Львів, 2019. Вип. 1 (145). С. 142–148.
8. Березуцька М. С. Твори а саррелла в репертуарі бандуристів як сучасне втілення традицій української музики (на прикладі ансамблю бандуристів «Чарівниці»). *Народознавчі зошити: Часопис Інституту народознавства НАН України*. Львів, 2020. Вип. 1 (151). С. 155–164.

9. Березуцька М. С. Концертино для голосу і бандури у романтичному стилі» В. Власова – унікальний твір сучасного бандурного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 2. С. 210–222.

#### **в іноземних наукових періодичних виданнях**

1. Berezutska M. Contemporary Bandura Art as a Result of the Evolution of Traditional Kobzarstvo. *Tradicija ir dabartis*. Klaipeda, Lithuania, 2016. Is. 11. p. 28–38. DOI: <http://dx.doi.org/10.15181/td.v11i0.1434>
2. Березуцька М. С. Народність сучасного бандурного мистецтва на прикладі репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск, 2018. Вип. 24. С. 370–376.
3. Berezutska M. The Development of Bandura Music Art between the 1920s and 1940s. *Journal of Ethnology and Folkloristics*. Tartu, Estonia, 2020. 14 (2): 44-66. DOI: 10.2478/jef-2020-0015 (Scopus).

#### **ДОПОВІДІ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ**

1. Науково-практична конференція «Традиційна культура в умовах глобалізації: родинні цінності і трансляція соціокультурного досвіду поколінь». Харків, 2016.
2. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід». Одеса. 2017.
3. IV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальные проблемы профессионального образования в Республике Беларусь и за рубежом». Витебськ, 2017.
4. VII Міжнародна науково-практична конференція «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў». Мінськ, 2017.

5. I Міжнародна міждисциплінарна заочна конференція «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень» Львів, 2017.
6. XI Міжнародна науково-практична конференція «Современное образование: преемственность и непрерывность образовательной системы «школа – университет – предприятие». Гомель, 2017.
7. II Міжнародна міждисциплінарна заочна конференція «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень», Львів, 2018.
8. Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контексті (пост) сучасності. Одеса, 2019.
9. III Міжнародна міждисциплінарна заочна конференція «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень», Львів, 2019 .
10. IX Міжнародна науково-практична конференція «Традиції і сучасні стан культури і мистецтва». Мінськ, 2020.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЇ.....</b>	<b>2</b>
<b>ВСТУП .....</b>	<b>16</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ «ЧАРІВНИЦІ»: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ.....</b>	<b>21</b>
1.1. Роль і місце репертуару в ансамблево-виконавській творчості.....	21
1.2. Історично-культурологічні передумови виникнення навчальних ансамблів бандуристів.....	33
1.3. Становлення і розвиток ансамблю бандуристів «Чарівниці» та етапи еволюції репертуару.....	41
1.3.1. Створення та розвиток репертуару: від самодіяльності до професіоналізму (1956-1984).....	41
1.3.2. Період активного оновлення репертуару: аранжування керівника ансамблю – основа репертуару колективу (1985-2005).....	55
1.3.3. Формування репертуару консерваторського рівня (2006-2020).....	62
Висновки до Розділу 1 .....	68
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НОМІНАЦІЇ СУЧАСНОГО РЕПЕРТУАРУ АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ «ЧАРІВНИЦІ».....</b>	<b>72</b>
2.1. Класифікація репертуару ансамблю.....	72
2.2. Обробки українських народних пісень .....	82
2.3. Аранжування творів вітчизняних і зарубіжних композиторів-класиків та сучасних українських композиторів.....	102
2.4. Твори а саррелла .....	120
2.5. Оригінальні твори для ансамблю бандуристів.....	132
Висновки до Розділу 2.....	172

<b>РОЗДІЛ 3. РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ «ЧАРІВНИЦІ» У КОНЦЕРТНІЙ ТА НАВЧАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ.....</b>	<b>176</b>
3.1. Особливості функціонування навчального колективу. Умови формування репертуарної політики.....	176
3.2. Принципи репертуарної політики ансамблю бандуристів «Чарівниці».....	182
Висновки до Розділу 3.....	198
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>202</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>210</b>
<b>ДОДАТОК А.....</b>	<b>230</b>
<b>ДОДАТОК Б.....</b>	<b>236</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Ансамблева форма виконання вокально-інструментальних творів капелами бандуристів абсолютно унікальна і не має аналогів, вона притаманна тільки українській нації, тому відображає неповторність її музичної культури. Ансамблева «співोगра» містить дуалізм вокалу та інструменталу, а також сольної та ансамблевої форми виконання. Ніде у світі не існує такої колективної «співогри» на професійному рівні у національному масштабі. Сучасні бандуристи є носіями національної ідентичності українців, тому важливість ансамблевого бандурного репертуару для української культури і мистецтва має загальнонаціональне значення. Репертуар визначає зміст самого бандурного виконавства, тому аналіз закономірностей його розвитку дає можливість узагальнення процесів еволюції усього бандурного мистецтва та прогнозування їх подальших векторів розвитку. Особливу роль в формуванні та розвитку бандурного виконавства відіграють студентські ансамблі, оскільки вони є головним ресурсом підготовки професійних ансамблевих виконавців, керівників і диригентів ансамблів бандуристів. Саме студентські ансамблі визначають майбутнє бандурного мистецтва України, а репертуар цих колективів є базою професійної підготовки бандуристів, тому його дослідження має колосальне значення для удосконалення освітньої системи фахівців національного музичного мистецтва.

Різноманітні аспекти бандурного репертуару вивчалися багатьма науковцями, але в своїй більшості це був сольний репертуар та репертуар для ансамблів бандуристів малих форм (тріо). В історичному та культурологічному аспектах розглядалися кобзарські капели 1920-х – 1930-х років, передумови виникнення ансамблево-виконавської творчості бандуристів, становлення ансамблевої специфіки бандурного виконавства, порівняльна характеристика виконавських особливостей бандурних ансамблевих форм. До того ж не ставилася спеціальна мета узагальнення репертуарних чинників з точки зору їх систематизації і значення. Репертуар студентського ансамблю бандуристів також системному аналізу раніше не піддавався.



**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової і відповідає темі №3 «Українська музична культура на початку III-го тисячоліття» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017 – 2021 роки.

**Мета** дослідження – виявити чинники створення і функціонування репертуару як невід'ємного компоненту ансамблево-бандурної творчості, враховуючи багаторічний досвід ансамблю бандуристів «Чарівниці».

Для досягнення поставленої мети в дослідженні передбачено вирішення таких **завдань**:

- 1) розкрити роль і значення репертуару для ансамблю бандуристів у широкому історичному контексті та у процесі становлення і розвитку ансамблевого бандурного виконавства;
- 2) визначити історичні етапи розвитку бандурного ансамблевого виконавства на прикладі ансамблю бандуристів «Чарівниці»;
- 3) здійснити аналіз факторів, які впливають на репертуар ансамблю бандуристів: інструмент, рівень підготовки виконавців, склад ансамблю, джерела оновлення та розширення репертуару;
- 4) систематизувати та класифікувати репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці»;
- 5) проаналізувати умови і завдання функціонування студентського ансамблю бандуристів (поєднання навчальної та концертної діяльності колективу, щорічне оновлення складу учасників ансамблю), що визначають репертуарну політику ансамблю.

**Аналітичним матеріалом** дослідження є репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» (м. Дніпро) з 50-х років ХХ ст. по нинішній час, програми державних іспитів з 1956 року, аудіо, відеоматеріали, архівні документи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, афіші, програми концертів ансамблю бандуристів «Чарівниці».

**Об'єктом дослідження** є ансамблева бандурна творчість.

**Предметом дослідження** є еволюція та принципи функціонування репертуару для ансамблю бандуристів

**Методологічна база дослідження.** У дисертаційній роботі застосовано такі методи дослідження:

*аналітичний* у аналізі мистецтвознавчої, історичної та культурологічної літератури з проблематики роботи;

*історичний* задіяний у періодизації етапів розвитку ансамблевого виконавства на бандурі;

*метод цілісного аналізу* застосований для вивчення композиційно-драматургічних особливостей творів з репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці»;

*виконавський аналіз* спрямований на розкриття особливостей виконання творів з репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці»;

*системний підхід*, що узагальнює досягнення ансамблевого бандурного виконавства на сучасному етапі його розвитку;

*системно-комплексний*, за допомогою якого розглянуто складові ансамблевого бандурного виконавства як цілісного явища;

*міждисциплінарний підхід*, який дає змогу врахувати в процесі дослідження психологічний, соціальний, філософський, культурологічний та інші аспекти.

**Теоретичну базу** дослідження склали музикознавчі роботи з проблем: музичних жанру і стилю – М. Арановський, Б. Асаф'єв, М. Лобанова, Л. Мазель, Є. Назайкінський, О. Самойленко, А. Сохор, В. Холопова, Ю. Холопов; історії та теорії музичного виконавства – М. Давидов, І. Єргієв, І. Лісняк, О. Лисенко, Н. Морозевич, Н. Усенко; історії виникнення та розвитку бандурного ансамблевого виконавства – О. Дубас, Л. Мандзюк, Т. Слюсаренко, становлення специфіки ансамблевої бандурного виконавства – С. Вишневська, формування професійного бандурного репертуару – В. Дутчак, цілісного аналізу сольного репертуару та репертуару для тріо бандуристок – Н. Морозевич, сольного оригінального репертуару для бандури – О. Олексієнко, І. Панасюк, перекладу – І. Дмитрук,

Т. Яницький, оригінальної інструментальної бандурної творчості в аспекті жанрово-стильової еволюції – О. Ніколенко, визначення провідних тенденцій розвитку бандурного композиторського й виконавського мистецтва межі ХХ–ХХІ ст. – І. Лісняк, становлення бандурної освіти на Дніпропетровщині – Т. Чернета.

**Наукова новизна** отриманих результатів. У дисертаційній роботі *вперше*:

- 1) зроблено періодизацію етапів розвитку репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» у хронологічній послідовності, що охоплює другу половину ХХ – початок ХХІ століть;
- 2) визначено основні етапи і механізми формування та розвитку репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці»;
- 3) проаналізовано закономірності еволюції репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» від часів створення до наших днів;
- 4) здійснено комплексний музикознавчий аналіз ансамблевого бандурного репертуару;
- 5) визначено значення та особливості студентського ансамблю бандуристів;
- 6) встановлено відповідність закономірностей розвитку репертуару для ансамблю бандуристів принципам репертуарної політики.

**Теоретичне значення роботи** полягає у системному вивченні ансамблевого бандурного виконавства. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» (м. Дніпро) є типовим представником студентських навчальних колективів, в яких здійснюється професійна підготовка ансамблевих виконавців в Україні, тому результати дослідження закономірностей формування та розвитку його репертуару мають загальнонаціональну значимість й можуть бути застосовані в організації освітнього процесу усіх закладів вищої освіти мистецького спрямування України. Також дослідження еволюції репертуару студентського ансамблю бандуристів дозволяє прогнозувати розвиток всього ансамблевого бандурного виконавства, оскільки саме в цих колективах закладається майбутнє національного музичного мистецтва. Кожен ансамбль бандуристів виконує такі ж самі функції, як і ансамбль

бандуристів «Чарівниці», але зі своїм особливим репертуаром і традиціями виконання.

**Практичне значення результатів дослідження** обумовлюється новизною положень, що висвітлені у дисертації. Матеріали дослідження можуть бути корисними виконавцям і дослідникам бандурного мистецтва та використані у освітньому процесі для підготовки навчально-методичного забезпечення дисциплін «Історія виконавства на народних інструментах», «Капела бандуристів», «Народна музична творчість», «Історія та культура України».

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається із вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків, списку використаної літератури (205 позицій) та додатків. Повний обсяг дисертації – 255 сторінок, з них основного тексту – 209 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ «ЧАРІВНИЦІ»: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ

#### 1.1. Роль і місце репертуару в ансамблево-виконавській творчості

Поняття репертуар широко використовується сьогодні як у спеціально-поняттєвому розумінні – в галузі мистецтва (передусім, музичного і театрального, де стає основою формування й подальшого «дорослого» мистецького самовираження у його індивідуальній стильовій якості), так і у розширеному метафоричному сенсі, виступаючи у науковому (технічному, психологічному, філологічному, бібліографічному, літературному, ін.) або розмовно-побутовому контекстах як сукупність або список (буквальний переклад з французької «repertoire» або латинської «repertorium») знань, умінь, ситуацій, цілей, цінностей, артефактів, моделей тощо. Найбільш докладний аналіз та конкретизація поняттєвих обривів музичного репертуару були надані в дисертаційному дослідженні Г. Голяки «Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару» [27], в якому автор опрацьовує великий пласт словниково-енциклопедичної літератури (де визначення дуже схожі й поєднуються фіксацією сукупності компонентів списку – частіше за все, художніх творів або властивостей людської особистості, явищ і т.п.); диференціює види і типи репертуару відносно концертної та навчальної, професійної та аматорської діяльностей, стабільності й оновлення, історико-стильових та жанрових моделей, якісних складів; визначає функцію репертуару в системі сучасної музичної комунікації та його обумовленість у творчій діяльності виконавця – на прикладі формування українського баянного репертуару. Таким чином, музичний репертуар живе виключно у «живій» музичній практиці, піддається тим самим принципам аналізу та диференціювання, що й сама музика. Важливим для опрацювання «репертуарної теорії» в дослідженні Г. Голяки ми вважаємо фіксацію автором «відокремлення музичного твору в завершеному вигляді від цілісного первинного обрядового дійства, появу самостійних виконавця

(можливо, й автора в одній особі) і слухача» [27, с. 14], тобто створення умов для стабільної фіксації музичних текстів, що можуть повторюватися у «актуалізованій суб'єктивними й об'єктивними чинниками сукупності музичних творів, у якій опосередковано проявляються специфічні творчі настанови виконавця (школи, творчої установи тощо)» [27, с. 20–21]. Звичайно, існують і твори, виконувані одноразово, але тоді вони не стають компонентами репертуару виконавця, а є компонентами його виконання. Тож іншим важливим чинником формування поняття (і явища) музичного репертуару стає автономізоване виконавство (з можливістю виконання не тільки власних творів), розраховане на ситуацію музичної комунікації з емоційно-оціночним компонентом і можливістю виявлення творчої індивідуальності виконавця. Іншими словами, виконавська діяльність, від того часу, як вона вийшла на концертну сцену, стала вимагати складання репертуару.

На рубежі XVIII–XIX століть репертуар віртуозів «більшою частиною складався з власних творів. І це закономірно. По-перше, вони краще знали потреби різноманітної публіки, ніж композитори, які значно частіше були пов'язані з якимось конкретним місцем служби або містом. По-друге, віртуоз – «трюкач», а тому він краще знав свої виграшні і слабкі сторони. І навіть тоді, коли він брався за твори інших авторів, він завжди «перекроював» їх у відповідності зі своїми уявленнями про себе самого і про свою публіку», – пише Є. Дуков [49, с. 231]. Е. Зінгер стверджує: «Переконавшись, що композитори продовжують складати музику, яка не має успіху у публіки, віртуози самі стали створювати для себе репертуар» [62, с. 41]. Втім, все не так лінійно і просто для обох сторін: від XVIII і до середини XIX століття публічні концерти передбачали виключно «ексклюзивний репертуар» власного авторства і часто розрекламований комерційно-завчасно (на відміну від закритих «зборів знавців» або домашнього музикування). Лише за часів Бетховена вперше в історії з'явилися піаністи, які стали грати не тільки свої, але і чужі твори [196, с. 29–31]. Виконавець-віртуоз розпочатої романтичної доби всіляко прагнув концентрувати увагу публіки на собі (як і гонорар). Композитори могли обурюватися занадто сміливими

«виконавськими редакціями» (звідки розпочалася боротьба з «віртуознічанням»), але сьогодні дослідники вбачають об'єктивні фактори процвітання виконавських «вольностей» у ХІХ столітті, за якими не встигала музично-естетична і педагогічна думка того часу. Н. Усенко відносить до таких: спадкоємність з бароково-класицистськими установками (демонстрація «смаку в прикрасах та імпровізаціях»); адаптивне, з метою більшої доступності, осучаснення шедеврів клавірної музики минулих епох; концертне аранжування для рояля або гітари та скрипки популярних симфонічних, вокальних творів, оперних фрагментів, камерних п'єс; дозування новітніх романтичних опусів шляхом «виконавського редагування» для збереження уваги публіки [166, с. 15]. Звідси – й феномен композитора-віртуоза (борця з «віртуознічанням»), з його сольним Klavierabend, й відповідна новаторська репертуарна політика, яка передбачає «оновлення традиційних віртуозних програм за рахунок «ризикованих» (таких, що не гарантують успіху у публіки) творів, важких для поверхневого сприйняття і, таким чином, спрямованих до виховання публіки. Ця практика репертуарного структурування зберігалася ще у першій половині ХХ століття (С. Рахманінов, М. Метнер та ін.).

Принцип «повторюваності» репертуарних позицій саме через виконавський аспект не є жорсткою вимогою; структура репертуару, як фактору виконавської творчості, виступає іманентно схильною до динамічності, мобільності, оновлюваності і підкорюється індивідуальним творчим настановам виконавців при одночасному збереженні певних традицій гри. У зв'язку з чим виникає поняття «репертуарної політики». Слово *політика* має позахудожнє (соціально-державне) походження і в музиці (як і в мистецтві в цілому) використовується метафорично. М. Вебер вказує, що політика – це загальне управлінське поняття, яке має «надзвичайно широкий зміст і охоплює всі види діяльності по самостійному керівництву» [19, с. 3], але пов'язане з функціонуванням держави. Н. Макіавеллі трактує її як «знання про правильне і мудре правління» [127, с. 149]; Пан На позначає політику як «цілеспрямовану стратегію вибору дій з управління будь-яким процесом з метою досягнення певного результату», а репертуарну політику –

як «цілеспрямований процес стратегії вибору репертуару» [127, с. 149]. В контексті нашого дослідження ми визначаємо в музиці репертуарну політику як цілеспрямовану стратегію вибору і компонування репертуару для його виконання у певних концертних або навчальних умовах, залишаючи свободу творчого моделювання.

У музичному мистецтві репертуар – це своєрідний результат («продукт») спільної творчості композитора, виконавця і слухача. Тріада «композитор – виконавець – слухач», а також процес і результат їх діяльності «створення – виконання – сприйняття» є сферою наукових інтересів багатьох вчених-музикознавців як в Україні, так і за кордоном протягом останніх 50 років. Серед яких В. Медушевський, Є. Назайкінський, М. Давидов, О. Самойленко, О. Берегова, Б. Сюта та ін.

Адже, музичний твір взагалі починає своє життя, тільки коли він стає озвученим на інструменті (інструментах) або голосом (голосами) через дію інтерпретативної мислечуттєвої свідомості виконавця та його технічної майстерності (у композиторській діяльності звучне за природою мистецтво музики у будь-якому разі розраховане на комунікативний процес сприйняття музичних ідей на основі ієрархічної діалогічної системи). Репертуаром стає сукупність музичних творів тільки тоді, коли вони виконуються для слухача, тобто публіки (іноді, написаний композитором музичний твір, може проіснувати лише в уяві композитора або у вигляді нот, не будучи жодного разу виконаним). Вибір творів для репертуару здійснюється виконавцем як на основі власних індивідуальних вимог, уподобань і можливостей, так і з урахуванням особливостей комунікації, вимог часу, публіки, традицій та їх додання, можливих конкретних замовлень тощо. Тому у музичному мистецтві репертуар поряд з індивідуально-особистісними факторами віддзеркалює узагальнені філософсько-естетичні, національні, музичні жанрово-стильові та інші ознаки. Більш того, багатомірність аспектів функціонування репертуару та варіантність підходів до його організації привели Г. Голяку до висновку, що «репертуар можна розглядати за принципом



ризомі, фундаментальною властивістю якої є гетерономність при збереженні цілісності. Як у семіотичній ланці, у ній (ризомі) спресовані різні види діяльності, і вона може розвиватися куди завгодно та приймати які завгодно конфігурації» [27, с. 41].

Вивчення процесів формування, існування, розвитку, оновлення, а також розширення репертуару безпосередньо пов'язані з таким сучасним напрямом мистецтвознавства, як «виконавське музикознавство» [32], із підкресленням ґрунтовної місії виконавської діяльності в існуванні музичного мислення у цілому [112]. Як зазначає В. Медушевський: «Головний механізм музичного мислення в процесах творчості, виконання і сприйняття – занурення в суб'єктивність твору, що дозволяє проникнути в його внутрішній фабульний світ» [107, с. 157]. Цілком доречно у зв'язку з цим відзначити, що необхідною умовою для повноцінного існування музичного твору є всі види музичної діяльності (за В. Медушевським – їх сутнісна спорідненість), які забезпечують його музичне життя, а саме: створення – виконання – сприйняття. За словами Є. Назайкінського: «сутність і будова музичного твору не можуть бути зрозумілі поза художньою комунікацією, в якій реально здійснюються процеси творчості, виконання, сприйняття і реалізується акт спілкування» [116, с. 20]. При цьому вчений визначає головні елементи комунікації музичного твору — автора, виконавця, слухача, до яких вже пізніше застосовує слово «тріада» [115, с. 119].

За останні півстоліття численні дослідження вчених, колом наукових інтересів яких є тріада «композитор – виконавець – слухач» та музичний твір у вигляді «створення – виконання – сприйняття» підтверджують актуальність цієї тематики. Вітчизняні та зарубіжні науковці розглядають дану проблематику з різноманітних ракурсів та під різними кутами. Серед них: О. Берегова, Л. Гаккель, І. Єргієв, О. Катрич, Н. Кашкадамова, В. Медушевський, Я. Мільштейн, В. Москаленко Є. Назайкінський, Л. Повзун, О. Самойленко, Б. Сюта та багато інших.

У музичному мистецтві репертуар є узагальнюючим поняттям, яке включає композиторський, виконавський та слухацький аспекти [27]. У цьому контексті колосальне значення має співтворчість учасників цього творчого процесу: композитора – виконавця – слухача. Так Є. Назайкінський зазначає: «особливо важливі взаємозв'язки трьох осіб, вірніше абстрактно виділених членів комунікаційного ланцюжка, характерного для професійної музики, – композитора, виконавця і слухача» [115, с. 97]. Результатом співтворчості композитора і виконавця є створення репертуару, що виконується впродовж певного часу для слухача, який безпосередньо приймає участь у творчому процесі, більш того, заради якого взагалі відбувається співтворчість композитора та виконавця.

Питання репертуару неодноразово обговорювалися багатьма видатними музикантами, педагогами та музикознавцями у монографіях та публікаціях, серед них: Й. Гофман, Г. Нейгауз, Л. Баренбойм, Я. Мільштейн, Г. Коган, В. Москаленко, Н. Кашкадамова, і постійно перебуває у полі зору концертних виконавців і викладачів. Серед вітчизняних науковців дослідженням репертуару у сфері бандурного виконавства займаються В. Дутчак, Н. Морозевич, І. Лісняк, О. Ніколенко, Т. Слюсаренко та інші.

Процеси взаємодії (діалогічна пара) композитора і виконавця викликають найбільший інтерес у відношенні створення репертуару для певного інструменту (певних видів виконавської діяльності), в нашому дослідженні – репертуару для ансамблів бандуристів. Бандурна творчість – багатокомпонентне явище, яке включає в себе живий творчий процес створення, втілення і сприйняття бандурних творів. До того ж і сьогодні цей вид виконавства наділений синкретизмом вокального та інструментального начал [112]. Невід'ємними учасниками бандурної творчості є композитор, виконавець та слухач, які мають безпосередній взаємовплив один на одного. За словами В. Медушевського, «сутність творчості – в динаміці перетворення», а «основний механізм творчості (композитора, виконавця, слухача) – вживання в образ, відтворення правди життя в запропонованих обставинах, що несе з собою нове осмислення дійсності» [107, с. 159]. Саме

репертуар допомагає бандурному мистецтву реалізувати своє високе призначення – бути відображенням самосвідомості українського народу, він є одним із засобів, що дозволяють бандурному мистецтву розвиватися разом із культурою українського народу.

В силу стрімкої академізації народних інструментів у нашій країні (зокрема, й бандури) до репертуару виконавців увійшли чисельні перекладення класичної музики, створеної для інших інструментів. Але ключову роль у розвитку будь-якого музичного інструменту відіграє наявність високохудожнього оригінального репертуару, створеного композиторами саме для цього інструменту, з урахуванням його можливостей (і тут композитору без виконавця ніяк не обійтися). Ще на початку ХХ ст. відомий науковець, засновник академічного напрямку бандурного виконавства Гнат Хоткевич мріяв, щоб бандура увійшла у лави європейських музичних інструментів як рівноправний, але самобутній інструмент, тому бачив майбутній репертуар бандуристів переважно як оригінальний (спеціально створений, у «народників» широко вживається такий термін – «оригінальний репертуар»). Хоткевич писав: «Право на існування інструмент має лише тоді коли дає він щось своє, неповторне. Бо коли він нічого своєрідного не має, а дає лише те, що вже є на інших інструментах, то відпадає сама потреба його існування. Щось своє має і бандура: на ній можна грати такі речі й так їх виконувати, як ні на якому інструменті не можна» [176, с. 33].

Тільки твори, написані саме для бандури, в змозі розкрити яскраві можливості інструменту. Підтвердженням цього є історія майже усіх музичних інструментів, що пройшли довгий шлях академізації. Розвиток виконавської майстерності на фортепіано був би неможливим без творів В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Рахманінова та багатьох інших композиторів, які створили неперевершені шедеври для цього інструмента. Скрипковий репертуар не можна уявити без творів А. Вівальді, Ф. Мендельсона, Н. Паганіні, А. В'єтана, Г. Венявського, Я. Сібеліуса. Усі інструменти пройшли довгий шлях через століття, щоб отримати свій оригінальний репертуар. Бандура мала власний шлях, притаманний тільки їй одній. Історія розвитку інструмента сягає багато століть, при

цьому головна функція бандури була особлива, яка в корні відрізняє її від інших музичних інструментів – це збереження національних традицій для майбутніх поколінь, тому її репертуар був незмінним впродовж багатьох віків. Крім того, бандура була призначена перш за все для акомпанування співу. Цю функцію інструменту сучасні українські композитори не тільки зберегли, а й привнесли в неї багато нового та сучасного, обернули її у нові форми.

Оригінальний репертуар для сольного бандурного виконання став активно з'являтися у 50-60 рр. ХХ ст., оригінальні твори для ансамблевого виконання – лише наприкінці ХХ ст. Музикознавець, засновник Одеської бандурної виконавської школи Н. Морозевич зазначає: «У процесі концертного становлення усі європейські інструменти зазнавали таких етапів, коли виконавство випереджало за своїм розвитком композиторську творчість і надихало її, особливо на початковому періоді еволюції інструменту» [113, с. 152]. Поява виконавців-бандуристів (солістів та ансамблів) наприкінці ХХ ст., високий рівень професійної майстерності яких привернув увагу сучасних композиторів, сприяв їх творчій співпраці.

У бандурній (як і у будь-якій) індивідуалізовано-тембральній творчості музичного сьогодення є наявні приклади, де співпраця композиторів та виконавців має значні результати. Так, за останні чверть століття поява оригінальних творів для ансамблю бандуристів відбувається завдяки співтворчості композиторів з колективами бандуристів, а саме: В. Власова надихає на створення творів одеське тріо бандуристок «Мальви», для якого він і створив більшість своїх композицій, В. Мартинюк співпрацює з колективом дніпропетровського ансамблю бандуристів «Чарівниці» і апробація усіх її творів відбувається саме в цьому колективі в творчому союзі з керівниками ансамблю бандуристів, О. Герасименко пише для львівського квартету «Львів'янки», керівником якого є вона сама.

Така співпраця має безсумнівний взаємовплив і безперечну користь. Для колективу – поповнення і одночасно оновлення репертуару, для композитора – «живого» і, можливо, постійного виконання його творів на сцені, перед публікою. Взаємодія композитора і виконавця найкращим чином сприяють процесу створення

нових творів, здатних розкрити індивідуальні особливості як композитора, так і виконавця. Завдяки такій, з одного боку композиторській, а з іншого виконавській співтворчості можна стверджувати, що бандурна творчість – живий процес не тільки створення, а й існування певного музичного твору (сукупності творів), тобто репертуару.

Здобуття Україною державної незалежності у 1991 році спричинило стрімкий розвиток національної самосвідомості та сприяло піднесенню національної культури у всіх її проявах. Бандура – музичний символ українців, що супроводжує український народ протягом декількох століть: з часів Козацької Доби до сьогодення. Пісні бандуристів завжди оповідали про те, що найбільш хвилювало українців. Як кожне справжнє народне мистецтво воно віддзеркалювало самосвідомість народу на всіх етапах його існування, воно розвивалося разом з українською нацією. Саме тому бандурне виконавство вже давно вийшло за рамки звичайного виконавства, численні музикознавці, серед яких А. Терещенко [162], В. Дутчак [51], Н. Морозевич [112], Т. Чернета [185], І. Дмитрук [41], Т. Слюсаренко [158], І. Лісняк [96] та багато інших цілком обґрунтовано в його відношенні використовують термін «бандурне мистецтво». Назви дисертаційних досліджень, що здійснені протягом останньої чверті століття є наявним тому підтвердженням: «Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990-х років. Творчість і виконавство» та «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі ХХ – початку ХХІ століть» (В. Дутчак), «Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення» (Н. Морозевич), «Бандурне мистецтво Придніпров'я ХХ століття: від аматорства до академізму» (Т. Чернета), «Бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури» (І. Лісняк), «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» (І. Дмитрук).

У 90-ті роки ХХ ст. бандурне мистецтво зазнало справжнього відродження. Насамперед це стало помітним саме у репертуарі: він став більш різноманітним за жанрами та стилями. Самі твори змінилися не тільки за своїм змістом, а й за своїми

художніми якостями. Рівень національної свідомості українців зріс, більш вимогливими стали музичні смаки українського суспільства. Бандурне мистецтво миттєво відреагувало на ці виклики, що знайшло відображення у репертуарі. Саме на хвилі стрімкого відродження у ансамблевому бандурному репертуарі з'явилися нові оригінальні твори як цілком закономірне явище.

Виконавська діяльність і репертуар нероздільні та взаємопов'язані поняття. Як виконавець презентує репертуар, так репертуар характеризує виконавця. Кожен музикант чи колектив має репертуар, який є показником рівня його виконавської майстерності та зумовлює його виконавський стиль. Г. Голяка визначає поняття «репертуар» як «актуалізована суб'єктивними й об'єктивними чинниками сукупність музичних творів, у якій опосередковано проявляються специфічні творчі настанови виконавця (школи, творчої установи тощо)» [28, с. 6]. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки – навчальний колектив, який вже більше ніж 60 років веде активну творчу (концертно-виконавську) діяльність. Він є яскравим і одночасно типовим зразком національної музичної культури, його репертуар віддзеркалює розвиток всього ансамблевого бандурного виконавства. З одного боку ансамбль «Чарівниці» не відрізняється від інших навчальних бандурних колективів України відносно цілей, завдань та функцій, з іншого – він має певні особливості, власні традиції, які відрізняють його від інших колективів, що найбільш відображено у його репертуарі.

Дослідження процесу змін у репертуарі Дніпропетровського ансамблю бандуристів «Чарівниці» впродовж більше ніж півстоліття дозволить досягти уяву про загальні закономірності еволюції бандурної творчості в аспектах репертуару. На думку української дослідниці О. Лисенко «без еволюційних процесів у виконавстві неможливо уявити картину розвитку власне музичного мистецтва, яке сягає корінням у глиб віків, і неодноразово змінювало картину пріоритетів виконавської практики» [94, с. 211].

Репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» за останні 15 років налічує близько 100 творів (за весь період творчої діяльності близько 250). Провідний

вітчизняний спеціаліст в питаннях методики класифікації репертуару Г. Голяка приходиться до висновку, що існує велика кількість класифікацій репертуару за різними ознаками: за сферами музичної діяльності, за часом створення, за історико-стильовими моделями, виконавським чинником (складом), за просторовими чинниками, за жанровими моделями, за національною приналежністю, за ступенями складності, за формою буття [27, с. 17–20]. Відомий сучасний музикознавець Є. Назайкінський зазначає, що «По-перше, класифікації та критерії можуть бути взяті будь-які, важливо лише, щоб вони узгоджувалися з конкретними завданнями аналізу. По-друге, для повної характеристики музичного твору доцільно використовувати всі можливі критерії і системи класифікації. Адже вони не суперечать, а лише доповнюють один одного» [115, с. 91].

Таким чином, репертуар ансамблю бандуристів можна класифікувати по будь-якому з принципів, він представлений різноманітністю епох, стилів, напрямків, жанрів, творами композиторів XVII–XXI ст. різних національних шкіл. У той же ж час необхідно враховувати специфіку бандурного ансамблевого виконавства, а саме – ансамбль бандуристів є водночас як хоровим, так й інструментальним колективом, в якому виконавці під час співу самі собі акомпанують, тому репертуар включає в себе вокально-інструментальні твори, інструментальні твори, твори а *capella*, акомпанементи солістам (вокалістам та інструменталістам), твори для різноманітних виконавських складів із залученням різних інструментів, а також камерного і народного оркестрів. З огляду на головне завдання дослідження – проаналізувати еволюцію репертуару ансамблю бандуристів, а також особливості ансамблевого бандурного виконавства, доцільним є класифікація репертуару в хронологічному порядку появи певних творів та динаміці змін у репертуарі колективу впродовж більше ніж 60 років. Виходячи з цього сучасний репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» можна розділити на чотири групи. Перша – обробки українських народних пісень, друга – аранжування творів вітчизняної і світової класики та творів українських композиторів XX–XXI ст., третя – твори а *capella*, четверта – оригінальні твори для ансамблю бандуристів сучасних композиторів.

Історія Дніпропетровського студентського ансамблю бандуристів «Чарівниці», його великий, різноманітний репертуар, що постійно оновлюється свідчать про те, що «Чарівниці» – успішний навчальний та концертуючий колектив. Керівники студентського ансамблю бандуристів «Чарівниці» мають колосальний досвід щодо підготовки професійних бандуристів (зокрема, артистів ансамблю бандуристів), підтверджений досягненнями випускників колективу, які працюють як в Дніпропетровській області, так і по всій Україні.

Студентські ансамблі бандуристів є головним джерелом підготовки фахівців у галузі ансамблевого бандурного виконавства, а репертуар цих колективів є фундаментом професійної підготовки бандуристів. Репертуар студентського ансамблю – це основа творчої діяльності колективу. Він виконує навчальну, розвиваючу та виховну функції, що нерозривно пов'язані між собою. Саме репертуар створює основу освітнього процесу при сучасному компетентнісному підході до професійної підготовки бандуристів [149]. На основі вивчення репертуару ансамблю бандуристів студенти оволодівають специфікою виконання музичних творів різних стилів, напрямів, жанрів та форм, пізнають особливості інтерпретації творів того чи іншого композитора, розширюють багаж музично-теоретичних та музично-історичних знань, без чого неможлива якісна підготовка професійного ансамблевого бандуриста.

Репертуар з одного боку визначається, а з іншого – сам визначає творче обличчя колективу, індивідуальну виконавську манеру, рівень професійної майстерності колективу. Тільки вірно підібраний репертуар сприяє творчому зростанню колективу та підвищенню його виконавської майстерності. Як зазначає музикознавець В. Дейнега: «теоретично обґрунтоване формування репертуарної політики є однією з головних умов для ефективного функціонування будь-якого професійного колективу, тому що за допомогою конкретних музичних творів можна вирішувати майже всі професійні та творчі завдання» [39, с. 119]. Застосовуючи ці слова до ансамблю бандуристів, можна стверджувати, що теоретично обґрунтована репертуарна політика є головною умовою ефективного функціонування студентського ансамблю бандуристів (підготовки професійного



ансамблевого виконавця). Саме опанування цими *«конкретними музичними творами»*, з яких складається репертуар студентського ансамблю, забезпечує професійний успіх колективу. Сформовані протягом багатьох років методичні принципи керівників ансамблю «Чарівниці» щодо підготовки ансамблевих бандуристів найбільш яскраво відображені в репертуарній політиці колективу. Багаторічний досвід формування та опанування репертуаром, накопичений трьома поколіннями керівників ансамблю бандуристів «Чарівниці», являє собою велику цінність для подальшого розвитку бандурної творчості. Аналіз та популяризація цього досвіду може принести велику користь для наукових досліджень у сфері бандурного мистецтва.

## **1.2. Історично-культурологічні передумови виникнення навчальних ансамблів бандуристів**

Традиційне бандурне мистецтво, яке бере початок у XV столітті, майже чотири століття було сольним і лише на початку XX століття виникли передумови до створення ансамблевої форми бандурного виконавства. У 1902 році у Харкові завдяки зусиллям видатного бандуриста та громадського діяча Гната Хоткевича на XII Археологічному з'їзді відбувся виступ, де вперше для колективного виконання музичних творів (українських народних пісень) були об'єднані кобзарі.

Значення виступу кобзарів та лірників на XII Археологічному з'їзді важко переоцінити – він дав поштовх розвитку ансамблевій формі виконавства на бандурі. На з'їзд було запрошено семеро кобзарів і троє лірників з трьох губерній. Харківські кобзарі – Павло Гащенко, Петро Дрєвченко, Іван Нетеса, Іван Кучугура-Кучеренко, лірники Іван Зозуля, Ларіон Гончар, Самсон Веселий; з Полтавщини – кобзар Михайло Кравченко, а з Чернігівщини – Терешко Пархоменко [145]. На концерті виконувались думи, історичні та побутові пісні у сольному виконанні, також кобзарі були об'єднані у дуети, тріо, квінтет, які виконували псалми та різні пісні. «Але найцікавішим було виконання двох пісень «І шумить, і гуде» та «Ой за гаєм, гаєм» у складі оркестру з лірників, бандуристів і троїстої музики. Це й стало

тим потужнішим поштовхом, яке визначило майбутнє існування ансамблевої форми виконавства на бандурі» [160, с. 108].

Після цього концерту інтерес до бандури та виконавців на ній значно виріс, що сприяло заохоченню багатьох зрячих ентузіастів до опанування грою на бандурі. Результатом цього стало відкриття курсів, класів бандури у Музично-драматичній школі М. Лисенко у Києві в 1908 році, куди було запрошено до викладання відомого кобзаря Івана Кучугуру-Кучеренка. Для засвоєння інструменту були потрібні підручники, і ось у 1909 році з'являється перший «Підручник гри на бандурі» Гната Хоткевича. Після цього виникають і інші самовчителі та школи гри на бандурі: 1913 року в Києві видається «Самовчитель до гри на кобзі або бандурі» Миколи Домонтовича (Злобинцева); 1914 року – у Москві виходять перші три частини «Школи гри на бандурі» Василя Шевченка та «Самовчитель гри на бандурі» Василя Овчинникова [100].

Таке широке зацікавлення бандурою стає стимулом для створення ансамблів зрячих бандуристів. Перші ансамблі бандуристів виникають спочатку у Києві (1906, 1911), потім у Москві (1912) та на Кубані (1914). У 1906 році у Києві відбувся концерт музичного товариства «Боян», на якому виступила перша бандурницька капела, яку організував студент університету М. Злобинцев (Домонтович). Ще один гурт було створено у 1911 році Василем Потапенком, учнем та поводитирем відомого чернігівського кобзаря Терешка Пархоменка [182, с. 312].

У 1912 році В. Шевченко при московському українському гурті «Кобзар» засновує чоловічий ансамбль бандуристів з 12 осіб. «27 листопада 1913 року в залі московського політехнічного музею виступав оркестр бандуристів українського гуртка «Кобзар» під керівництвом В. Шевченка. Оркестр давав концерт на два відділи. В ньому беруть участь власне ансамбль і його малі форми: тріо, соло та хори (чоловічий і жіночий). Ансамбль виконував українські народні пісні: А на Івана на Купала, А на нашій вулиці, Вернивода, Голубка буркоче, Ой ясен же красен, Та немає гірш нікому, Туман яром, Ще й у полі стояла береза.... На

завершення концерту – українська народна пісня на слова Т. Шевченка – Та літа орел у виконанні змішаного хору та ансамблю бандуристів» [117, с. 82].

У 1913 році на Кубані М. Богуславський організував гурток шанувальників бандури і українського фольклору, при якому відкривається Перша кобзарська школа, куди запрошують для викладання відомого бандуриста з Харкова – В. Ємця. У 1914 році досвідчений бандурист К. Кравченко організовує капелу бандуристів при Катеринодарській «Просвіті», куди увійшли учні Першої кобзарської школи М. Богуславського. В капелі успішно велася робота з підготовки концертного репертуару, в тому числі із українських дум та історичних пісень для публічних виступів [117].

У 1918 році Василь Ємець створює Хор кобзарів з 7 учасників, який потім стає капелою з 12 учасників. «З листопада 1918 р. у Києві в переповненому театрі Бергоньє (тепер театр ім. Лесі Українки) відбувся перший прилюдний концерт капели. «Козацький похід», «Про Морозенка», «Та літав орел», «Пісня про смерть козака», «Гей, на горі та жінці жнуть», «Я сьогодні щось дуже сумую», «Ми – гайдамаки» та багато інших пісень проспівали в той вечір бандуристи» [183]. У 1925 році Київській капелі присвоюють звання Першої української капели бандуристів.

У 1923 році в Чехословаччину на запрошення товариства «Кобзар» при Українському громадському комітеті приїжджає Василь Ємець. Під його керівництвом відкриваються школи гри на бандурі та засновуються капели бандуристів в Празі і Падебрадах [53].

У 1925 році в Полтаві створюється капела бандуристів з 13 учасників під керівництвом В. Кабачка. На першому своєму виступі, який відбувся 10 березня 1926 року в Полтавському театрі ім. М. В. Гоголя щодо святкування для народження Т. Г. Шевченка капела виконала: «Думи мої...», «Ой, літа орел...», «Ой, горе тій чайці...» та «Максим козак Залізняк». У 1928 році в капелу запрошують відомого викладача, бандуриста Г. Хоткевича. Йому було доручено художнє керівництво студією при капелі бандуристів. Студійці під керівництвом Г. Хоткевича опанували різноманітний репертуар, що включав думи, історичні і

побутові пісні, а також окремі твори класиків і новітніх композиторів. Він склав для студії навчальну програму, взявши за основу харківський спосіб гри на бандурі. Для Полтавської капели бандуристів Г. Хоткевич написав твори «Буря на Чорному морі», «Поема про Байду», «Нечай», «Наїхали чумаки...», «Від малого до великого...», «Дванадцять косарів», «Незаможницька», «Пісня незаможника», «Більше надії, брати...», «Ой, зацвіла папороть...», «Етюд — Quasi una serenada», «Попадя», «На Утену ден Лінден», «Марш полтавських бандуристів» та ін. За відносно короткий час Полтавська капела опанувала різноманітним репертуаром, в якому велику частину займали твори українських композиторів М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Л. Ревуцького, В. Верховинця [95]. Полтавська капела досягла високого художнього рівня і стала зразком для інших капел бандуристів України. У 1929 році капелі присвоєно звання «Державна зразкова капела бандуристів». У 1930 році після іспиту перед Державною конкурсною комісією студія одержала паспорт «Першої зразкової капели Наркомосу УСРР» й була підпорядкована Укрфілу. У 1933 році була випущена платівка капели бандуристів у Москві. Було записано 12 творів, з яких 6 народного характеру – три твори в обробці Г. Хоткевича: «Піп та попадя», «Горлиця», «В місяці ілюї випала пороша...».

У 1935 році об'єдналися Київська та Полтавська капела і з'явилася Перша зразкова капела бандуристів Народного Комісаріату Освіти України з місцем перебування в Києві. Завдяки творчій діяльності київської і полтавської капел бандуристів в 20-30-ті роки з'являються ряд професійних і десятки самодіяльних капел: Харківська капела бандуристів, Перша та Друга капели бандуристів в Миргороді, капели в Шишаках, Зінькові, Решетилівці, Малій Перещепині [44].

В цей же час (у 30-ті роки) в Україні відбувається кардинальна переоцінка цінностей – політизація суспільства и водночас мистецтва: політика українізації закінчилася і почався період будівництва «світлого комуністичного майбутнього». Настав час гоніння будь-якого прояву українського національного життя. Автентичне кобзарство знищувалося. Строго обмежувалася українська та національна історична тематика в репертуарі, цензура категорично забороняла

виконання дум та історичних пісень. Офіційна радянська пропаганда зараховувала кобзу до «націоналістичного елемента української культури», а кобзарів – до професійних жебраків.

Капели та ансамблі бандуристів були поставлені під жорсткий контроль цензури і повинні були виступати із заздалегідь затвердженими в партійних кабінетах програмами, в яких повинні бути тільки пісні про Леніна, партію, комсомол, колгоспи, Червону армію та міцність Радянського Союзу. У 1933 році Г. Хоткевича усувають від роботи в Полтавській капелі бандуристів, всі його твори та обробки потрапляють під повну заборону, в 1934 році заарештовують керівника капели – В. Кабачка, також зникає вся нотозбірня, в тому числі і унікальні партитури Г. Хоткевича. Керівників, учасників капел бандуристів та кобзарів, як носіїв героїко-епічного духу, постійно переслідували, більшість з них були репресовані, багато було фізично знищено [109].

Репертуар перших капел складався переважно з українських народних пісень – історичних та побутових. Починаючи з другої половини 20-х років репертуар став поповнюватися творами українських композиторів та оригінальними творами Г. Хоткевича (для Полтавської капели бандуристів). У важкі для України 30-ті роки репертуар капел бандуристів суттєво змінився, дозволялося виконувати тільки пісні на більшовицьку тематику, історичні пісні з репертуару капел зникли.

Паралельно з формуванням у першій половині ХХ ст. ансамблевої форми бандурного виконавства у вигляді капел та ансамблів бандуристів відбувалося становлення системи освіти бандуристів у навчальних закладах. Основи музичної освіти бандуристів, що були закладені Миколою Лисенком завдяки відкриттю курсів, а потім класу бандури в Музично-драматичній школі у Києві в 1908 році, були продовжені Гнатом Хоткевичем. У Харківському музично-драматичному інституті відкривається клас бандури у 1926 році та запрошується до викладання найдосвідченіший бандурист першої половини ХХ століття – Г. Хоткевич, який стояв у витоків закладення фундаменту академізації бандури ще на початку ХХ ст. Викладацька діяльність Г. Хоткевича в інституті тривала недовго (1926-1936 рр.), але за цей малий час було зроблено надзвичайно багато. Робота Хоткевича

відбувалася у різних напрямках: це і вдосконалення інструменту, і складання методичної бази для навчання на бандурі, і створення репертуару для бандури соло, для ансамблю бандуристів (студентського квартету) та Полтавської капели бандуристів. Не можна обійти стороною наукову діяльність у галузі бандурного мистецтва. Через складні політичні обставини 30-х років багато робіт та надбань Г. Хоткевича було загублено та знищено, але його справу продовжили його учні як в Україні, так і за її межами. Широкомасштабна діяльність Г. Хоткевича мала величезний вплив на формування та розвиток академічного напрямку бандурного мистецтва в Україні та за кордоном.

Відкриття класів бандури у навчальних закладах – в Полтавському музичному училищі (1931 р. викл. М.А. Фісун), в Київському музичному училищі (1938 р. викл. М.В. Опришко), у Дніпропетровському музичному училищі (1944 р., викл. В.І. Носачевський), Львівському музичному училищі (1945 р. викл. М.Г. Грисенко), в Київській консерваторії (1950 р. викл. М.Я. Полотай, В.А. Кабачок, А.М. Бобир), в Львівській консерваторії (1954 р. викл. В.Я. Герасименко), намітило новий шлях розвитку академічного бандурного мистецтва – безперервну професійну освіту бандуристів у середніх та вищих музичних навчальних закладах України [34]. Викладачами по класу бандури були музиканти, які мали музичну освіту за іншими спеціалізаціями, як правило, вони закінчили музичні навчальні заклади як співаки або диригенти. Вже з другої половини 50-х та початку 60-х років бандуру в музичних навчальних закладах викладають бандуристи з вищою та середньою музичною освітою.

50-ті роки ХХ століття позначаються появою нової форми ансамблевого бандурного виконавства – жіночого тріо бандуристок. За ініціативою В. Кабачка у 1949 р. було створене перше жіноче тріо бандуристок у складі Тамари Поліщук, Ніни Павленко та Валентини Третьякової – студенток-першокурсниць Київського музичного училища ім. Р. Глієра (з 1961 року у складі тріо замість Т. Поліщук – Н. Москвіна (Бут)). Значним успіхом був виступ тріо бандуристок на Міжнародному фестивалі народного мистецтва в Норвегії у 1955 р., а вже наступного 1956 р. бандуристки здобули золоту медаль на V Міжнародному фестивалі молоді і

студентів у Варшаві. Репертуар тріо бандуристок складався переважно з українських народних пісень та творів сучасних українських композиторів. Взагалі 50-ті – 60-ті роки називають «пісенною епохою», величезної популярності у той час набувають пісні О. Сандлера, П. Майбороди, Є. Козака та інших українських композиторів. Архівні матеріали, які містять записи тріо у 50-60-ті роки дають змогу отримати реальну уяву про репертуар тріо: О. Сандлер «Вишиванка», «Мрії», «Ми стояли під вербицею», П. Майборода «Білі каштани», М. Лисенко «Літня ніч» (Нічко лукавая, нічко цікавая), Є. Козак «Ой, не моргайте, дівчата», «Заблудила в саду», Р. Савицький «Гуцулка Ксеня», польська народна пісня «Зозуля».

Активна концертна діяльність цього колективу вплинула на подальший розвиток жіночого ансамблевого бандурного виконавства на Україні. Тенденції у репертуарі, які були закладені тріо у 50-60-ті роки отримали широке розповсюдження у ансамблях бандуристок. Перше жіноче тріо бандуристок мало своїх послідовників майже по всій Україні.

Тріо бандуристок у складі Л. Лисаковської, Т. Бут, Е. Пархоменко (навчалися в Київському музичному училищі у викл. В.А. Кабачка) по закінченню училища отримали звання лауреатів на всесоюзному конкурсі майстрів естради.

Тріо бандуристок «Дніпрянка» у складі В. Пархоменко, У(Е). Миронюк, Ю. Гамової навчалися в Київському музичному училищі у В.А. Кабачка, з 1956 року працювали в Київській державній естраді, з 1965 – при Київській філармонії. В 1959 р. тріо стало лауреатом всесвітнього фестивалю у Відні. Завдяки платівкам 1969 та 1975 року є можливість дізнатися про репертуар цього колективу, це українські народні пісні та пісні сучасних українських композиторів: П. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, С. Сабадаша, В. Верменича, Є. Козака. 1969 р.: В. Верменич «Пісня про Дніпро», В. Лобко «Зозуленька», А. Горчинський «Солов'иний спів», О. Білаш «Лелеченьки», «Ой не риж косу», Є. Козак «Ой не моргайте, дівчата», укр. нар. пісні: «По садочку ходжу», «Любив мене мужичок», «Йшли корови», «Не питай», закарпатські пісні «Чорні очка», «Та ти гадаш, мій Андрійку», «Била мене мати». 1975 р.: «Білі каштани», «Комсомольська прощальна» П. Майбороди, «Дівочі страждання» та «Зозуленька», І. Шамо «Білі

лебеді» і «Три подружки», «Лелеченьки» і «Річка моя мила» О. Білаша, «Марічка» і «Дівочі мрії» С. Сабадаша, «Вишневий цвіт» і «Неспокій», «Зелені Карпати» і «Чорнобривці» В. Верменича, твори самодіяльних композиторів), а також народні пісні «Ой поплив, поплив», «Ой ненько, ненько» в обр. В. Кирейка, «Чотири воли пасу я» обр. А. Кос-Анатольського, «Не питай» обр. А. Маціяки «Марина», «Пливе човен», «А калина не верба», «Ой на горі білий камінь» та багато інших.

Продовжуючи справу свого вчителя В. Кабачка, С. Баштан також формує у своєму класі тріо бандуристок у складі Т. Грищенко, М. Голенко та Н. Писаренко (в музичному училищі це тріо навчалося у В. Кабачка). Творча діяльність цього колективу почалася у 1961 році, у 1975 році учасниці тріо були удостоєні Державної премії імені Т.Г. Шевченка. Репертуар тріо продовжує тенденції першого тріо бандуристок, а саме виконання українських народних пісень та сучасних пісень українських композиторів: М. Колесси, Є. Козака, І. Шамо, О. Білаша, А. Пашкевича, М. Ткача, В. Кирейка. Репертуар тріо у збірнику «Ой співаночки мої» (вокальні жіночі тріо в супроводі бандур) 1973 р. містить такі твори: М. Ткач «Кароокі посестриці», І. Шамо «Україно, любов моя», «Зозуленька», В. Кирейко «Розвивайся лозо», А. Пашкевич «Синові», О. Білаш «Сину, качки летять», «Білі лебеді», «Гнуться верби понад став», М. Колесса «Весняна пісня» (а *carrella*), Є. Козак «Спать не дають солов'ї», М. Лисенко «Пливе човен» та українські народні пісні «Ой три шляхи широкії» (а *carrella*), «Ой у полі верба», «І снилося з ночі дівчині», «Очі синії, сині», «Йшли корови із діброви», «Зелененький барвіночку», «Дощик накрапає», «Ішов козак потайком», «І шумить, і гуде», «Чумарочка рябесенька».

Не можна не відзначити відоме та популярне львівське тріо у складі сестер Байко – Даниїли, Марії та Ніни, які розпочали свою творчу діяльність у 1953 році. Їхні виступи надихали сучасних українських композиторів А. Кос-Анатольського, М. Колессу, Є. Козака на створення неперевершених шедеврів. Так, А. Кос-Анатольський написав для цього тріо обробки пісень «Ти до мене не ходи», «Чотири воли пасу я», а також аранжування сольних і хорових композицій [24].



### **1.3. Становлення і розвиток ансамблю бандуристів «Чарівниці» та етапи еволюції репертуару**

#### **1.3.1. Створення та розвиток репертуару: від самодіяльності до професіоналізму (1956-1984)**

Репертуар ансамблю бандуристів чітко відображає всі етапи становлення та еволюції ансамблевого бандурного виконавства від виникнення до сучасності. Процес академізації бандури, що відбувся на початку ХХ століття, набув активного розвитку в середині ХХ століття. Результатом цього процесу стала поява ансамблевої форми бандурного виконавства. Поряд із самодіяльними капелами бандуристів, які почали масово виникати у 20-30-ті роки та досягали високого професіоналізму, з'явилися ансамблі бандуристів у музичних навчальних закладах. Спочатку це були ансамблі малих форм (квартети, тріо, дуети), а потім вже і більші колективи – ансамблі бандуристів (від 8 учасників і більше). Першим ансамблем в навчальному закладі був квартет бандуристів у Харківському музично-драматичному інституті, де викладав Г.М. Хоткевич (1926-1936). Справу Г. Хоткевича продовжив його учень та послідовник В. Кабачок. Цей період припадає на 50-60-ті роки, коли стали створюватися жіночі тріо бандуристок спочатку у Київському музичному училищі, а потім в Київській консерваторії.

Як і усе бандурне мистецтво взагалі, так і зокрема ансамблева форма бандурного виконавства, пройшли шлях академізації, невід'ємними процесами якої є: уніфікація та вдосконалення інструменту, формування академічної системи музичної освіти у навчальних закладах з методикою навчання та усією методичною базою, створення репертуару, концертна діяльність та проведення конкурсів. Не зважаючи на те, що сольне та ансамблеве бандурне виконавство розвивалися паралельно, деякі процеси у ансамблевому виконавстві все ж таки відбувалися із невеликим запізненням. Більш всього це відноситься до репертуару.

Ансамбль бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровського музичного училища, а зараз Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки – яскравий взірць ансамблевого бандурного виконавства, на якому можна простежити всі етапи

створення, формування, розвитку та існування академічного ансамблю бандуристів.

У Дніпропетровському музичному училищі класи народних інструментів з'явилися у 1927 році. Викладачем народних інструментів був Г.П. Фролов – талановитий музикант, який володів скрипкою та майже усіма народними інструментами (баян, балалайка, домра, мандоліна, бандура, гітара). У той час викладачі народних інструментів володіли багатьма інструментами і це було досить розповсюдженим явищем на Україні. Викладачі-народники були універсальними музикантами, які грали майже на всіх народних інструментах. Така універсальність була обумовлена простотою народних інструментів та методикою їх опанування, а також ансамблевою та оркестровою діяльністю виконавців на народних інструментах. Згідно із згадками академіка, професора, доктора наук Миколи Андрійовича Давидова, навчання у Дніпропетровському музичному училищі (по класу баяна у Г.П. Фролова), заклало міцний фундамент необхідних професійних знань та вмінь, потрібних у подальшій діяльності, а саме, гра в ансамблях народних інструментів різних складів з першого курсу стала тією безцінною практикою, яка стала в нагоді у майбутньому [34].

Традиція опанування усіма інструментами народного оркестру залишається і досі у музичному училищі (коледжі) у рамках вивчення предмету «Споріднені інструменти», бо кожен виконавець на народних інструментах грає в оркестрі та повинен мати уявлення про всі групи оркестру (домр, балалайок, баянів).

У 1944 році у Дніпропетровське музичне училище був запрошений викладачем по класу бандури та гуслів В.І. Носачевський (1885-1962) – бандурист, гусяр, керівник Дніпропетровської капели бандуристів Палацу культури ім. Ілліча (1933-37), керівник капели бандуристів при Палаці культури студентів (у 40-ві рр.), артист Дніпропетровської філармонії та радіокомпанії (1927-1940). Він працював викладачем у музичному училищі до 1951 року.

У 1951 році директор музичного училища М. Оберман запрошує до викладання відомого хормейстера, бандуриста Василя Андрійовича Уманця, який працював в училищі до 1956 року. Він викладав диригування, читання хорових

партитур, хорове аранжування на диригенсько-хоровому відділі, клас бандури на народному відділі, у 1951-1953 рр. – завідувач диригенсько-хорового відділу. В.А. Уманець до цього працював у Київському музичному училищі, у нього навчався в класі бандури та диригування С. В. Баштан (народний артист України, професор Київської консерваторії).

З програм державних іспитів у 1955 році видно, що бандурист, який закінчував музичне училище, мав кілька кваліфікацій. І окрім опанування інструментом та співом, як невід'ємної частини музичної освіти, бандурист ще повинен був оволодіти навичками гри в ансамблі та навичками диригування хором, тобто він повинен був на державному іспиті виконати сольну програму, програму в ансамблі, а також диригувати хором. Диригуванню віддавалась значна увага, підтвердженням чого є те, що випускник здавав державний іспит з диригування, який складався з двох частин: диригування хором та диригування під фортепіано. Програма з диригування хором містила в собі три твори, обов'язковим для виконання були твори композиторів-класиків (Дж. Россіні, П. Чайковський та ін.), програма з диригування під фортепіано складалася із двох творів, як правило творів великої форми, сцен з опер, частини кантат. Все це демонструє, що підготовка бандуристів у 50-ті роки мала три невід'ємні складові: сольне виконання, ансамблеве (малі форми) та диригування хором. Після закінчення училища бандурист отримував три кваліфікації для подальшої роботи за спеціальністю – соліста, ансамбліста та диригента. Усі ці особливості підготовки бандуриста, закладені у 50-ті роки, зберігаються і зараз, тільки замість диригування хором випускники по класу бандури диригують капелою бандуристів.

Для нас особливий інтерес представляє програма державного іспиту з ансамблю, оскільки це перша програма, яка збереглася з тих часів. Завдяки їй у нас є можливість зрозуміти тенденції, а також рівень складності виконуваного у 50-ті роки репертуару.

Ансамбль у складі Гаруст А.Г. та Клименко А.А. виконував таку програму: П. Майборода «Білі каштани», рос. нар. пісня «Родина», укр. нар. пісня в обр. М. Лисенка «Коло млина, коло броду». З програми видно, що тенденції у

репертуарі продовжують традиції академічного ансамблевого бандурного виконавства, які були закладені у Києві в музичному училищі та консерваторії у той час (у ансамблях малих форм), а саме: виконання народних пісень (українських та російських), пісень сучасних українських композиторів.

У 1954-1960 рр. викладачем класу бандури в музичному училищі працює Н.Ф. Бабуненко – учениця В.І. Носачевського.

З 1956 року у Дніпропетровському музичному училищі викладає Лідія Степанівна Воріна (Проскура) – перший викладач по класу бандури з вищою освітою. У 1956 році вона закінчила Київську консерваторію (по класу бандури А. Бобиря) та повернулася у рідне Дніпропетровське музичне училище. З появою Воріної Л.С. викладання гри на бандурі піднялося на принципово новий рівень якості, що стало можливим завдяки реалізації основних принципів київської академічної школи бандурного виконавства. У 1956 році Л.С. Воріна організувала ансамбль бандуристів зі студентів музичного училища. Ансамбль поєднував усіх студентів по класу бандури з першого по четвертий курс. Створення ансамблю бандуристів в Дніпропетровському музичному училищі припадає як раз на той період, коли в Україні активно відбувався процес академізації всього бандурного мистецтва. І це знайшло відображення на всіх етапах розвитку дніпропетровського колективу. На прикладі Дніпропетровського ансамблю бандуристів можна простежити процес академізації бандурного ансамблевого виконавства.

Аналізуючи репертуар ансамблю бандуристів у перші роки існування, можна визначити, що тенденції в репертуарі продовжують традиції першого київського тріо бандуристок, а саме: репертуар ансамблю складався із українських народних пісень та пісень українських композиторів. Підтвердженням цього є програми концертів, в яких приймав участь ансамбль бандуристів Дніпропетровського музичного училища у 50-60-ті роки:

1959 рік: укр. нар. пісні «Коло млину, коло броду», «Взяв би я бандуру», Є. Козак «Берізка», М. Колесса «І чого тікати», А. Кос-Анатольський «Від Москви до Карпат», П. Майборода «Пісня про рідну землю».

Репертуар ансамблю у 60-ті роки:

1961 рік: укр. нар. пісні «Ой попливи, вутко», «Мав я раз дівчиноньку»

1964 рік: Є. Козак «Заблудилась», О. Білаш «Три подруги»

1965 рік: К. Котенко «На світанку», З. Остапенко «Червона хусточка»

Ці репертуарні напрямки, закладені у 50-60-ті роки, тобто на початку існування колективу, зберігають актуальність по нинішній час. І це цілком зрозуміло, бо український народний інструмент не можна уявити без українських народних пісень.

Репертуар ансамблю в перші роки існування був не досить складним у технічному відношенні. Коло тональностей творів для виконання було обмеженим, в більшій мірі пісні виконувались у Соль-мажорі та мі-мінорі. Партія акомпанементу була одна, як правило дублювалася вокальна партія з невеличкими доповненнями. Це було обумовлено тим, що студенти ансамблю ще грали на простих (без перемикачів) та різних за конструкцією бандурах. На фотографіях 1957 року можна побачити у учасників ансамблю інструменти різної конструкції (кустарного виробництва) та лише кілька бандур фабричного типу. Детальний аналіз фотографій колективу у 50-60 роки дає змогу стверджувати, що з 1956 по 1968 рр. у ансамблі відбувався процес переходу від бандур різних майстрів до фабричних інструментів єдиного зразка. Поступово всі учасники ансамблю стали грати на бандурах чернігівської фабрики.

Професійний рівень ансамблю бандуристів невід'ємно пов'язаний із технічним рівнем кожного з його учасників. Якщо вокальна підготовка бандуристів у 50-ті роки була на достатньо високому рівні, то техніка гри на інструменті (бандурі) була досить слабкою. Обумовлено це було недосконалим інструментом, який використовувався тільки для акомпанементу. У 1955 році програма державного іспиту студентів з фаху включала 6 вокальних творів: українські народні пісні, обробки пісень М. Лисенка, Ф. Колесси, Г. Верьовки, романси і пісні С. Гулака-Артемівського та П. Майбороди.

У порівнянні з 1955 роком в програмі державних екзаменів за 1958 та 1959 роки вже помітна нова тенденція у репертуарі – випускники класу викладача Воріної Л.С. поряд із традиційними для бандуристів вокальними творами

(українськими народними піснями та піснями українських композиторів) виконували вокальні твори зарубіжних та російських композиторів, таких як Ж. Векерлен, О. Варламов, О. Гурильов. Важливим, на наш погляд, є те, що окрім вокальних творів в програмі бандуристів з'явилися інструментальні твори, написані для бандури: О. Незовибатько «Прелюдія», В. Кухта «Скерцо», «Фантазія», А. Бобирь «Віночок» та твори зарубіжних та вітчизняних композиторів-класиків Й. Гайдн «Серенада», Ф. Шуберт «Музичний момент», М. Лисенко «Баркарола», які є перекладеннями.

Все це є проявом впливу академічного напрямку у репертуарі бандуристів-виконавців, а саме, розширюється коло виконуємої музики, репертуар збагачується перекладеннями творів світової класики та оригінальними творами, створеними бандуристами. Всі ці зміни дуже сильно відобразилися на якості підготовки бандуристів. Для виконання нових інструментальних творів студенти-бандуристи повинні були мати високий рівень виконавської техніки. Л.С. Воріна розуміла, що для цього потрібно опанувати весь комплекс інструктивного матеріалу, який засвоюють інші музиканти, виконавці на усіх академічних музичних інструментах. Необхідною умовою технічного розвитку бандуристів була гра гам, арпеджіо, акордів, вправ та етюдів. Слід відзначити, що поява підручників та шкіл гри на бандурі М. Опришка (1941 р., публікація під редакцією А. Омельченка – 1967 р.) та В. Кабачка, Є. Юцевича (1958), а також збірників етюдів П. Іванова «Етюди для бандури» (1956), Д. Пшеничного «Етюди для бандури для муз. шкіл-десятирічок, муз. училищ та консерваторій» (1958), В. Таловирі «Етюди для бандури» (1967) стали безцінним підґрунтям розвитку техніки бандуристів та суттєво допомогли у вирішенні проблеми відсутності інструктивного репертуару для бандури у 50-60-ті роки.

Якщо проаналізувати наступні кроки у напрямку академізації бандури у сольному та ансамблевому виконавстві, то стає зрозумілим, що необхідною умовою подальшого розвитку була розробка методики викладання та видання нотних (репертуарних) збірок.

«Школа гри на бандурі» В. Кабачка, Є. Юцевича, яка вийшла у 1958 році, для нас представляє особливу цінність, оскільки вона є яскравим прикладом одного з перших методичних посібників у післявоєнні роки не тільки для сольного, але і для ансамблевого виконання. Завдяки «Школі» В. Кабачка у нас є можливість проаналізувати репертуарні тенденції в ансамблевому виконавстві, які склалися у 50-ті роки, періоду активної академізації бандури та допоможе прослідкувати перші кроки у напрямку академічного бандурного ансамблевого виконавства.

Частина п'ята називається «Репертуар бандуриста», вона починається методичними рекомендаціями, після яких йде репертуар, який складається із різноманітних творів. У рекомендаціях зазначено, що «бандурист повинен мати у своєму репертуарі революційні пісні, пісні про Батьківщину і дружбу народів, пісні про мир, про молодь і героїв праці, пісні про працю, будівництво і знаменні події наших часів. Почесне місце повинні посідати твори про сучасний побут, про любов і дружбу, про радісне трудове життя. Як український народний інструмент, бандура в найбільшій мірі призначена супроводити українські народні пісні... Поряд з народними творами необхідно вводити в репертуар і твори професіональних композиторів – класиків та сучасних» [71, с. 185]. Також зазначено, що репертуар бандуриста повинен бути різноманітним та багатограним, інакше це призведе до збіднення репертуару та звуження творчих перспектив... З цих рядків можна дійти до висновку, що репертуар бандуристів та ансамблів бандуристів відображав реальну дійсність того часу, мистецтво, як і усі сфери діяльності українського народу було направлено на підтримку та пропаганду цінностей Радянської влади. Не зважаючи на це, в репертуарі збереглися ті народні пісні, в яких йшла мова про речі та події, близькі кожному українцеві: про рідну землю, про любов до України, про моральні цінності, про кохання та родину, пісні на побутову тематику та обрядові пісні.

Для нас представляють інтерес вокальні твори цієї частини, оскільки майже усі вони написані для ансамблевого виконання. Аналіз творів показав, що у них вокальна партія – це двоголосся та триголосся, інструментальна партія одна. Слід відзначити характерну особливість більшості запропонованих творів, а саме –

спочатку звучить один голос, як заспів, потім додаються інші голоси, утворюючи дво та триголосся. З чотирнадцяти вокальних творів більшість написані у тональностях Соль-мажор та мі-мінор, деякі у Фа-мажорі, ре-мінорі та Мі-бемоль мажорі. Це підтверджує, що коло тональностей, зручних для виконання на бандурі у той час (кінець 50-х років), було досить обмежене.

Муз. М. Ковалю, сл. П. Брауна «К Родине» (фа-мажор, 2-3 голоси), Револуційні пісні «Шалійте, шалійте, скажені кати» (ля-мінор 2-3 голоси), «В неволі скатований люто» (мі-мінор, 2 голоси), «По пыльной дороге» (мі-мінор, 2 голоси), Сучасні українські народні пісні «Як вставало сонце» (ре-мінор, 2 голоси), «Гей, у нашому селі» (соль-мажор, 2 голоси), муз. Д. Шостаковича, сл. Є. Долматовського «Родина слышит» (Мі-бемоль мажор, 3 голоси), муз. С. Тулікова, сл. Є. Долматовського «Марш радянської молоді» (Соль-мажор, 3 голоси), муз. Г. Верьовки, сл. П. Воронька «Комсомольці, вперед» (мі-мінор, 2 голоси), муз. О. Просцова, сл. Т. Масенка «Зашуми, народна ниво» (Соль-мажор, 2 голоси), муз і сл. П. Носача «Пісня про Щорса» (мі-мінор, 2-3 голоси), муз. П. Майбороди, сл. О. Ященка «Пісня про Марію Лисенко» (мі-мінор, 3 голоси), С. Полонський «Ой пролетали два голубочка» (Соль-мажор, 2 голоси), Білоруська народна пісня «Ой речанька, речанька» (Соль-мажор, 2, 3 голоси).

У 1966 році виходить репертуарний збірник «Бандуристам-аматорам» (упорядник А.Ф. Омельченко), який включає 2 розділи: вокально-хорові твори та інструментальні твори. У перший розділ увійшли твори українських радянських композиторів: В. Філіпенка, А. Лазаренка, С. Жданова, К. Мяскова, О. Незовибатько, І. Шамо, Д. Сіробаби, Т. Шутенко, а також українські, російські, білоруські народні пісні в обр. М. Опришка, А. Омельченка, В. Лапшина. У другий розділ увійшли інструментальні твори П. Чайковського, В.А. Моцарта, Й. Брамса, В. Таловирі.

Аналіз творів у цьому збірнику демонструє, що в ансамблевому бандурному репертуарі відбулися значні зміни, а саме:



- різноманітність виконавського складу: мішаний хор, жіночий хор, чоловічий хор; враховуються усі можливі варіанти ансамблів бандуристів від однорідного до змішаного;
- збагачення фактури в інструментальній партії: замість однієї інструментальної партії вже стає дві, а іноді навіть три партії;
- розширення кола тональностей творів: замість звичного Соль-мажору і мі-мінору запропоновані твори виконуються майже у всіх тональностях;
- розмаїття тематики вокальних творів: збільшується жанрова палітра вокальних творів, окрім пропагандистських пісень про Радянську владу, про Леніна, без яких у той час неможливе було уявити існування любого колективу (а також любого нотного видання), з'являються пісні про Україну, про війну, про мир і працю, про рідні міста, про щастя, кохання та ін.;
- поява інструментальних творів для ансамблевого виконання: створення перекладень творів композиторів-класиків (невеличких нескладних п'єс, таких як «Менует», «Угорський танець», «Неаполітанська пісенька») та оригінальних творів, написаних для бандури, як «Полька».

Всі ці зміни у ансамблевому репертуарі стали результатом появи у 60-х роках нового, вдосконаленого інструменту – бандури з перемикачами конструкції І. Скляра, яка відкривала перед бандуристами нові перспективи як у сольному виконавстві, так і в ансамблевому.

Поява нотних збірок для ансамблю бандуристів у наступні 70-ті роки суттєво вплинула на розвиток ансамблевого бандурного виконавства та намітила шляхи подальшого розвитку ансамблевого репертуару у таких жанрах:

- вокально-інструментальні твори (пісні українських радянських композиторів, обробки народних пісень);
- інструментальні твори (перекладення творів світової класики, українських композиторів та бандуристів);
- вокальні твори (a cappella).

Особливої уваги заслуговують наступні збірки, у яких віддзеркалюються всі ці жанри:

У 1971 році виходить збірник «Твори для ансамблю бандуристів» (упорядник А. Омельченко), який включає: В. Кирейко «Менует» (пер. І. Марченка), Л. Бетховен «Екосези» (пер. А. Омельченка), В. Косенко «Етюд-гавот» (пер. А. Омельченка), Й. Гайдн. «Анданте» із серенади (пер. І. Марченка), І. Марченко «Фантазія» на тему української народної пісні «Ніч яка місячна», В. Моцарт «Менует» із симфонії Es-dur (пер. А. Омельченка). Значна цінність збірника у тому, що всі твори інструментальні, це стало поштовхом для створення нового напрямку у бандурному ансамблевому виконавстві. Інструментальні твори у виконанні ансамблів та капел бандуристів до цього часу були досить рідким явищем, в основному їх репертуар складався з вокально-інструментальних творів. Твори, які увійшли у збірник є перекладеннями для ансамблю бандуристів, особливо приваблює стильова та жанрова різноманітність п'єс, це твори віденських класиків Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, а також твори українських композиторів В. Косенка, В. Кирейка та І. Марченка. Перекладення зроблені на дві та три бандури.

У 1973 році виходить збірка «Ой співаночки мої» (вокальні жіночі тріо у супроводі бандур). У збірку увійшли твори українських та радянських композиторів М. Лисенка, І. Шамо, О. Білаша, Є. Козака, М. Колесси, А. Пашкевича, В. Кирейка та українські народні пісні у обробках Є. Козака, В. Кротенко, В. Кирейка, П. Кравця, Т. Гриценко, М. Лисенка, М. Голенко. Перекладення творів для тріо бандуристок зроблені учасницею тріо М. Голенко. Перекладення містять дві та три інструментальні партії, партії досить самостійні, в більшості акомпанементів переважає акордова фактура, зустрічаються твори з фігурацією шістнадцятими. Збірка містить дві пісні а саррелла, це «Весняна пісня» М. Колесси та українська народна пісня в обр. Є. Козака «Ой три шляхи широкий» (на слова Т. Шевченка). Пісні у збірці відрізняє різноманітна тематика.

У 1975 році виходить збірка «Українські народні пісні в обробці для вокальних ансамблів у супроводі бандур» (упорядник В. Лобко). Збірка включає 23 українські народні пісні в обробках бандуристів А. Бобиря, В. Лобка, В. Лапшина, В. Войта, а також українських композиторів М. Лисенка, В. Таловирі, П. Батюка,

О. Незовибатька. Відомі українські пісні у оригінальних обробках змушують звучати знайомі мелодії по-новому, особливо приваблюють обробки В. Лобка та В. Войта, які відрізняються складною фактурою трьох самостійних інструментальних партій. Пісенна тематика дуже різноманітна: ліричні, драматичні, жартівливі, танцювальні, обрядові пісні.

Для нас представляють цінність ці збірки, оскільки твори із них увійшли у репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці». Усі напрямки, намічені у цих збірках, знайшли подальше відображення в репертуарі Дніпропетровського ансамблю бандуристів.

Після виготовлення бандури з перемикачами Чернігівською фабрикою музичних інструментів бандуристи у навчальних музичних закладах України стали масово переходити на бандури нового типу. Дніпропетровський ансамбль бандуристів «Чарівниці» не став винятком. У 1969 році у кількох учасниць ансамблю вже з'являються бандури з перемикачами. З 1969 по 1983 рр. в колективі відбувається перехід з простих бандур на бандури з перемикачами. Це відразу знайшло відображення в репертуарі ансамблю: у порівнянні із минулими роками з'являються вже більш складні вокальні твори у різноманітних тональностях, інструментальна партія стає більш самостійною, збагачується та ускладнюється фактура акомпанементу. Можливими для виконання стають інструментальні твори композиторів-класиків та українських композиторів, пісні сучасних композиторів, обробки народних пісень стають більш цікавими у гармонічному та ладо-тональному відношенні. Технічні можливості вдосконаленого інструменту дозволили ансамблю бандуристів піднятися на більш високу ступінь виконавської майстерності у порівнянні з минулими роками.

Концертна діяльність Дніпропетровського ансамблю бандуристів у 60-70-ті роки була надзвичайно широкою. Окрім виступів у музичному училищі на різноманітних заходах, відбувалися численні концерти на майданчиках міста та області, присвячені різним святкам та знаменним датам. Крім концертів ансамбль бандуристів приймав участь у всіляких конкурсах та оглядах: заключному огляді учнів музичних училищ Української РСР на краще виконання творів радянських

композиторів у Києві (1965); конкурсі музичних училищ, присвяченому 50-річчю заснування СРСР (1972); заключному огляді колективів художньої самодіяльності середніх спеціальних навчальних закладів, присвяченому 50-річчю присвоєння комсомолу імені В.І. Леніна (1974); республіканському турі Всесоюзного фестивалю самодіяльної творчості трудівників (1976); огляді-конкурсі колективів Дніпропетровського державного музичного училища ім. М. Глінки, присвяченому 60-річчю Великої жовтневої соціалістичної революції (1977).

За творчі досягнення ансамбль бандуристів Дніпропетровського музичного училища неодноразово нагороджувався та отримував численні звання: 1973 року ансамбль бандуристів став лауреатом Першого всесоюзного фестивалю художньої творчості та нагороджений срібною медаллю. У 1974 році «Чарівниці» отримали звання лауреата П'ятого традиційного фестивалю комсомольської пісні та поезії Жовтневого району м. Дніпропетровська. У 1975 році обласна комсомольська організація нагородила ансамбль «Чарівниці» премією ім. Г.І. Петровського.

Колектив набував популярності, тому численні гастролі стали звичайним явищем для учасниць ансамблю. У 1965 р. тріо ансамблю відвідало з творчим звітом Чехословаччину, у 1966 р. студентський ансамбль бандуристів здійснив поїздку до столиці Узбекистану (Ташкенту), у 1969 р. ансамбль побував на о. Сахалін (м. Южно-Сахалинськ, Корсаков, Холмськ), у 1972 р. «Чарівниці» виступали в Туркменії, у 1976 р. ансамбль відвідав Угорщину, у 1977 р. – Чехословаччину (Прага, Карлови Вари). Така активна концертна діяльність ансамблю вимагала досить великого та різноманітного репертуару.

В репертуарі ансамблю бандуристів у 70-ті роки поряд із українськими народними піснями, піснями українських композиторів, інструментальними творами (перекладаннями творів зарубіжних та вітчизняних композиторів-класиків), творами а caprella з'являються пісні різних народів (білоруські, грузинські, польські, словацькі), пісні радянських композиторів, таких як Ю. Чичков, Л. Лядов, Є. Космановський, Д. Покрасса, пісні сучасних українських композиторів П. Гайдамаки, І. Шамо, Д. Циганкова, В. Костенка, І. Поклада. Поряд із традиційною українською репертуарною тематикою, яка притаманна ансамблеві,

відчувається вплив радянської естради. Невід'ємною частиною репертуару ансамблю бандуристів на цьому етапі є комсомольські пісні. Це пояснюється тим, що учасники ансамблю відповідали віку комсомольців (15-19 років) та обов'язково повинні були приймати участь у значній кількості заходів, пов'язаних із діяльністю комсомольської організації.

### **Репертуар ансамблю у період 70-х – першої половини 80-х рр.:**

#### Вокально-інструментальні твори:

#### ***пісні українських композиторів:***

К. Стеценко «Вечірня пісня»

А. Горчинський «Солов'їний спів»

І. Шамо «Зачарована Десна»

П. Гайдамака «Калинонька»

В. Костенко «Кирпата»

В. Косенко «Де ти, легінь»

Д. Циганков «У милого очі сині»

В. Верменич «Песня об Украине»

В. Заремба «Дивлюсь я на небо»

В. Лобко «Зозуленька»

В. Сидоренко «Рідна Придніпровщина»

О. Білаш «Летять лелеки в зорецвіт»

О. Білаш «Зашуми, Дніпро»

О. Білаш «Як надійшла любов»

О. Сандлер «Мрія»

Є. Козак «Не моргайте дівчата»

М. Лисенко «Пливе човен» (Баркарола) перекл. М. Голенко

#### ***пісні радянських композиторів:***

Ю. Чичков «Солдатские звезды»

Е. Космановський «Алешка»

Д. Покрасса «Там вдали за рекой»

Л. Лядова «Может летом, может зимой»

В. Комаров «Это ты, наша молодость»

Г. Струве «Матерям погибших героев»

В. Мураделі «Мы будем петь о мире»

А. Мамонтова, «Спасибо Вам, фронтовики!»

**твори зарубіжних композиторів:**

Й.С. Бах – Ш. Гуно «Ave Maria»

**народні пісні:**

Укр. нар. пісня «Ти до мене не ходи»

Укр. нар. пісня «Перелаз»

Укр. нар. пісня «І шумить, і гуде» в обр. М. Голенко

Закарпатська нар. пісня «Іванку, Іванку»

Словацька народна пісня «Пастух»

Польська народна пісня «Кукушка»

Білоруська нар. пісня «Річечка»

Білоруська народна пісня «Ой у полі верба» в обр. А. Бобиря

Грузинська народна пісня «Светлячок»

#### Твори а cappella

І. Поклад, Ю. Рибчинський «Чарівна скрипка»

А. Ешпай, В. Карпенко «Песня о криницах»

Укр. нар. пісня на сл. Т. Шевченка, обр. Є. Козака «Якби мені черевички»

#### Інструментальні твори

Л. Бокеріні «Менует»

Р. Щедрин. «Девичий хоровод» з балету «Горбоконики» (Конек-горбунок)

У 1974 році вийшла платівка, присвячена 200-річчю Дніпропетровська, на якій було записано дві пісні у виконанні ансамблю бандуристів: грузинська народна пісня «Светлячок» та В. Костенко «Кирпата».

Репертуар ансамблю бандуристів на першому етапі формувався згідно академічному напрямку бандурного мистецтва і безпосередньо відображав всі процеси академізації бандурного мистецтва, які відбувалися в 50-70-ті роки. Характерними особливостями цього етапу є: уніфікація, удосконалення і модернізація інструменту бандура, створення методичної бази, формування основних напрямків в репертуарі ансамблю бандуристів, які будуть зберігатися і розвиватися в наступні періоди.

Порівняльний аналіз репертуару київських тріо бандуристок та дніпропетровського ансамблю бандуристів «Чарівниці» свідчить про наступність (спадкоємність) традицій київської академічної бандурної школи. Репертуар ансамблю складався переважно з українських народних пісень та пісень українських композиторів, також включав декілька інструментальних творів та творів а caprella.

### **1.3.2. Період активного оновлення репертуару: аранжування керівника ансамблю – основа репертуару колективу (1985-2005).**

Другий етап творчої діяльності ансамблю бандуристів Дніпропетровського державного музичного училища ім. М. Глінки охоплює період з 1985 по 2005 роки. Новий етап у розвитку ансамблю безпосередньо пов'язаний з педагогічною діяльністю Овчарової Світлани Валентинівни, яка закінчила у 1985 році Київську консерваторію ім. П.І. Чайковського та повернулася працювати у рідне Дніпропетровське музичне училище. Світлана Валентинівна з перших років роботи стала колегою і помічницею своєї вчительки – Воріної Л.С. та хормейстером ансамблю бандуристів «Чарівниці».

Творча діяльність молодого талановитого викладача Овчарової С.В. вплинула на ансамбль бандуристів «Чарівниці» найкращим чином. Репертуар ансамблю на цьому етапі став складатися переважно з аранжувань Овчарової С.В., які стали візитною карткою колективу. Починаючи з 90-х років ансамбль став мати власний неповторний репертуар, який відрізняв його від інших ансамблів бандуристів України. Увагу Овчарової С.В. привертають найкращі взірці як світової, так і

української класики, її обробки та аранжування народних пісень виявилися настільки вдалим, що вони залишаються в репертуарі ансамблю по нинішній час. Небувалий успіх та популярність цих аранжувань обумовлена тим, що вони (аранжування) враховують усі особливості дніпропетровського ансамблю бандуристів та звучать неймовірно природно у бандурному виконанні. Кожен твір пройшов перевірку у колективі та зайняв належне місце у репертуарі «Чарівниця».

Найважливішим на наш погляд є те, що С.В. Овчарова ніколи не боялася взяти складний репертуар та завжди намагалася експериментувати. Відомі твори в її аранжуванні звучать неповторно, розкриваючи світові шедеври у новому, бандурному звучанні. Звертаючись до найкращих взірців світової та української класики, С.В. Овчарова формує новий напрям у репертуарі ансамблю – акомпанементи солістам. Стають можливими для виконання «Аріозо» та «Жарт» Й.С. Баха, «Менует» з сюїти «Арлезіанка» Ж. Бізе, де ансамбль бандуристів акомпанує флейті та скрипці. Виконання творів «Плавай, плавай, лебедонько» К. Стеценка, «Соловейко» М. Кропивницького, «Журавка» О. Білаша та укр. нар. пісні в обр. Л. Ревуцького «Чуєш, брате мій», А. Єдлички «Хусточка» дозволяють ансамблеві долучитись до виконання української класики та здобути навички акомпанування солістам-вокалістам.

У зв'язку із розширенням та ускладненням репертуару ансамблю керівники постійно працюють над вдосконаленням технічних можливостей учасників ансамблю і завдяки наполегливій кропіткій роботі ансамбль бандуристів «Чарівниця» досягає значних вершин професійної майстерності. Серйозним поштовхом до здобуття високого рівня майстерності ансамблю стали різноманітні конкурси, які стимулювали розвиток професійного рівню колективу. Дуже дієво та ефективно вплинуло на «Чарівниця» знайомство з високим рівнем професійних колективів на різноманітних конкурсах у Києві, Хмельницькому та Москві:

- Міжнародний конкурс ім. Г. Хоткевича у м. Київ в 1993р., де прийняв участь секстет бандуристів з ансамблю «Чарівниця».



- Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах у м. Хмельницький в 1995 р., де прийняли участь тріо бандуристок з ансамблю «Чарівниці».
- Міжнародний конкурс виконавців на струнних щипкових інструментах у м. Москва в 1998 році, де прийняв участь ансамбль бандуристів «Чарівниці».

З 1996 року у Дніпропетровську став проводиться Всеукраїнський фестиваль бандурного мистецтва «Дзвени, бандуро!» (в окремі роки він мав статус міжнародного чи регіонального), організаторами якого стали Л.С. Воріна та С.В. Овчарова. Кожен рік у фестивалі приймали участь ансамблі бандуристів зі всієї України. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» на кожному фестивалі демонстрував високий рівень виконавської майстерності та здобував призові місця. Значним стимулом для перемог «Чарівниць» був той факт, що вони були організаторами фестивалю, які повинні бути зразком для багатьох бандурних колективів України.

Технічний рівень учасників ансамблю бандуристів «Чарівниці» у 90-ті роки значно виріс. Важливе значення в цьому мала підготовка бандуристів у музичних школах міста та області. Ще у 50-ті роки в Україні сформувалась система музичної освіти бандуристів, яка складалась з трьох рівнів: школа – училище – консерваторія. У Дніпропетровську в музичних школах класи бандури стали відкриватися в той же час. Впродовж багатьох років учні Воріної Л.С. після закінчення музичного училища ставали викладачами музичних шкіл міста та області та впроваджували методичні принципи свого вчителя. На період початку 90-х років класи бандури існували у всіх 19 музичних школах Дніпропетровська, викладачами яких були випускники Л.С. Воріної. Таким чином на Дніпропетровщині виникла ціла бандурна школа Воріної Л.С., яка запроваджувала основи академічного професійного виконавства на бандурі. Випускники учнів Лідії Степанівни вступали до музичного училища і таким чином відбувалася наступність у навчанні бандуристів. Принципово важливим було те, що учні в музичних школах починали грати в дитячих ансамблях бандуристів з перших класів навчання, тобто закладання навичок ансамблевого виконання відбувалося вже у

музичній школі. Це суттєво відзначилось на рівні абітурієнтів, які намагались отримати музичну освіту в музичному училищі. Ансамбль «Чарівниці» поповнювався найкращими випускниками-бандуристами музичних шкіл і тому професійний рівень учасників ансамблю з перших курсів був достатньо високим, щоб опанувати різноманітний та численний репертуар ансамблю бандуристів музичного училища.

Кожен рік музичне училище закінчували 3-4 бандуристи, які склали іспит з «Диригування» для отримання кваліфікації керівник капели (ансамблю) бандуристів, що вимагало підготовки нової ансамблевої програми та стало причиною щорічного оновлення репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки. Кожен рік репертуар поповнювався 6-8 новими творами. Дуже часто ансамбль приймав участь у заходах, для яких необхідно було вивчити конкретний репертуар, наприклад, до Шевченківських днів, якихось знаменних дат чи подій. Концертна діяльність ансамблю бандуристів залишалась дуже активною, постійні концерти і виступи були невід'ємною частиною життя «Чарівниць». Таким чином репертуар колективу складався із постійного репертуару, нового репертуару, який готувався до державного іспиту та творів, які вивчались на якийсь конкретний випадок. По словам керівника ансамблю бандуристів Л.С. Воріної, «Чарівниці» могли зрівнятися з любим колективом філармонії по кількості концертів та різноманітності репертуару.

На другому етапі існування ансамблю бандуристів «Чарівниці» можна визначити два періоди: 1985 – 1993 рр. та 1994 – 2005 рр.

**Період 1985 – 1993 рр.:** переважали вокально-інструментальні твори, в більшості українські народні пісні та пісні сучасних українських композиторів в аранжуванні чи обробці С. Овчарової, декілька творів композиторів-класиків, декілька інструментальних творів та творів а cappella:

- укр. нар. пісні в обробці або аранжуванні С. Овчарової: «О милий, мій», «Од села, до села» (на сл. Т. Шевченка), «Ой знати, знати», «Чом ти не прийшов», «Не сама, не сама», «Ой дівчино, шумить гай», «Від Києва до Лубен» та ін.

- пісні та романси українських сучасних композиторів (близьких до естрадного жанру): І. Поклад «Якщо ти, якщо я», В. Ярцев «Черевички», О. Зуєв «П'є журавка воду», «Криниця», О. Білаш «О зветься птицями гаї» та ін.
- твори композиторів-класиків: Дж. Каччіні «Ave Maria», А. Вівальді «Анданте» з Маленької симфонії, Ж. Массне «Елегія», М. Глінка «Сумнів» (в ориг. – Сомнение)».
- твори а саррелла: літургія «Святий Боже», укр. нар. пісня на сл. Т. Шевченка «Якби мені черевички» в обр. Є. Козака, А. Банкєрі «Вілланелла».

**Період 1994 – 2005 рр.:** традиційні для ансамблю бандуристів українські народні пісні та пісні українських композиторів залишались невід'ємною частиною репертуару, значну частину репертуару займали твори а саррелла та інструментальні твори, широко стали застосовувати акомпанементи солістам (вокалістам та інструменталістам), з'явилися перші оригінальні твори для ансамблю бандуристів.

#### ***Вокально-інструментальні твори:***

- укр. нар. пісні: «Ой на Івана та й на Купала» (обр. В. Петренко), «Кучерява Катерина» (обр. К. Мяскова), в аранжуванні С. Овчарової: «У гаєчку ходила я» (обр. Л. Колодуба), «Ой за гаєм, гаєм» (обр. В. Кучерова) «На бережку у ставка» (обр. Л. Колодуба), «Ой ходила дівчина бережком» (обр. В. Барвінського), «Хусточка» (обр. А. Єдлички), закарпатська нар. пісня «За горами, за лісами» (обр. М. Веріківського, чеська нар. пісня «Ти ж моя хусточка» (обр. М. Дремлюги);
- пісні та романси українських сучасних композиторів: І. Шамо «Вальс», «Пісня про щастя», О. Білаш «На Івана, на Купала», «Пісня Лади», А. Кос-Анатольський «Ой візьму відерце», Б. Фільц «Зацвіла в долині», О. Дудар «Діві Марії»;
- твори зарубіжних та українських композиторів-класиків: Л. Бетховен «Місячна соната», Ц. Кюї, сл. О. Пушкіна «Царскосельская статуя», М. Леонтович «Легенда», К. Данькевич Хор «Хоробрих мужів» з опери «Богдан Хмельницький»;

- акомпанементи солістам-вокалістам: укр. нар. пісня в обр. Л. Ревуцького «Чуєш брате мій» (соло бас), О. Білаш «Журавка» (соло сопрано), К. Стеценко, сл. Т. Шевченка «Плавай, плавай, лебедонько» (соло сопрано), О. Білаш «Сину качки летять» (для дуету та ансамблю бандуристів).

***Твори a cappella:***

Ю. Щуровський «Обеліски», А. Кос-Анатольський. «Буковинські вечорниці», І. Поклад «Чарівна скрипка», укр. нар. пісня «Я лелію, поливаю», Г. Менкуш «Тернова ружа», В. Стеценко «Ой на гору козак воду носить», А. Штогаренко «На вгороді коло броду», О. Кошиць «Хваліте господа з небес».

***Інструментальні твори:***

Й.С. Бах «Аріозо» (для скрипки та ансамблю бандуристів), «Жарт» (для флейти та ансамблю бандуристів), Ж. Бізе Менует із сюїти «Арлезіанки» (для флейти та ансамблю бандуристів), С. Людкевич «Старовинна пісня» (для сопілки та ансамблю бандуристів), І. Марченко Фантазія «Шумлять верби» (для сопілки та ансамблю бандуристів), Я. Степовий «Прелюд пам'яті Т.Г. Шевченка», В. Сокальський «Вальс», М. Скорик «Мелодія».

***Оригінальні твори, написані для ансамблю бандуристів:***

В. Власов «Утоптала стежечку», «Баба в церкві» (Жартунка), В. Мартинюк «Зозуля часу», О. Герасименко «Соло для флейти».

Наприкінці 90-х років та на початку 2000-х в репертуарі «Чарівниць» стали з'являтися перші оригінальні твори для ансамблю бандуристів композиторів В. Власова, В. Мартинюк та О. Герасименко. Якщо проаналізувати основні принципи академізації народних інструментів, зокрема бандури, то цілком зрозуміло, що невід'ємною частиною процесу академізації є створення оригінального репертуару. У бандурному мистецтві простежується така тенденція: у сольному бандурному виконавстві ще з 60-х років з'явився оригінальний репертуар. Композитори М. Дремлюга, К. Мясков, А. Коломієць, В. Кирейко та ін. створили велику кількість творів для бандури у різних жанрах та формах, заклавши міцне підґрунтя для академічного напрямку бандурного мистецтва. Ці твори стали

хрестоматійними, їх засвоєння є невід'ємною частиною підготовки професійного бандуристів в училищі та консерваторії. Оригінальний репертуар для ансамблів бандуристів з'явився лише у 90-х – 2000-х роках. Мається на увазі репертуар, написаний професійними композиторами для ансамблю бандуристів, які враховували специфіку інструмента та можливості ансамблю бандуристів. Тому можна дійти висновку, що академізація ансамблевого бандурного виконавства іде із запізненням майже у 30 років.

Керівники ансамблю бандуристів цілеспрямовано підбирали різноманітний репертуар до державного іспиту з диригування капелюю бандуристів. Він складався із різних за жанрами та стилями творів. На початку 2000-х років вже з'являється традиція, яка зберігається і до нині, а саме: за навчальний рік колектив повинен опанувати певною кількістю творів, у репертуарі обов'язково повинні бути присутніми: твір композитора-класика, інструментальний твір (можливо акомпанемент), вокально-інструментальні твори (укр. нар. пісні та аранжування пісень сучасних українських композиторів) та твір а *carrella*.

Такий підхід до репертуару вимагав високого професійного рівня як вокальної підготовки, підтвердженням чого є твори а *carrella*, так і високого рівня інструментальної підготовки, свідченням чого є інструментальні твори. Стильова та жанрова різноманітність виконуваних творів ставала міцним фундаментом всебічного розвитку учасників ансамблю та вимагала високого рівня виконавської культури, особливо при виконанні творів композиторів-класиків.

Другий етап творчої діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці» характеризується розширенням репертуару за рахунок аранжувань, участю у найпрестижніших конкурсах бандуристів і виконавців на народних інструментах, а головне – формуванням власного виконавського стилю колективу завдяки репертуару, який складався із аранжувань Овчарової С.В.

Репертуар ансамблю містив твори різних стилів та напрямків від епохи бароко до сучасної музики. Поряд із українськими народними піснями та піснями українських композиторів в репертуарі значне місце займали інструментальні твори та твори а *carrella*. Репертуар збагатився новою формою виконання –

акомпанементами солістам (вокалістам та інструменталістам). Наприкінці другого етапу в репертуарі з'явилися перші оригінальні твори для ансамблю бандуристів композиторів В. Мартинюк, В. Власова, О. Герасименко.

### **1.3.3. Формування репертуару консерваторського рівня (2006-2020).**

Третій етап історії дніпропетровського ансамблю бандуристів «Чарівниці» охоплює період з 2006 року по нинішній час. У 2006 році було відкрито Дніпропетровську консерваторію ім. М. Глінки, що мало величезне значення для музичної культури не тільки міста, області, а й усієї країни. Ця подія стала потужним поштовхом для освітньої, творчої, наукової діяльності закладу та суттєво вплинула на рівень музичної освіти регіону. У 2016 році консерваторію перейменовано у Дніпропетровську академію музики ім. М. Глінки.

Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки – єдиний в Україні заклад освіти мистецького спрямування, в якому здійснюється музична освіта на всіх її рівнях: початкова – у школі, фахова передвища – у коледжі, вища – в академії. Унікальна система безперервного навчання в одному закладі освіти на всіх рівнях відкриває великі перспективи у контексті реалізації принципів послідовності і спадкоємності, що мають особливу цінність і важливе значення саме у музичній освіті.

У студентському колективі, яким є ансамбль бандуристів «Чарівниці», керівники кожен рік стикалися з однією і тією ж проблемою, а саме, учасники, які навчалися 4 роки в ансамблі бандуристів та досягли певних успіхів у оволодінні усіма тонкощами ансамблевого бандурного виконання, після закінчення навчального закладу повинні були покинути колектив і кожен рік на перший курс приходили нові учасники, з якими потрібно було починати все з самого початку. Тобто кожен рік у студентському ансамблі «Чарівниці» змінювався виконавський склад на 25%. Ще з 40-х років, коли був відкритий клас бандури у Дніпропетровському музичному училищі, найкращі випускники продовжували навчання у консерваторіях в Києві та Львові, з 90-х років у Харкові, Одесі, Донецьку. Учні Л.С. Воріної та С.В. Овчарової роз'їжджалися по всій країні та

працювали у різних напрямках бандурного мистецтва Україні. Видатні випускники по класу бандури Дніпропетровського музичного училища: народний артист України, керівник Національної заслуженої капели бандуристів М. Гвоздь, народна артистка України, артистка Черкаської філармонії, викладач НМАУ Л. Глотова-Ларікова; заслужені артисти України І. Коваль, О. Чуб, М. Молчанова; кандидати мистецтвознавства Т. Чернета, І. Лісняк; заслужені працівники культури України Ю. Задоя, С. Овчарова; викладач Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського В. Петренко; лауреат міжнародного конкурсу, викладач Одеського музичного училища О. Скорик; викладач Запорізького музичного училища О. Обуховська; викладач Луганського музичного училища В. Фалалєєва та інші підтверджують високий рівень Дніпропетровської школи бандурного виконавства.

Відкриття консерваторії у Дніпропетровську мало значний вплив на колектив ансамблю бандуристів «Чарівниці». З 2006 року найкращі випускники класу бандури музичного училища залишалися в Дніпропетровську і отримували вищу музичну освіту у Дніпропетровській консерваторії. Це суттєво відзначилося на рівні виконавської майстерності, кількісному та виконавському складі ансамблю та безумовно знайшло відображення у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці».

Якщо раніше ансамбль «Чарівниці» налічував до 16 учасників, з відкриттям консерваторії їх кількість значно збільшилась і сягала 25 учасників. Ансамбль бандуристів поєднував студентів училища (2/3) та консерваторії (1/3). Студенти консерваторії з більш високим рівнем технічної та загальномузичної підготовки значно впливали на студентів училища, підштовхуючи їх до професійного росту, що відобразилось в значному стрибку виконавської майстерності учасників та складності репертуару ансамблю.

Рівень учасників ансамблю – студентів консерваторії, значною мірою залежить від репертуару, яким студенти оволодівають на заняттях з фаху. Репертуар, що входить до індивідуального робочого плану студента консерваторії включає твори різних стилів і напрямів від епохи бароко до музики ХХІ ст., а також різноманітних жанрів: це поліфонічні твори, твори великої форми – сонати,

концерти, сюїти, варіації, фантазії, рапсодії, п'єси малих форм. Обов'язково в репертуарі бандуристів є вокальні твори – українські народні пісні, романси, вокальні твори композиторів-класиків та сучасних композиторів. Репертуар складається як з оригінальних творів українських композиторів так і перекладень. База, яка закладається на заняттях з фаху є міцним підґрунтям високої професійної майстерності учасників ансамблю бандуристів та дозволяє керівникам ансамблю добирати до програми складні твори різноманітних жанрів та форм.

На цьому етапі в репертуарі ансамблю відбуваються значні зміни. Тенденції, які стали формуватися на початку 2000-х років, а саме виконання оригінальних творів для ансамблю бандуристів, створених сучасними композиторами, міцно закріпилися у репертуарі та стали складати значну частину репертуару ансамблю. Суттєво вплинуло на розширення репертуару ансамблю залучення оркестрової групи народних інструментів, а також камерного оркестру, що сприяло значному розширенню виконавських можливостей ансамблю бандуристів «Чарівниці» та намітило перспективи подальшої творчої діяльності. Стали можливими для виконання твори О. Герасименко «Сповідь», «Таїна», «Світло пробуджених мрій» для ансамблю бандуристів та камерного оркестру, а також твори великої форми із залученням ансамблю народних інструментів: К. Мясков «Концертна п'єса», М. Леонтович – хорова сцена з опери «На русалчин Великдень», К. Меладзе «Ой і як було із прежди века».

Оригінальні твори та аранжування творів українських сучасних композиторів, написані для ансамблю бандуристів, були інструментовані для ансамблю народних інструментів. Таке спільне виконання заставило звучати «бандурні» твори зовсім по-іншому, збагатилось темброве звучання, розширились динамічні можливості колективу. Яскравим прикладом є твори В. Мартинюк «Прилітай, моя ластівко», «Дніпро – ріка славетна України» О. Білаша «Журавка», «Мамина сльоза», І. Карабиця «Дніпра жива вода» та українські народні пісні «Ой я знаю, що гріх маю» (обр. М. Стецюна), «І шумить, і гуде» (обр. А. Семеляка). Ці твори стали прикрасою програм ансамблю бандуристів та міцно увійшли у їх репертуар.



Важливою подією у цей період стає видання методичних та нотних посібників керівників ансамблю бандуристів «Чарівниці» – Л.С. Воріної та С.В. Овчарової. У 2004 році видається збірка «Кобзарське мистецтво», в якій були надруковані дослідницькі роботи: «З історії кобзарського мистецтва. Минуле і сучасне» та «Методичні поради, щодо культури ансамблевого співу» Л.С. Воріної – засновника дніпропетровської академічної бандурної школи. У збірці зібрано увесь багатий, майже 50-річний педагогічний досвід роботи з ансамблем бандуристів «Чарівниці». Особливу цінність представляють видання С.В. Овчарової, які включають твори з репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» за останні 30 років та є власними обробками, аранжуваннями та перекладаннями С. Овчарової.

***Навчальні посібники (нотні видання):***

- «Дзвени, бандуро». Аранжування та музична редакція Світлани Овчарової (2006);
- «Золоті струни. Твори українських композиторів, класичні твори, українські народні пісні. Аранжування для ансамблів бандуристів» (2006);
- «Валентина Мартинюк. Твори для голосу та бандури. Редактор та аранжувальник С. Овчарова. З репертуару ансамблю «Чарівниці» (2006).

***Навчально-методичні посібники:***

- «Дзвени, бандуро!» вип. 1 (2013);
- «Дзвени, бандуро!» вип. 2 (2013);
- «Вокальні ансамблі у супроводі бандур». Перекладення та аранжування для ансамблів бандуристів (2016);
- «Педагогічний репертуар ансамблів бандуристів». Перекладення, аранжування та обробки пісень» (2016);
- «Інструментування творів для капели бандуристів та струнного оркестру» (2017);
- «Педагогічний репертуар для капели бандуристів з оркестровою групою» (2017);
- «Інструментування для капели бандуристів з оркестровою групою» (2017);

- Козацькі пісні Дніпропетровщини у кантаті Валентини Мартинюк «Ішов козак долиною» (2019).

Навчально-методичні посібники включають методичні поради, а також методичні вказівки щодо виконання запропонованих творів для капели бандуристів.

Значним стимулом для професійного розвитку кожного виконавця, а також колективу є конкурси та фестивалі. Це підтверджено практикою традиційних конкурсів міжнародного рівня серед різних музикантів: піаністів, скрипалів, вокалістів та ін. Ідея проведення фестивалю-конкурсу серед ансамблів бандуристів виникла у керівників Дніпропетровського ансамблю бандуристів «Чарівниці» Л.С. Воріної та С.В. Овчарової.

Фестиваль «Дзвени, бандуро!», започаткований у 1997 році, набув величезної популярності в Україні. Ансамблі бандуристів зі всієї країни приймали участь у ньому, відбувалося творче спілкування, обмін досвідом та репертуаром. Колективи ансамблів бандуристів виступали у різних номінаціях: дитячі музичні школи, музичні училища, консерваторії та педагогічні інститути, самодіяльні капели. Фестиваль давав змогу дослідити тенденції у бандурному мистецтві на всіх рівнях музичної освіти: від музичних шкіл до вищих навчальних закладів, колективи бачили і чули один одного, наймолодші учасники могли уявити перспективи подальшого професійного навчання на бандурі. Студентські ансамблі бандуристів музичних училищ бачили колективи як у своїй номінації, так і більш досвідчені колективи в номінації для вищих навчальних закладів. Журі фестивалю відзначало професійний ріст колективів, які були постійними учасниками фестивалю «Дзвени, бандуро!». За роки існування, а це майже 20 років, фестиваль «Дзвени бандуро!» став заходом всеукраїнського масштабу і має величезне значення у розвитку та популяризації ансамблевого бандурного виконавства.

Ансамбль бандуристів «Чарівниці», який приймав гостей зі всієї країни дуже відповідально та ретельно готувався до цього фестивалю. Керівники розуміли, що колектив кожен раз повинен демонструвати найвищий рівень, не можна було показати неякісну роботу, бо колектив «Чарівниць» був взірцем на цьому

фестивалі, що підтверджувалось постійними перемогами – Гран-при фестивалю «Дзвени, бандуро!» (2000, 2004, 2006, 2008, 2010, 2014 рр.). Кожного разу «Чарівниці» дивували вимогливу публіку новими творами, підбирали щось особливе та цікаве, охоче ділились своїм репертуаром.

Окрім участі у Дніпропетровському фестивалі «Дзвени бандуро!», ансамбль бандуристів «Чарівниці» приймав участь у конкурсах та фестивалях за межами Дніпропетровська та ставав лауреатами наступних конкурсів: Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка (Дрогобич, 2009), Всеукраїнського конкурсу бандуристів ім. О. Вересая (Київ, 2009), Чеського Міжнародного фольклорного фестивалю (Прага, 2012), I-го Всеукраїнського молодіжного фестивалю бандурного мистецтва «Пісня славить Кобзаря» (Харків, 2014), VIII Міжнародного конкурсу «Арт-Домінанта» (Харків, 2020), I Всеукраїнського фестивалю «ЛемЦвіт» (Київ, 2020). Всі конкурси та фестивалі мали значний вплив на рівень виконавської майстерності ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

Проаналізувавши репертуар колективу за останні 14 років, можна дійти такого висновку: при збереженні традицій репертуар ансамблю постійно оновлюється творами різних стилів і напрямів, розширюється жанрова палітра, репертуар збагачується оригінальними творами та аранжуваннями. В традиційному репертуарі – обробках українських народних пісень відчувається новий сміливий підхід, застосування сучасних засобів музичної виразності – джазових гармоній та ритмів. Оновлення репертуару творами різних стилів і напрямів, а також різноманітних жанрів відбувається завдяки аранжуванням творів від епохи бароко до музики XXI ст. Збагачення репертуару оригінальними творами відбувається завдяки композиторській діяльності дніпропетровської композиторки В. Мартинюк, (яка пише твори для ансамблю бандуристів «Чарівниці»), а також оригінальним творам одеського композитора В. Власова та львівської бандуристки та композиторки О. Герасименко.

## Висновки до розділу 1

Виникнення ансамблевої форми бандурного виконавства на початку ХХ століття стало одним з чинників формування академічного напрямку в бандурному мистецтві. Процес академізації бандурного мистецтва реалізувався через перехід на нотне навчання, складання підручників і самовчителів гри на бандурі, відкриття класів бандури у навчальних закладах, уніфікацію і модернізацію бандури, створення нового репертуару і концертне виконавство.

Бандурне мистецтво як цілісне явище складається з нерозривно пов'язаних між собою компонентів, а саме: інструменту, виконавця і репертуару. Характерною рисою процесу академізації бандурного мистецтва є безперервний поступовий розвиток. Репертуар як складова частина бандурного мистецтва є тим найважливішим рушійним фактором, без якого формування і тим більше розвиток академічного бандурного мистецтва були б неможливі. Аналіз репертуару дав можливість виділити основні етапи процесу еволюції на конкретному прикладі, а саме – Дніпропетровському ансамблі бандуристів «Чарівниці», як типового представника академічного бандурного ансамблевого виконавства.

Історичними передумовами виникнення ансамблів бандуристів у навчальних закладах стали численні капели бандуристів, що з'явилися на Україні у першій половині ХХ ст., які заклали основи ансамблевої форми академічного бандурного мистецтва. Продовженням традицій ансамблевого бандурного виконавства стали жіночі тріо бандуристок у 50-ті роки ХХ ст., які набули величезної популярності та мали своїх послідовників по всій Україні. Система освіти бандуристів в середині ХХ ст. передбачала підготовку фахівців-бандуристів як солістів, ансамблістів та керівників капел бандуристів, тому виникнення навчальних студентських ансамблів бандуристів стало закономірним етапом академізації. Студентські ансамблі стали основою та невід'ємною частиною освіти бандуристів у музичних навчальних закладах.

Дослідивши в хронологічному порядку становлення і розвиток ансамблю бандуристів «Чарівниці» та еволюцію його репертуару, можна позначити три

основних етапи, які нерозривно пов'язані з академізацією бандурного мистецтва, а саме ансамблевої форми:

Перший етап – створення та розвиток репертуару: від самодіяльності до професіоналізму (1956–1984 рр.). Репертуар дніпропетровського ансамблю бандуристів на цьому етапі вказує на спадкоємність традицій київської академічної бандурної школи, а саме київських тріо бандуристок 50-70-х років. На першому етапі відбувається формування основних напрямків у репертуарі ансамблю – українські народні пісні, твори українських композиторів, світова класика, а також основних жанрів: вокально-інструментальні твори, інструментальні твори, твори а capella. На цьому етапі закладаються певні традиції у репертуарі ансамблю бандуристів, які будуть зберігатися та розвиватися впродовж наступних етапів. Для першого етапу характерне продовження традицій відомих тріо бандуристок у репертуарі та виконання творів з репертуару існуючих колективів.

Другий етап – період активного оновлення репертуару, вплив конкурсів на репертуар ансамблю (1985–2005 рр.). Збагачення репертуару численними аранжуваннями різноманітних творів від класики до сучасної музики мали важливе значення у розвитку ансамблю бандуристів «Чарівниці». Головною особливістю ансамблю на цьому етапі є поява власного репертуару завдяки аранжуванням керівника Овчарової С.В.

На другому етапі відбувається розширення та збагачення основних жанрів у репертуарі ансамблю – українські народні пісні (в обробках та аранжуваннях С. Овчарової), твори вітчизняних та зарубіжних композиторів-класиків, твори сучасних українських композиторів. Поряд із основними жанрами в репертуарі з'являються акомпанементи солістам (вокалістам та інструменталістам), перші оригінальні твори для ансамблю бандуристів. Різноманітні конкурси та фестивалі стали важливим поштовхом для оновлення репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці». Участь у численних конкурсах суттєво вплинула на розвиток колективу та стала потужним стимулом для професійного росту ансамблю.

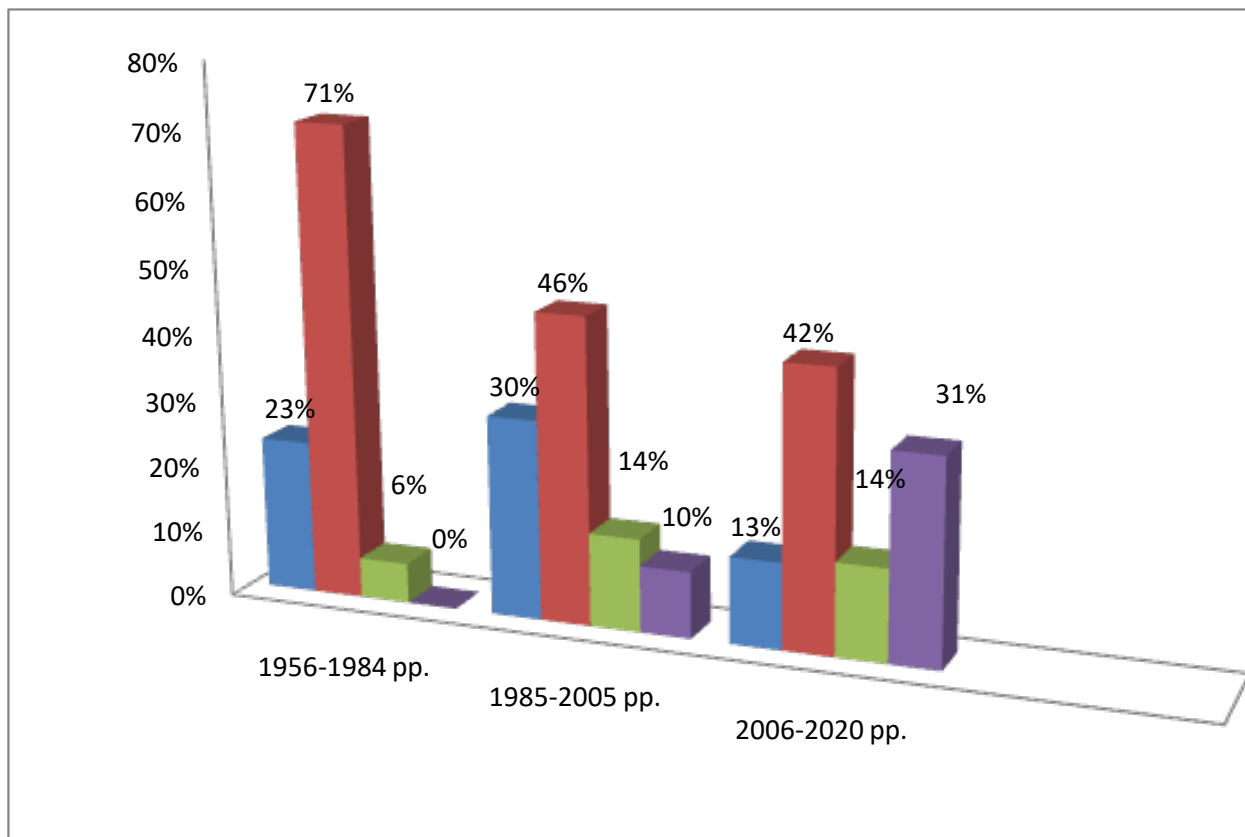
Для другого етапу характерне формування індивідуального виконавського стилю ансамблю бандуристів «Чарівниці». При збереженні традицій ансамблю

відбувається оновлення та збагачення репертуару. Всі ці еволюційні зміни у репертуарі являються відображенням процесу академізації ансамблевої форми бандурного виконавства.

Третій етап – формування репертуару консерваторського рівня (з 2006 р. по нинішній час). Відкриття Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки розкриває значні перспективи у розвитку ансамблю бандуристів «Чарівниці»: реалізується у повній мірі наступність у навчанні бандуристів, підвищується рівень виконавської майстерності колективу. Основний напрям у репертуарі ансамблю – оригінальні твори, написані композиторами В. Мартинюк, В. Власовим, О. Герасименко для ансамблю бандуристів, які враховують особливості інструмента та ансамблю бандуристів. Залучення оркестрової групи народних інструментів та камерного оркестру для спільного виконання творів відкриває значні перспективи творчої діяльності колективу. Навчально-методичні та нотні посібники С.В. Овчарової мають величезне значення у популяризації та розповсюдженні репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці». Дніпропетровський фестиваль «Дзвени, бандуро!» набуває всеукраїнського масштабу у бандурному ансамблевому виконавстві.

Третій етап характеризується якісно новим рівнем репертуару завдяки оригінальним творам сучасних композиторів В. Мартинюк, В. Власова, О. Герасименко та аранжуванням творів від епохи бароко до музики ХХІ ст., значним ростом виконавської майстерності завдяки реалізації наступності у навчанні, високим рівнем професіоналізму, що підтверджується перемогами на різноманітних конкурсах та фестивалях, поширенням репертуару ансамблю завдяки виданням С. Овчарової.

Діаграма 1. Еволюція репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» за 1956-2020 рр.



## РОЗДІЛ 2

### ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НОМІНАЦІЇ СУЧАСНОГО РЕПЕРТУАРУ АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ «ЧАРІВНИЦІ»

#### 2.1. Класифікація репертуару ансамблю

Репертуар будь-якого виконавця чи колективу є показником рівня його виконавської майстерності, тому проблема вивчення репертуару ансамблю бандуристів – його поява, розвиток, жанрово-стильове різноманіття представляє надзвичайний інтерес у такій сучасній галузі музичної теорії, як «виконавське музикознавство», одним з фундаторів якої виступив академік М. Давидов [32]. За словами науковця Г.П. Голяки репертуар складає ядро проблематики виконавства. Він відзначає, що репертуар – динамічна, мінлива структура, що безперервно оновлюється та модифікується [27, с. 14].

Репертуар виконавських колективів привертав увагу багатьох дослідників, серед яких В. Дейнега, Т. Сідлецька та ін., чії дослідження в області народно-оркестрового виконавства найбільш близькі до ансамблевого бандурного виконавства. Так, В. Дейнега відзначає, що «численна сучасна музична література для оркестру народних інструментів має великий жанрово-стильовий репертуар. Встановились досить чіткі основні напрямки: перекладення та транскрипції зразків музичної класики, обробки фольклорного мелосу, оригінальні твори, сучасна музика» [38, с. 5]. Т. Сідлецька, враховуючи специфіку особливостей розвитку репертуару народно-оркестрового виконавства на сучасному етапі, визначає наступні репертуарні напрямки: фольклорний, академічний, естрадно-джазовий, авангардний [151].

Досліджуючи специфіку різноманітних класифікацій репертуару, Г. Голяка приходиться до висновку, що в існуючій літературі можна знайти наступні типи класифікації репертуару:

- за сферами музичної діяльності: професійний і аматорський;
- за часом створення: сучасний і старовинний;



- за історико-стильовими моделями: середньовічний, ренесансний, бароковий, класицистичний, романтичний і таке інше;
- за виконавським чинником (складом): сольний, ансамблевий, хоровий, оркестровий та синтетичний (який поєднує усі зазначені види);
- за просторовими чинниками: концертний та камерний;
- за жанровими моделями: твори великої форми, поліфонію, п'єси та етюди;
- за національною приналежністю: твори італійських, німецьких, українських, французьких та інших композиторів;
- за ступенями складності: для початківців, середньої та значної технічної складності, твори вищої виконавської майстерності;
- за формою буття: безпосередня виконавська діяльність (концертне виконання) та опосередкована (дискографія) [27, с. 17–20].

Таке різноманіття типів класифікації репертуару обумовлює їх універсальність, тобто можливість застосування для будь-яких видів виконавства. Усі типи класифікацій, перелічені Г. Голякою, можуть бути застосовані до бандурного ансамблевого репертуару. Відомий сучасний музикознавець Є. Назайкінський зазначає, що «По-перше, класифікації та критерії можуть бути взяті будь-які, важливо лише, щоб вони узгоджувалися з конкретними завданнями аналізу. По-друге, для повної характеристики музичного твору доцільно використовувати всі можливі критерії і системи класифікації. Адже вони не суперечать, а лише доповнюють один одного» [115, с. 91].

Головним завданням аналізу репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» було простежити в хронологічному порядку динаміку змін репертуару за допомогою декількох критеріїв: за жанровими та історико-стильовими моделями, за національною приналежністю, за виконавським складом, за ступенем складності.

Ансамбль бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки – яскравий, неповторний й водночас типовий представник ансамблевого бандурного виконавства України. Історія ансамблю бандуристів «Чарівниці» щільно пов'язана з розвитком всього ансамблевого бандурного

мистецтва України: його репертуар формувався та розвивався в однакових для всіх бандурних колективів умовах під впливом вдосконалення конструкції інструменту та активної творчості сучасних українських композиторів для бандури. Тому зміни у репертуарі ансамблю «Чарівниці» протягом більше ніж 60 років його існування віддзеркалюють основні тенденції еволюції ансамблевої форми всього бандурного мистецтва. Сучасний ансамбль бандуристів «Чарівниці» має свої власні репертуар та виконавський стиль, які відрізняють його від інших колективів України. Створення цього власного репертуару стало результатом еволюційного розвитку протягом декількох десятиріч. Довгий шлях творчого розвитку колективу добре задокументований у відео- та аудіозаписах, публікаціях в наукових журналах та періодичних популярних виданнях, навчально-методичних посібниках та нотних збірках. Аналітичне дослідження цього матеріалу дає унікальну можливість простежити процес еволюції репертуару ансамблю протягом 64 років та визначити основні закономірності розвитку ансамблевого бандурного виконавства України.

Репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» є результатом всієї його діяльності й тому найбільш об'єктивно демонструє рівень виконавської майстерності колективу. Він складається із різних за стилями та напрямками, формами та жанрами творів. Динаміка безперервного розширення та оновлення репертуару за рахунок різноманітних та більш складних творів на сучасному етапі розвитку віддзеркалює професійний ріст колективу. Збільшення кількості виконуємих творів, зростання їх технічно-виконавської складності та розмаїття їх жанрово-стильової палітри відбиває творчу еволюцію ансамблю. Ансамбль бандуристів є водночас як хоровим, так й інструментальним колективом, в якому виконавці під час співу самі собі акомпанують. Тому в репертуарі ансамблю присутні вокально-інструментальні твори, інструментальні твори, твори а *capella* та акомпанементи солістам (вокалістам та інструменталістам).

Сучасний репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» чітко відображає основні репертуарні тенденції, які визначив засновник академічного напрямку бандурного мистецтва Гнат Мартинович Хоткевич більш 100 років тому: українські народні пісні, переклади світової музичної класики та оригінальні твори,

написані саме для бандури. Г. Хоткевич зазначав: бандура – інструмент, «який був створений та пристосований українським народом саме для виконання українських мелодій та акомпанементу українським народним пісням» [177, с. 216–217]. Гнат Хоткевич мріяв щоб бандура увійшла у ряди європейських музичних інструментів як рівноправний, але самобутній інструмент, тому бачив майбутній репертуар бандуристів переважно як оригінальний. Він писав: «Право на існування інструмент має лише тоді коли дає він щось своє, неповторне. Бо коли він нічого своєрідного не має, а дає лише те, що вже є на інших інструментах, то відпадає сама потреба його існування. Щось своє має і бандура: на ній можна грати такі речі й так їх виконувати, як ні якому інструменті не можна» [насамперед Гнат Хоткевич мав на увазі українські народні пісні], «Нема на світі інструмента, на якому можна грати все. На кожному інструменті можна тільки заграти те, що для нього написано. Перекладіть це на мову іншого інструмента – це буде переклад. Він може задовольнити менш вимогливих людей, але це ще не музика.... Для бандури треба творити літературу [оригінальний репертуар] – от основне завдання. Відмовлятися від світової літератури не приходиться, але й ставити її «во главу угла» теж не варто, бо інакше не вийшло б схожим на те, якби ми українську літературу хотіли б утворити з найкращих чужоземних творів, переклавши їх на українську мову й не пишучи нічого свого» [176, с. 33].

Еволюція репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» йшла шляхом, який визначив Гнат Хоткевич. На початку існування колективу основу репертуару складали українські народні пісні, з 60-х рр. репертуар почав поповнюватися аранжуваннями пісень сучасних українських композиторів, з 80-х рр. – аранжуваннями вітчизняних та зарубіжних композиторів-класиків. Твори а саррелла, як невід’ємна частина професійної підготовки ансамблевого бандуриста, стали з’являтися в репертуарі ансамблю починаючи з 70-х років. З кінця 90-х рр. і до сьогодні розширення репертуару відбувається переважно завдяки оригінальним творам, написаним для ансамблю бандуристів.

Аналіз змін, які відбулися у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» впродовж усього його існування, що проаналізований у хронологічному порядку,

дає підстави для класифікації репертуару на чотири групи. Перша – обробки українських народних пісень, друга – аранжування творів вітчизняної і світової класики та творів українських композиторів ХХ-ХХІ ст., третя – твори а caprella, четверта – оригінальні твори для ансамблю бандуристів сучасних композиторів.

**Перша група** – це обробки українських народних пісень вітчизняними композиторами і бандуристами. Саме про українські народні пісні писав Гнат Хоткевич, що «на бандурі можна так їх виконувати, як ні на якому інструменті не можна», бо саме для акомпанементу цим пісням український народ створив бандуру та використовував її протягом століть. Він писав: «кожний інструмент цінний постільки, поскільки він дає щось своє, чого інші інструменти дати не можуть, то бандура має цю свою вартість. До української музики вона наблизилася всією своєю суттю і найкраще її передає; навіть рояль із його могутніми засобами не може рівнятися з бандурою щодо передачі української пісні» [178, с. 201].

Обробки українських народних пісень – це яскраве поєднання народного та академічного напрямків, внаслідок якого з'являються нові твори. При цьому композитори беруть за основу зразок музичного фольклору, в результаті його обробки, подальшого переосмислення і перетворення виникає нове втілення пісні, неповторне і самобутнє. Вперше до українського фольклору звернувся великий німецький композитор Людвіг ван Бетховен. У 1816 році він зробив обробку пісні «Їхав козак за Дунай» для голосу, віолончелі, скрипки і фортепіано (Schöne Minka, ich muß scheiden WoO 158a №16) [74]. Цією обробкою Бетховен визначив важливу тенденцію еволюції української музики, обробки народних пісень з кінця ХІХ століття зайняли важливе місце у творчості вітчизняних композиторів, серед яких: М. Лисенко, Л. Ревуцький, В. Барвінський, Б. Лятошинський, К. Богуславський, О. Чишко та інш. [146].

Нерозривний зв'язок професійної та народної творчості характерний для всіх етапів розвитку української музики. Звернення до жанру обробки народної пісні українськими композиторами дозволяє визначити народну пісню як невід'ємну складову української музичної спадщини. В обробках українських народних пісень вітчизняними композиторами зберігається оригінальний поетичний текст і мелодія,

що дозволяє максимально донести до слухача емоційно-смісловий зміст народної пісні. Використання українськими композиторами різноманітних засобів музичної виразності завжди знаходиться у відповідності з національними жанровими особливостями, завдяки чому не тільки зберігається, а ще й посилюється притаманна народній пісні яскраво виражена національна забарвленість.

Минуле, сьогодення і майбутнє української пісні Г. Хоткевич завжди пов'язував тільки з українськими музичними інструментами, насамперед – із бандурою. Гнат Хоткевич вважав, що звучання бандури «занадто сильно зв'язане з українською піснею» і тому цей зв'язок «безкарно порушувати неможна. Пісня українська модулює, зв'язуючи два й більше тетраорди – так само разом із нею модулює й бандура. Виходить повна гармонія, з'являється можливість дати сильне враження при малих засобах. От чому я сміло кажу, що для української пісні бандура є ідеальним інструментом і конкуренції з нею ні один інструмент не витримає. Не кажу вже про інструменти, де залізом позначені лади (гітара, балалайка, мандоліна), але навіть інструменти-аристократи, як скрипка й рояль не можуть бути суперниками бандурі. Скрипка не дасть акомпаніменту, а лише дує; а рояль із своїми темперованими інтервалами одразу переносить музику степів до салону, тобто відбирає у неї всю красу безпосередності» [174, с. 71].

Сучасний репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» є незаперечним доказом справедливості передбачення Г. Хоткевича «Доки буде жити наша пісня, доти з нею буде жити і бандура» [173, с. 20]. У репертуарі присутні яскраві приклади українських народних пісень в обробках вітчизняних композиторів: «На бережку у ставка», «У гаєчку ходила я» (обр. Л. Колодуба), «Кучерява Катерина» (обр. К. Мяскова), «Не стій вербо над водою» (обр. М. Дремлюги), «Ой за гаєм, гаєм» (обр. В. Кучерова), «На вулиці скрипка грає» (обр. М. Красева), «Ой я знаю, що гріх маю» (обр. М. Стецюна) та численні обробки керівника ансамблю – С. Овчарової: «О милий мій», «Од села до села», «Повіяв вітер степовий» та багато інших.

**Друга група** – аранжування творів вітчизняної і світової класики та творів українських композиторів ХХ-ХХІ ст. Ця група є найчисельнішою в репертуарі

ансамблю бандуристів «Чарівниці». Вона включає різноманітні за формами, жанрами, стилями і напрямками твори. Гнат Хоткевич дуже точно висловив суть та одночасно й головну проблему аранжувань та перекладів для бандури: «Оригінально побудована річ передаватися на жодному іншому інструментові не може, бо кожний інструмент дасть своє темброве оточення і воно буде не таке» [174, с. 72]. Влучно доктор мистецтвознавства, професор М. Давидов зазначив: «Творчі завдання перекладення спрямовані на збереження та розкриття змісту музичного твору в нових тембрових умовах» [33, с. 9]. На ролі тембру інструмента, для якого створюється переклад, акцентував увагу й відомий музикознавець і етномузиколог І. Земцовський: «Тембр уособлює звукоідеал кожної етнічної культури, національні особливості інтонування. Навіть фуги Баха, виконані на узбецьких народних інструментах, звучать як узбецька народна музика» [61, с. 898]. Дійсно, яскраве етно-інструментальне звучання бандури суттєво підсилює елемент національного в музиці українських композиторів, а класичним творам надає національний колорит завдяки своєму темброві, який яскраво увиразнює етнофонічну семантику музики [88]. У перекладі на мову бандури твори Йогана Себастьяна Баха і Людвіга ван Бетховена набувають нових якостей, характерний для бандури тембр надає звучанню «український відтінок».

Сучасна бандура – досконалий інструмент, її технічні можливості дозволяють повноцінно виконувати твори світової та вітчизняної класики: інструментальні твори та акомпанементи солістам-інструменталістам – «Аріозо», «Жарт» Й.С. Баха, «Менует» з сюїти «Арлезіанка» Ж. Бізе, «Прелюд пам'яті Т.Г. Шевченка» Я. Степового, «Вальс» В. Сокальського, «Старовинна пісня» С. Людкевича, вокально-інструментальні твори та акомпанементи солістам-вокалістам – «Ave Maria» Дж. Каччіні, «Panis angelicus» С. Франка, «Ave Maria» К. Сен-Санса, «Царскосельская статуя» Ц. Кюї, Хор русалок із незакінченої опери «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, «Легенда» (муз. М. Леонтовича, сл. М. Вороного), Арія Андрія з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Плавай, плавай, лебедонько» (муз. К. Стеценка, сл. Т. Шевченка), «Соловейко» (муз. та сл.

М. Кропивницького) «Не співай по весні» (муз. Н. Нижанківського, сл. І. Манжури) та інш.

Значне місце у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» займають аранжування творів українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: А. Кос-Анатольського, М. Жербіна, О. Білаша, П. Майбороди, І. Шамо, Б. Фільц, І. Поклада, І. Карабиця, О. Зуєва, М. Стецюна, Б. Янівського та ін. Ведучим жанром у творчості цих композиторів є пісня. Саме пісня є тим важливим національним чинником у музиці, що закладає в українську музичну культуру міцні основи й визначає шляхи, якими вона повинна розвиватися. Як композитор-класики, так і сучасні українські композитори створили високохудожні зразки національного мистецтва, спираючись на кращі зразки української народної пісні. Композитор Микола Грінченко писав у 1921 році у своїй книзі «Історія української музики» про зв'язок української музики з фольклором: «Особливості історичного життя українського народу зробили те, що українська музика, відокремившись від загально-європейського музичного мистецтва, пішла в своєму розвитку власним шляхом: заховавши в собі всі найоригінальніші своєрідні національні ознаки, багатство і красу своїх народних мелодій, вона даліше від них не пішла і, власне кажучи, ще й досі живе, обвіяна пахощами народнього мистецтва, народної співтворчості» [30, с. 85]. Пісні українських композиторів ХХ ст. зберегли глибинну суть української музики, яку (за словами Хоткевича) бандура найкраще передає, тому і звучать вони у бандурному виконанні так само природно, як і українські народні пісні. Репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» включає аранжування творів О. Білаша «Журавка», «Ой, висока та гора», «На Івана, на Купала», «Над Україною», «Пісня Лади», «Заграй мені», «Мамина сльоза», І. Шамо «Три поради», «Пісня про горлицю», «Дніпровський вальс», «Пісня про щастя», А. Кос-Анатольського «Ой візьму відерце», «Ой ти дівчино, з горіха зерня», Б. Фільц «Весняна баркарола», «Зацвіла в долині», І. Поклада «Якщо ти, якщо я», Б. Янівського «Не забудь», «Небеса очей твоїх» та інш.

**Третя група** – твори а саррелла – особлива, тому що на перший погляд є абсолютно самостійною й не пов'язана безпосередньо з бандурою. Дійсно, хоровий

спів не є типовим для традиційного кобзарства, але він характерний як для української народної пісні, так і для академічного бандурного мистецтва. Глухівська музична школа, що готовила музикантів для царського двора у 1738 році, може вважатися першим прообразом академічної освіти як хористів, так і бандуристів [11]. Перша капела бандуристів під керівництвом Василя Ємця назвалася «Кобзарський хор» [57]. Ансамблеве бандурне виконавство формувалося під значним впливом українського хорового мистецтва, що призвело до суттєвого підсилення вокальної складової репертуару сучасних капел бандуристів. Цей же вплив створив та розвив традицію виконання творів а cappella [22]. Репертуар «Чарівниць» демонструє прихильність даної традиції: твори а cappella виконуються ансамблем останні 50 років.

**Четверта група** – оригінальні твори сучасних українських композиторів, написані для ансамблю бандуристів. Саме оригінальні твори для бандури більшою мірою допомагають реалізувати *«Хоткевичівську заповітну мрію»*, про яку відомий бандурист Віктор Мішалов написав у передмові до чергового перевидання книги Гната Хоткевича «Твори для харківської бандури»: «піднести ... бандуру з супровідного додатка для співу, до рівня високоцінного самостійного, всіми визнаного музичного інструмента, на що вона (бандура) має всі й незаперечні права» [179, с. 236]. До цієї групи репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» відносяться твори композиторів В. Власова, О. Герасименко, В. Мартинюк, які починаючи з 1990-х років створюють оригінальні композиції для ансамблю бандуристів.

Аналізуючи процес еволюції репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» за останні десятиріччя, слід відзначити жанрово-стильове розмаїття творів, що притаманне сучасному розвитку ансамблевого бандурного мистецтва загалом [52, 181]. Це і традиційні для ансамблю вокально-інструментальні твори: О. Герасименко «Україна є, Україна буде» (сл. З. Ружин), «Дощ» (сл. Т. Угрин), В. Власова на слова Т. Шевченка «Чи ми ще зійдемося знову», «Утоптала стежечку», «Ой, гоп, не пила», на слова С. Руданського «Баба в церкві» («Жартунка»), В. Мартинюк «Вільшанка» (сл. Л. Компанієць), «Колискова



Парижу» (сл. А. Вікторова), вокально-інструментальні твори для баритону та капели бандуристів «Прилітай, моя ластівко» (сл. В. Вихруша), «Дніпро – ріка славетна України» (сл. В. Здоренко), а також цікаве поєднання академічних інструментів з народними в інструментальних творах В. Мартинюк, написаних для ансамблю бандуристів та різних інструментів – флейти, арфи, віолончелі, ударних інструментів: «Зозуля часу» для ансамблю бандуристів, флейти, віолончелі, вібрафону та ударної установки, «Відчуття весни» (музичні акварелі для пан-флейти, флейти та капели бандуристів, за мотивами поезії Т. Шевченка), «Інтерлюдія та бурлеска» для віолончелі та ансамблю бандуристів, «Юність Дніпра» та «Дніпрові чайки» для флейти, арфи та ансамблю бандуристів; інструментальні твори для флейти та бандури О. Герасименко: «Соло для флейти», «Мелодія блакитного неба». Слід назвати твори О. Герасименко для флейти, ансамблю бандуристів та камерного оркестру «Сповідь», «Таїна», «Світло пробуджених мрій» (з «Триптиху» для 2-х бандур, флейти, гобоя та струнного оркестру у перекладенні для ансамблю бандуристів та камерного оркестру) та «Інтермецо на теми українських народних пісень» для ансамблю бандуристів, камерного оркестру та ударних інструментів, кантата «Ішов козак долиною» на тексти козацьких пісень Дніпропетровщини для солістів, ударних, фортепіано та ансамблю бандуристів В. Мартинюк.

Композитори В. Власов, В. Мартинюк, О. Герасименко демонструють сучасне мислення в різноманітних оригінальних творах для ансамблю бандуристів, розкриваючи нові звуковиразальні і темброві можливості бандури, поєднуючи традиції української музичної культури із сучасною музичною стилістикою. Саме ці твори і є тією музикою, яка за думкою Гната Хоткевича відбиває неповторність бандури та визначає її право на існування як унікального українського музичного інструменту.

Для визначення основних закономірностей еволюції репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниць» був виконаний аналіз усіх чотирьох груп творів.

## 2.2. Обробки українських народних пісень

Гнат Хоткевич писав: «Український народ створив собі інструмент для своєї пісні, і тут бандура суперниць не має ... ось справжнє покликання бандури» [177, с. 216–217]. Сам Хоткевич приділяв велику увагу розширенню бандурного репертуару завдяки аранжуванням українського музичного фольклору та залишив нам коштовну спадщину у вигляді великої кількості власних оригінальних творів (написаних у народному або традиційному кобзарському стилі) та обробок українських народних пісень [37]. Українські народні пісні були присутні у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» із самого початку його існування і залишаються невід'ємною частиною сучасного репертуару.

Репертуар будь-якого національного виконавства відображає найбільш важливі думки і сподівання всього народу. Будучи музичним виразом національної самосвідомості українців, бандурне мистецтво поступово, одну за одну, увібрало найбільш характерні риси українського менталітету. Українська народна пісня – це душа українського народу, тому бандуру – символ української нації, неможливо уявити без української пісні. Кожна з національних особливостей отримала своє відображення в жанровому розмаїтті бандурного репертуару. Релігійність – в музичних творах духовного репертуару, любов до свободи і незалежності – в історичних піснях, працьовитість – в піснях на побутову тематику, сентиментальність – в ліричних піснях, гумор – в жартівливих піснях.

Репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» за останні 25 років накопичив чималу кількість українських народних пісень, більшість з яких представлена пісенною лірикою – піснями про кохання, жартівливими, танцювальними піснями, які об'єднує родинно-побутова тематика. Також в репертуарі присутні народні пісні літературного походження, романси, козацькі пісні та календарно-обрядові.

Пісні про кохання – це переважно жіноча (дівоча) творчість [36]. Загалом пісням про кохання властиві поглиблений ліризм та єдність інтимного і побутового. «У них поєднуються всі людські почуття – від ніжної любові до лютої ненависті, взаємини між закоханими переплітаються зі ставленням до них членів їхніх сімей (батьків, братів і сестер) та інших людей (сусідів, друзів, ворогів). Тому

в цих піснях представлена вся шкала почуттів, першорядним з яких виступає кохання, що буває дуже різним: вірним чи зрадливим, взаємним чи нерозділеним, щасливим чи нещасним» [93, с. 324].

Тематика пісень про кохання дуже різноманітна: очікування кохання, зародження почуттів, зізнання, взаємна любов, вірне кохання, думки про одруження, туга і настрої перед весіллям, перепони закоханим, розлука з милим, вороги або батьки на перешкоді закоханих, нерозділені почуття, зрада, нещасливе кохання та багато інших. За надзвичайно точним висловлюванням Зоряни та Мар'яни Лановиків: «Саме пісні про кохання найповніше розкривають внутрішню суть душі українського народу, саме в них найорганічніше поєднані думки, уявлення, моральні норми, притаманні українцям. Інтимна народна лірика відображає визначальні риси української ментальності (доброту, лагідність, емоційність), пріоритетні цінності українців (вірність, взаємоповага, щирість), особливості етнопсихології (сентиментальність, чутливість, вразливість)» [93, с. 329].

У репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» яскравими прикладами пісень про кохання є «О, милий мій» (обр. С. Овчарової), «Хусточка» (обр. А. Єдлички), «У гаєчку ходила я» (обр. Л. Колодуба), «Чи се тая криниченька» (обр. С. Людкевича) «Не стій вербо» (обр. М. Дремлюги) «Серед села дичка» (обр. Ф. Задора). В цих творах відображена майже вся тематика пісень про кохання.

Більшість пісень українського фольклору має на собі печатку козацької доби, козацький побут проглядає на кожному кроці, мало не в кожному рядку. В них дівчина не називає парубка інакше, ніж козаком. У репертуарі «Чарівниць» прикладами цієї тематики є пісні «Чи се тая криниченька» та «О, милий мій». Мотив розлуки з коханим є найпоширенішим у піснях про кохання. Тема розлуки з милим розкривається в пісні «Чи се тая криниченька». Події, в яких козак від'їжджає, дівчина плаче стала головною ознакою цілої епохи, яка називається козаччиною [36]. Іншим прикладом мотиву розлуки є пісня «О милий мій», що доповнюється окрім зізнань у коханні, образом матері, що занепокоєна станом

доньки. Пісня побудована у формі діалогу спочатку дівчини із хлопцем, потім дівчини із матір'ю, що надає пісні особливого драматизму.

Окрім образів молодої пари, у піснях зустрічається мотив майбутнього кохання. Найчастіше оспівується образ дівчини, яка чекає своє кохання, як в «У гаєчку ходила я» або дівчини, яка закохана в хлопця і мріє про одруження та сімейне життя, як у «Серед села дичка». Ці пісні написані у формі монологу, який набуває елегійного, сповідального характеру, де ліричний персонаж ділиться своїми почуттями та переживаннями про майбутню долю.

У багатьох піснях про кохання зустрічаються картини природи, своєрідні пейзажі, які часто набувають символічного значення. У такий спосіб вони передають почуття, про які відверто дівчина сказати не може. Такі пейзажі несуть особливо велике емоційне навантаження, доповнюючи інтимну задушевну атмосферу, що стало причиною неймовірної кількості паралелізмів, де на першому місці – картини природи, на другому – тонка палітра людських переживань. Події у піснях відбуваються на тлі мальовничої природи – зоряної майської ночі «О милий мій», вечірнього (зіркового) гаю «У гаєчку ходила я». Пісні про кохання відрізняє надзвичайний ліризм, якому притаманна поетизація людських почуттів, оспівування внутрішньої краси і величі душі. Дуже важливу роль відіграє мова ліричних героїв і персонажів, яка насичена ніжно-пестливими словами: головонька («Серед села дичка»), рученьки, дівчинонька («Чи се тая криниченька»), коханячко («У гаєчку ходила я»), зіронька, личенько, та ін.

Як зазначають Зоряна та Мар'яна Лановики, у піснях про кохання «утверджується народна мудрість, що проявляється у перевазі духовних цінностей над матеріальними, здатності до співпереживання, вміння передати в пісні духовні здобутки попередніх поколінь» [93, с. 334].

Жартівливі пісні в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» складають переважну більшість. «Жартівлива пісня належить до споконвічних національних надбань української народної поезії.... Від самого початку розвитку української народної пісенності жартівлива пісня стає її невід'ємним складником і посідає в ній важливе місце» [58, с. 798]. Гумор – одна з важливих характерних рис українського

народу, у складних соціальних умовах, в яких українці перебували впродовж багатьох століть, вони знаходили в собі сили пожартувати над своїми недоліками та проблемами.

Останні роки помітна тенденція до збільшення у репертуарі ансамблю «Чарівниці» кількості жартівливих і танцювальних народних пісень. Повністю зрозумілим стає той факт, що жартівливі пісні зайняли провідне місце в репертуарі ансамблю, бо продовжуючи традиції кобзарського мистецтва, ансамблі бандуристів успадкували від кобзарів – духовної еліти українського народу, важливу суспільно-виховну функцію [58]. «Поруч з думами та історичними піснями, а також творами духовного та морального змісту, гумористичні й сатиричні пісні становили невід’ємну і дуже важливу частину кобзарського репертуару» [58, с. 16]. Жартівлива пісня, що висміює різні вади та риси характеру у давні часи, актуальна і у нинішній час. В ній переплітаються всі барви й відтінки народного гумору, всі нюанси сміху – від незначної посмішки до бурхливого реготу.

Тематика жартівливих пісень у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» надзвичайно різноманітна та колоритна. Більшість жартівливих пісень присвячено темі кохання – це пора дівування, заклики на вулицю, залицяння, молодіжні гулянки, побачення, зустрічі, поцілунки, материнські остороги та втручання, думки про одруження, бажана пара, а також подружня зрада, легковажні і розбещені дівчата, старий і молода.

Проаналізувавши репертуар ансамблю, можна виділити наступні категорії пісень за змістом:

- дівчата, що не можуть всидіти вдома, коли десь грає музика, вони бажають тільки гуляти, веселитись та розважатись «На вулиці скрипка грає»; жінки, що за танці продадуть усе, що мають, самі підуть в найми, а діток віддадуть у школу «Од села, до села»;
- легковажні та розбещені дівчата, яких не зупиняє навіть материнські побиття «Очеретом качки гнала»;
- змалювання образу матері, яка то виховує дочку, то поблажливо ставиться до її примхів чи навіть сама випроваджує погуляти – «Од Києва до Лубен»,

але й присутній образ строгої матері, яка не пускає дочку гуляти «На вулиці скрипка грає», суворо карає за легковажність «Очеретом качки гнала», а також матері, яка хоче віддати свою доньку заміж та вихвалює її вроду «На бережку у ставка»;

- пісні про дівчат, яких чекають парубки на гулянки та навіть за яких хлопці б'ються, але дівчата вірні своєму коханому, бо вже заручені «Не сама, не сама», «Гей, крочком, коні»;
- гулящі хлопці, які заграють до дівчат, але оженилися не хочуть, а тільки гуляють до ранку «Ой за гаєм, гаєм»;
- хлопці-бездільники, у яких всі думки тільки про дівчат, вони нічого не роблять, бо їх завжди відволікають дівчата «Ой там, на вершечку»;
- безвідповідальні хлопці, що пропонують дівчині вийти заміж, а власної хати, де молоде подружжя могло б жити не мають «Ой дівчино, шумить гай»;
- загравання та залицання дівчат та парубків, при цьому пісні мають різну розв'язку сюжету наприкінці твору, а саме: думки про одруження, але вранці милий все гуляє – «Ой за гаєм, гаєм», «Порізала пальчик», знайомство парубка із дівчиною, призначення побачення «На бережку у ставка», освідчення в коханні «Ой ходила дівчина бережком»;
- безконфліктний опис процесу праці в її певній послідовності: калину ламала, в пучки в'язала, на хлопців моргала – увесь зміст пісні, жартівливість та веселість якої зосереджена в беззмістовному приспіві «комарики-дзюбрики» – «Ой єсть в лісі калина».

Слід відзначити пісні з ліричним, а іноді навіть драматичним сюжетом, в якому прихований гумористичний підтекст. В таких піснях музичні засоби виразності протиставляються сюжету, вони не відповідають закладеному у словах змісту, з чого виникає жартівлива ситуація з прихованим гумористичним підтекстом. Це досить розповсюджений прийом в українському фольклорі, прикладів таких пісень чимало. Так, в пісні «Ой у полі жито» трагічний сюжет (козаченько вбито, три дівчини оплакують парубка) контрастує із зовсім

протилежною за характером мелодією, для якої характерний швидкий темп, мажорна тональність, пунктирний ритм. Тільки в останньому куплеті стає зрозумілим, чому пісня має жартівливий характер, слова «Треба було нас трьох не кохати» пояснюють істинну причину такого драматургічного рішення народної пісні. Інший приклад – пісні «Гуси-лебеді», де розповідається про розлуку з милим але мажорна тональність і танцювальний характер мелодії контрастує із сюжетом, створюючи жартівливий веселий настрій.

Окрему групу пісень у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» займають танцювальні пісні, до яких відносяться «Кучерява Катерина» (обр. К. Мяскова), «І шумить, і гуде» (обр. А. Семеляка), закарпатська народна пісня «За горами, за лісами» (обр. М. Верінського) та чеська народна пісня «Ти ж моя хусточка» (обр. М. Дремлюги). «Танцювальні пісні – це розділ фольклору, основне призначення якого полягає у співах під час виконання побутових танців» [67, с. 206]. Будь-яке свято чи гуляння на Україні не обходилося без танців. Так було раніше, так залишається і зараз. Танцювальні пісні не старіють з часом і продовжують своє повноцінне життя. Маючи розважальну спрямованість танцювальні пісні зосереджені навколо тем родинного побуту, а саме – стосунків між людьми, осуд негідних поступків, вад характеру чи поведінки різних верств населення. Для танцювальних пісень характерна парна ритміка, переважним розміром є 2/4 та 4/4, як в «Кучерява Катерина» та «І шумить, і гуде», тридольний метр у піснях «За горами, за лісами» і «Ти ж моя хусточка» є проявом впливу європейської культури, зокрема чеської та угорської. Видатний вчений А. Іваницький, визначає такі основні риси танцювальних пісень: централізуюча роль головного устою (фактично тоніка), функціоналізм мелодики (легко вчуваються тоніко-домінантові зв'язки), рух мелодії по акордових тонах, вживання секвентних зворотів, регулярна акцентована ритміка, широке вживання паралельної змінності (зрідка і модуляцій), поширення квадратних форм та квадратності як принципу побудови структурних частин форми [67].

Особливий інтерес викликають зміни у виконанні обробок українських народних пісень ансамблем бандуристів «Чарівниці» за останні 25 років.

Дослідження обробок українських народних пісень як окремого жанру в репертуарі ансамблю в аспектах їх еволюції (від традиційних до сучасних обробок) представляє надзвичайну цінність.

Олександр Кошиць у 1942 році констатував, що сформувався «особливий рід композиції, так звана аранжовка народної української пісні». Він наводить слова відомого чеського музиколога професора Зденека Неєдлі, який назвав її «мистецтвом самобутнім, оригінальним та високим, якого не має жодний нарід, яким Україна може гордитись, бо українська обробка народної пісні перевищує таку обробку інших народів». Кошиць помічає, що це мистецтво «фактично серйозного і художнього характеру набрало з діяльністю батька української музики М. Лисенка. З його творами в цій ділянці утворився певний Лисенківський напрямок, в якому старання зберегти національні риси пісні стояли на першому плані. До цього напрямку належать Кошиць, Філарет Колесса, Барвінський, Людкевич і Стеценко» [85, с. 32].

Композитор Антон Рудницький писав у 1940 році про аранжування українських народних пісень та їх еволюцію: «У своєму оригінальному вигляді, як одноголосова мелодія, народна пісня – це тільки етнографічний матеріал; щойно її обробка надає їй зовсім іншої цінності та включає її в багаті рами і безконечні можливості вільної музичної творчості. Як з бігом часу і розвоєм загальної культури міняються критерії естетики, так і з розвитком музичного мистецтва змінилося відношення до проблем гармонії, ритміки, форми тощо. Отже не дивниця, що підхід композиторів до музичної творчості взагалі, а до справи народних пісень та їх обробок окремо, сто чи пятьдесят років тому був інший, як тепер. Адже на протязі цих ста років у музичному мистецтві відбулися такі перевороти, як творчість Вагнера, Дебюссі, Штрауса, Стравінського, Бартока, Шенберга! І ... наша музична творчість зробила за останні 50 років величезний поступ, напевно більший, як за сотні літ перед тим. Тому то твердити тепер, що давні переробки наших народних пісень можуть бути класичним прикладом, не можна. По-перше, і ці наші давні композитори ніяких абсолютних критеріїв стилю наших народних пісень не мали, а в своїх обробках керувалися – як це роблять і



сучасні композитори – тільки власним знанням, відчуттям, смаком і талантом; по-друге, їх обробки не можуть задовольнити вимог, які ставить сучасний композитор – і вибагливий слухач – до обробок народних пісень; по-третє, композитор може використовувати ці народні пісні як матеріал для своїх творів, як йому тільки заманеться. І тому можна тільки радіти, що від часу Лисенка справа обробок наших народних пісень так пішла вперед і що наші композитори останнього 50-ліття внесли у форму обробок стільки нового та цінного» [146, с. 48].

Разом із загальною еволюцією композиторських обробок українських народних пісень еволюціонували й їх бандурні аранжування в репертуарі «Чарівниць». Не випадковість, що А. Рудницький саме на прикладі традиційного бандурного мистецтва пояснював історичне походження перших обробок українських народних пісень: «Акопаньямент (гармонізація) козацьких дум на бандурі, кобзі чи лірі змінювалась з кожним поколінням, дармащо буцімто його передавали «в оригіналі» бандуристи-вчителі своїм учням, з одного покоління в друге. Але кожен щось змінював, щось забував, щось додавав, і в такому вже зміненому вигляді передав далі, – і цей процес повторювався знову ж до найновіших часів. Отже, чи можна твердити, що навіть найкращі співці дум у минулому чи нашому столітті виконували ці думи так, як їх співали й грали двісті літ тому? Ні, вони виконували первісні, оригінальні думи вже в формі своїх власних обробок» [146, с. 46]. Про зміни творів кобзарями пише і Філарет Колесса [80, с. 238]. Дійсно, варіативність та вдосконалення творів, що «успадковані» або перейняті від інших бандуристів, є характерними для традиційного кобзарства від самих його витоків. Збірки українських народних дум містять до 44 варіантів окремих дум [205, 164, 165]. Вносили власні вдосконалення в акомпанемент, доповнювали та видозмінювали тексти творів кобзарі Остап Вересай, Гнат Гончаренко, Михайло Кравченко та інші. [80]. Засновник сучасного академічного бандурного мистецтва Гнат Хоткевич створив не менш за декілька десятків власних обробок українських народних пісень [109].

Здійснення в хронологічному порядку ретроспективного аналізу українських народних пісень в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» дозволило

простежити еволюційні зміни у їх обробках та визначити один з найважливіших аспектів розвитку бандурного ансамблевого виконавства. Для цього був взятий проміжок часу з 1985 по 2020 роки, тобто другий і третій етапи творчої діяльності колективу, де чітко виокремлюються три періоди: перший – 1985 – 1993 рр., другий – 1994 – 2005 рр., третій – з 2006 рр. по нинішній час.

У першому періоді (1985 – 1993 рр.) репертуар ансамблю «Чарівниці» поповнюється численними обробками українських народних пісень С. Овчарової. Серед них: «Ой дівчино, шумить гай», «Ой у полі жито», «Від Києва до Лубен», «Ой за гаєм, гаєм», «Чом ти не прийшов», «О милий мій», «Од села, до села» (на сл. Т. Шевченка), «Не сама, не сама». Для цих обробок характерна куплетна форма, принцип якої полягає в повторенні однієї і тієї ж мелодії з різним текстом [188], нескладна гармонія в межах основних функцій однієї тональності (як правило Т, S, D). Принципи цього типу обробки народних пісень були сформульовані ще провісником і зачинателем наукового етапу записів народної музики композитором Миколою Лисенком [76].

Для обробок першого періоду були характерні: у вокальній партії акордова хорова фактура – найбільш поширений тип хорового викладення, а саме, мелодико-гармонічний склад, де один з голосів (в даному випадку перші сопрано) виконуює мелодичну функцію, іншим партіям належить гармонічна функція при однаковому ритмічному малюнку [148]; інструментальна партія у більшості пісень складалась з двох партій: партія перших бандур виконувала мелодію пісні, партія других бандур – нескладний акомпанемент у акордовій фактурі. Майже усі пісні склалися з багатьох куплетів і, щоб уникнути одноманітності куплетної форми при виконанні, використовувалися різноманітні засоби виразності, такі як динаміка, контрастні штрихи, темпові затримання та прискорення, виконання окремих куплетів або їх фрагментів а *carpella*. Це є найбільш традиційна форма виконання українських народних пісень ансамблями бандуристів України, яка актуальна і по нинішній час.

Найбільш яскравим та типовим прикладом такої традиційної обробки є *українська народна пісня «О милий мій»* в обробці С. Овчарової, яка залишається в репертуарі ансамблю «Чарівниці» вже більше 25 років. Це пісня про кохання,

ніжні стосунки між дівчиною і парубком та родинні відносини матері з донькою, вона проникнута самими найтоншими почуттями людини, тому близька кожному слухачеві. Завдяки відомій мелодії та завжди актуальному сюжету вона стала однією із найулюбленіших пісень публіки і міцно закріпилася в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці».

Пісня складається із семи куплетів, має ліричний характер, який в кульмінаційному моменті твору стає драматичним. Образ закоханої дівчини розкривається завдяки плавному руху мелодії, помірному темпу, мінорній тональності. Затактова побудова мелодії та стрибки на кварту та сексту додають хвилювання та сприяють активному розвитку мелодичної лінії. Гармонічні функції – тоніка, субдомінанта та домінанта є найбільш характерними для ліричних пісень. Партія акомпанементу побудована за таким принципом: перші бандури виконують мелодію у акордовому викладенні, другі бандури – акомпанемент, заснований на арпеджованих трьох та чотирьохзвучних акордах на слабкі доли.

Для більш повної передачі образу пісні автор обробки застосовує різні виражальні засоби, при цьому не змінюючи її мелодійну, ладово-гармонічну основу. Головний принцип побудови пісні – чергування куплетів, які виконує ансамбль (1, 3, 5, 7) та куплетів, які виконує жіночий дует (2, 4, 6). Така побудова підкреслює діалогічність у пісні, розмову головних героїв. В четвертому куплеті заспів-соло виконується на фоні вокального звучання *portogando* (закритим ротом), який збагачений хроматичним ходом в партії альтів. В п'ятому куплеті у приспіві звучить вокаліз-соло у другій октаві. Останній куплет ансамбль співає а *carrella*, починаючи на **sp**, за другим повторенням приспіву вступають бандури, що підкреслює виразність кульмінації всього твору.

Найбільш показовий в аспекті еволюції обробок українських народних пісень у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» є другий період (1994 – 2005 рр.). Саме у цей період відбуваються кардинальні зміни, які визначають подальший шлях та намічають тенденції розвитку колективу, а саме – ускладнення репертуару, його збагачення та оновлення обробками, в яких відчутно сучасне бачення фольклору. З середини 90-х років в репертуарі ансамблю з'являються народні пісні

в обробках українських композиторів, перекладення та аранжування для ансамблю бандуристів, які зробила С. Овчарова. Це «За горами, за лісами» (в обр. М. Верінського), «У гаєчку ходила я» (обр. Л. Колодуба), «Ти ж моя хусточка» (обр. М. Дремлюги), «На вулиці скрипка грає» (обр. М. Красєва), «Гуси-лебеді» (обр. Б. Янівського), «Ой там, на вершечку» (обр. І. Сивохіної), «Чи се тая криниченька» (обр. С. Людкевича).

Слід відзначити обробки народних пісень, які були зроблені українськими композиторами М. Ревуцьким «Чуєш брате, мій», А. Єдличкою «Хусточка», В. Барвінським «Ой ходила дівчина бережком», К. Мясковим «Кучерява Катерина», В. Кучеровим «Ой за гаєм, гаєм», Л. Колодубом «На бережку у ставка», що поповнили репертуар ансамблю у той же час. Нове, неповторне та самобутнє втілення народної пісні у таких обробках досягається переосмисленням і перетворенням взятого за основу зразку музичного фольклору. При цьому зберігається оригінальний поетичний текст і мелодія, що дозволяє максимально донести до слухача зміст та характер народної пісні. Застосування різноманітних засобів музичної виразності у кожному куплеті сприяє найбільшому та найглибшому розкриттю драматургії твору. Звернення композиторів до куплетно-варіаційної та куплетно-варіантної форми розширюють можливості обробки, народна пісня набуває якостей твору великої форми. В таких обробках кожен куплет гармонізований по різному, застосовуються ладо-тональні зміни, темпові контрасти, в акомпанементі використовуються різні види фактури та різноманітні ритмічні фігурації. Кожен куплет допомагає створити картину постійного розгортання сюжетної лінії, що закладена у пісні. Різноманітні засоби музичної виразності завжди використовуються композиторами у відповідності з національними жанровими особливостями, завдяки чому зберігається притаманна народній пісні яскраво виражена національна забарвленість.

Зміни, які відбулись в обробках народних пісень в репертуарі ансамблю «Чарівниці» на другому періоді, торкнулись усіх складових музичного твору: форми, ладо-тонального плану, гармонічної мови, ритму, фактури. Зміни відобразилися як у вокальних, так і в інструментальних партіях обробок, зокрема:

- форма: окрім найбільш поширеної куплетної форми, з'являються пісні у куплетно-варіаційній та куплетно-варіантній формі «Кучерява Катерина», «Ой ходила дівчина», формі наскрізного розвитку «На бережку у ставка»;
- тональний план: основні функції (T, S, D) збагачуються відхиленнями у різні тональності, модуляціями, іноді декілька куплетів виконуються у іншій тональності, у порівнянні із основною, як у «Чи се тая криниченька», «Ой за гаєм, гаєм», «Гей крочком коні», «Кучерява Катерина»;
- гармонічний план: на зміну простим тризвукам приходять різні септакорди, нонакорди, неакордові звуки, альтерації: при простоті гармонічних функцій народних пісень застосування септакордів, нонакордів, а іноді неакордових та альтерованих звуків як в хоровій так і в інструментальній партіях надає народній пісні нового звучання (що демонструє сучасний підхід до фольклору авторів обробок), як у «За горами, за лісами», «У гаєчку ходила я», «Кучерява Катерина», «Гуси-лебеді», «Очеретом качки гнала», «Ой ходила дівчина», «На бережку у ставка»;
- ритм: поява синкопованих ритмів, акцентуації, пунктирного ритму, застосування різноманітних ритмічних формул в акомпанементі як у «Гуси-лебеді», «У гаєчку ходила я», «Порізала пальчик», «За горами, за лісами»;
- вокальна партія: ускладнення за рахунок більшої самостійності вокальних партій, а саме проведення мелодії у різних партіях (найчастіше – в партії альтів), підголоскові ходи, поліфонічне варіювання: «Ой ходила дівчина», «Ой за гаєм, гаєм», «Кучерява Катерина»;
- інструментальна партія: поява трьох інструментальних партій – з одного боку незалежних, а з іншого доповнюючих один одну, при цьому кожна з них виконує відповідну функцію: у вступі та приспіві «Чи се тая криниченька» «Ти ж моя хусточка», протягом всієї пісні «Ой ходила дівчина», «На бережку у ставка», «Очеретом качки гнала»; з середини 90-х рр. в партії 1-х бандур відбуваються кардинальні зміни, а саме: до цього перші бандури виконувала тільки мелодію, з середини 90-х рр. до неї стали додаватися нескладні пасажі та різні фігурації, потім мелодія виконувалась частково, підтримуючи

вокальну партію, із підголосками та фігураціями у різних ритмічних комбінаціях, у деяких піснях партія 1-х бандур стала виконувати функцію окремого пласту ансамблевої фактури, в якому інструментальна партія не дублює мелодію (повністю чи частково), а веде свою партію – самостійну, незалежну від вокалу: «Ти ж моя хусточка», «Очеретом качки гнала»; фактура у партіях 2-х та 3-х бандур: фігурації шістнадцятими тривалостями по звуках акордів «Ой ходила дівчина», «У гаечку ходила я», ломані інтервали «Чи се тая криниченька», «Ой ходила дівчина», «У гаечку ходила я», «На вулиці скрипка грає», поліфонізація фактури (самостійні лінії в «Ой ходила дівчина», «На бережку у ставка»), підголоски «Ой ходила дівчина бережком», «Ти ж моя хусточка», поєднання традиційної акордової фактури із іншими видами викладення «Кучерява Катерина», «Ой за гаєм, гаєм», «Очеретом качки гнала» та інш. Це принципово новий підхід керівника ансамблю С. Овчарової – автора аранжувань до акомпанементу, який підтверджує переосмислення інструментальної партії творів та її функцій.

- поява акомпанементів солістам-вокалістам, де ансамбль виконує переважно акомпануючу функцію та фрагментарно підтримує та доповнює соліста у кульмінаціях хоровим звучанням, як в «Хусточка», «Чуєш брате, мій», «Думи мої».

*Українська народна пісня «Ой ходила дівчина бережком»* в обробці В. Барвінського є яскравим прикладом, в якому чітко відображено еволюційні тенденції щодо виконання ансамблем «Чарівниці» обробок народних пісень з середини 90-х рр. Це соціально-побутова, жартівлива пісня, в основі сюжету якої актуальна у всі часи тема кохання. Автор обробки використовує лише перші чотири куплети (в оригіналі 10 куплетів), через що пісня не має змістовного завершення, бо розв'язка сюжету пісні відбувається (як в більшості народних пісень) в останньому куплеті. Але це не заважає авторіві обробки зберегти жартівливий характер пісні та створити необхідний настрій. Для передачі характеру пісні В. Барвінський використовує куплетно-варіаційну форму, що найкращим чином допомагає розкрити усі особливості змісту, закладеному у

словах пісні. Кожен куплет, будучи невеличкою замальовкою, зображає окремий фрагмент чи особливий момент, допомагає створити відчуття постійного розгортання сюжету.

Вступ з перших звуків занурює слухачів у жартівливий веселий характер пісні. Переключки між інструментальними партіями створюють враження запального веселого діалогу. Гармонічний план вступу представляє особливий інтерес через відсутність тонічного акорду (Т), а гармонії, які звучать у вступі – це D, III, VI, S. Зумовлено таке рішення тим, що вся пісня побудована на тональному контрасті Фа-мажору (тональність заспіву) та паралельного ре-мінору (тональність приспіву).

Принцип побудови куплету – тритактні фрази, що повторюються двічі (в заспіві і приспіві). Мелодія у заспіві заснована на висхідних і низхідних поспівках у діапазоні квати та повторенні одного звука ( $c^2$ ), який є своєрідним епіцентром мелодії. Пунктирний ритм та восьма з двома шістнадцятими надають мелодії танцювальності. Приспів контрастує із заспівом, мелодія стає більш наспівною, рельєфною: відбувається чергування терцово-квартових і поступових інтонацій, октавний стрибок наприкінці першої фрази створює ефект вигуку. Важливою особливістю мелодії є уникнення основного тону (звуку  $f^1$ ) головної тональності (Фа-мажору) у заспіві, що робить перехід в ре-мінорну тональність приспіву природним та сприяє безперервному розвитку мелодійної лінії.

Вокальна партія першого куплету має акордову хорову фактуру (*мелодико-гармонічний склад*). У заспіві мелодію у терцовому викладенні виконують перші бандури, партія других бандур виконує акордовий акомпанемент на слабку долю. У приспіві функції партій змінюються: акордовий акомпанемент у другій октаві виконують перші бандури, октавні низхідні ходи – партія других бандур. Гармонізація першого куплету доволі проста: Т, S, D – у заспіві; t, s, D, VI – у приспіві.

Другий куплет занурює у сферу напруження, з'являються зменшені тризвуки у вокальній та інструментальній партіях. Вокальна партія у заспіві піддається значним змінам: в той час, коли перші сопрано виконують мелодію, в партіях 2-х

сопрано та альтів – довгі звуки половинними тривалостями. Інструментальна партія ділиться на три партії: перша – виконує мелодію в синкопованому ритмі у акордовому викладенні, друга – відголоски мелодії, третя – чисті квінти, що звучать весь такт. У приспіві інструментальні партії збагачуються елементами поліфонії (проведення самостійних ліній), друга партія насичена хроматизмами. Гармонічний план другого куплету у порівнянні із першим зазнає значних змін: окрім основних функцій звучить  $\Pi_7$ , зменшені акорди створюють враження занепокоєння, настороги.

Третій куплет позначений в нотах *a tempo e leggiero*, що означає легко, граціозно. Усі засоби виразності сприяють розкриттю саме цього характеру: в інструментальній партії низхідні ламані октави з висхідними *glissando* у заспіві та віртуозно-ажурні фігурації, що засновані на низхідних арпеджіо у приспіві, відхилення та збагачена хроматичними підголосками вокальна партія, додають неповторного колориту третьому куплету.

Четвертий куплет є кульмінацією всієї пісні. На початку куплету в інструментальній партії звучать ламані октави у високому регістрі, що сприяє створенню образу дударика, про якого йде мова у цьому куплеті. Кульмінаційні слова «Горе забуду» підкреслюються *molto sostenuto*. Завершальні чотири такти, які звучать у Ре-мажорі, ставлять рішучу крапку в кінці твору. Спочатку у повільному темпі в октавному викладенні акцентовано звучить основний мотив, потім швидко та рішуче виконується «Забуду!» і в кінці – *glissando* під підставкою у бандур. Таке завершення пісні є дуже виразним.

Для створення цілісності твору, що складається з великої кількості куплетів, автор обробки застосовує особливий прийом: своєрідною об'єднавчою ланкою всієї пісні стає лейтмотив – початкові інтонації мелодії пісні, а саме – перший мотив заспіву, який покладено в основу вступу та програшів. Усі програші між куплетами мають досить різне забарвлення: після першого куплету програшу додають гостроту синкопи у першому і третьому тактах та пунктирний ритм, в партії 2-х і 3-х бандур – підголоски, самостійні лінії, збагачені хроматизмами. Після другого куплету звучить мотив заспіву у зовсім далекій тональності Es-dur на басу Des.



Після третього куплету відбувається своєрідний ліричний відступ, повільний темп та мінорна тональність повністю змінює характер головного мотиву пісні: наспівно-протяжна мелодія звучить у терцовому викладенні у високому регістрі на фоні шістнадцятих, що нагадують коливання хвиль, створюють сумно-тужливий настрій. Таким чином, програші об'єднують різні за характером куплети, що сприяють створенню цілісності усієї композиції.

Для третього періоду еволюції обробок українських народних пісень в репертуарі ансамблю «Чарівниці» (з 2006 р.) характерно розширення та збагачення репертуару новими обробками народних пісень вітчизняних композиторів-класиків, сучасних українських композиторів та бандуристів-виконавців, аранжування яких зроблені керівниками колективу С.В. Овчаровою та М.С. Березуцькою. За останні роки репертуар «Чарівниць» поповнився такими яскравими прикладами: українські народні пісні в обробці Ф. Задора «Серед села дичка», М. Дремлюги «Не стій вербо над водою», М. Скорика «Шуміла ліщина», М. Стецюна «Ой я знаю, що гріх маю», О. Чмут «Ой на горі два дубочки», А. Семеляка «І шумить, і гуде», Д. Губ'яка «Ой єсть в лісі калина».

Засоби музичної виразності, що застосовують сучасні композитори та виконавці вражають своєю різноманітністю: регістрові перестановки окремих побудов; розширення або звуження фактури; доповнення фактури окремими акордовими звуками чи іншими елементами; зміна розташування акордів чи окремих звуків у супроводі; роздрібнення чи укрупнення ритмічного малюнку; зміна тривалостей акордів чи окремих звуків у супроводі; переосмислення штрихів; використання різноманітних прийомів гри (щипок, удар, гліссандо, тремоляндю, арпеджіо, тремоло, флажолети); використання різних комбінацій гармонічних фігурацій, гармонічної педалі, лінії контрапункту; розшифрування та перетворення фактури з пристосуванням її до специфіки бандури [120, с. 50; 122, с. 7].

Обробки пісень «Серед села дичка» (Ф. Задора) та «Не стій вербо» (М. Дремлюги), «Ой єсть в лісі калина» (Д. Губ'яка), які виконані у куплетно-варіаційній формі, вражають різноманітністю засобів виразності у кожному куплеті. Обробки пісень «Ой я знаю, що гріх маю» (М. Стецюна), «І шумить, і

гуде» (А. Семеляка) підкорюють новим звучанням із оркестровою групою, що є новою тенденцією у репертуарі ансамблю «Чарівниці».

Цікавим прикладом сучасної обробки є *українська народна пісня «І шумить, і гуде»* в обробці А. Семеляка. Автор бере лише перші три куплети народної пісні, при цьому перший куплет виконується двічі: спочатку у традиційному викладі, а потім у сучасному – із застосуванням джазових та естрадних прийомів, таким чином демонструючи відмінність між традиційною та сучасною інтерпретацією народної пісні.

Залишаючись в рамках куплетної форми, у творі простежується деяка тричастинність композиції. Перші два куплети, утворюючи свого роду першу частину, витримані в стилі типової (традиційної) обробки народної пісні з традиційною гармонізацією мелодії. Третій куплет можна позначити як середній розділ або другу частину, що написаний у естрадно-джазовому стилі. В останньому куплеті, що виконує функцію заключної частини, відбувається повернення до традиційного викладу народної пісні. Велике значення мають вступи до куплетів та інструментальні перегри, які створюють необхідну атмосферу, в деяких випадках передбачаючи, а в деяких підсумовуючи відповідні образи твору. Саме вони створюють куплетно-варіантну форму з елементами тричастності.

«І шумить, і гуде» – це жартівлива пісня, в якій відображена картина народного життя. Пісня побудована на розмові молодої заміжньої жінки із козаком, який пропонує провести її додому. Перший куплет починається інструментальним вступом в темпі *Allegro*, який заснований на матеріалі приспіву пісні та має танцювальний, бадьорий, завзятий характер. Сам куплет звучить в темпі *Grave*, що створює враження стриманого оповідання від третьої особи. Поступове прискорення темпу (*росо а росо аssel.*) призводить до другого куплету, який звучить в темпі *Con moto*, що занурює слухача у веселий, запальний характер пісні. Закінчується другий куплет перегрю, який повторює матеріал вступу. Таким чином завершується своєрідна перша частина, в якій проводиться основний матеріал в традиційному для народної пісні викладі. Автор навмисно показує тему української народної пісні у звичній (традиційній) обробці.

Третій куплет – це нове, сучасне бачення народної пісні. Починається куплет вступом, який не має нічого спільного з українською піснею. Звучить рок-н-рол: на фоні «гуляючого басу» і ритмічного акомпанементу ансамбль виконує вокальні репліки «Вап» (веб-вокал), джазові ритми, акценти і синкопи надають гостроту мелодії, введення септ і нонакордів збагачують традиційні гармонічні функції. Після такого вступу звучить соло сопрано, яке виконує в дещо зміненому у ритмічному відношенні тему пісні «І шумить, і гуде» на фоні того ж самого джазового акомпанементу, який був у вступі куплету. Закінчується третій куплет інструментальною перегрою, в якому застосовується новий музичний матеріал – регтайм. Сучасні засоби виразності в поєднанні з народною мелодією звучать свіжо і яскраво.

На початку четвертого куплету мелодія виконується протяжно і розмірено в темпі *Moderato*, створюючи ліричний образ. Невеличка зв'язка, яка заснована на джазових інтонаціях третього куплету, призводить до заключної перегри – запальної польки в темпі *Allegro vivace*, яка повертає пісні веселий, танцювальний характер. Вокальні репліки, а точніше вигуки «У-ха-ха», «Гей, гоп» учасників ансамблю створюють образ народного гуляння і загальних веселощів. Автор обробки майстерно демонструє як з відомої української народної пісні можна зробити сучасний вокально-інструментальний твір, застосовуючи всю різноманітність засобів музичної виразності сучасного музичного мистецтва.

Сучасний етап розвитку ансамблю бандуристів «Чарівниці» характеризується наявністю в репертуарі як традиційних, так і сучасних обробок українських народних пісень, що водночас забезпечує збереження української музичної культури та нове трактування народних пісень. Незмінно залишаються в репертуарі ансамблю пісні в обробці С. Овчарової «О милий мій» та «Од села до села» як приклади традиційних обробок. Виконання сучасних обробок народних пісень такого рівня складності як «І шумить, і гуде», «Ой єсть в лісі калина», «Не стій вербо над водою» вимагає від виконавців високої майстерності, що стало можливим завдяки відкриттю Дніпропетровської консерваторії у 2006 році. Кращі випускники музичного училища продовжували навчання в консерваторії, що

значно сприяло росту виконавської майстерності колективу. Збільшилась кількість учасників ансамблю, значно виріс рівень підготовки виконавців за рахунок студентів консерваторії. Залучення оркестрової групи, а саме ансамблю народних інструментів «Козачок» консерваторії до спільного виконання, значно збагатило тембрально-динамічну палітру звучання творів та розширило виконавські можливості ансамблю «Чарівниці». Віртуозність як інструментальних, так і вокальних партій сучасних обробок народних пісень демонструє досконалу технічну підготовку, що є підтвердженням високого професійного рівню виконавської майстерності ансамблю.

Підсумки аналізу українських народних пісень у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» протягом його творчого шляху є живим підтвердженням пророцьких слів Гната Хоткевича: “Доки буде жити наша пісня, доти з нею буде жити і бандура” [173, с. 20].

Аналіз обробок українських народних пісень в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глинки показав:

1. Традиційно українські народні пісні складають суттєву частину репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці», бо «Український народ утворив собі інструмент для власної пісні – і тут бандура конкурентів не має. Ні на одному з інструментів неможна так закомпанувати української пісні, як то можна зробити на бандурі. Тут її сила» [174, с. 61].

2. Українські народні пісні у репертуарі ансамблю «Чарівниці» представлені переважно пісенною лірикою – піснями про кохання, жартівливими, танцювальними піснями, які об’єднує родинно-побутова тематика.

3. Аналіз багаторічного досвіду виконання українських народних пісень ансамблем бандуристів «Чарівниці» виявив поступове ускладнення їх обробок, що свідчить як про зростання професійної майстерності колективу, так і про важливу тенденцію у ансамблевому бандурному мистецтві, на яку вказував Г. Хоткевич: «не може українська пісня замкнутися тільки в древність і перестати рости. Вона живе, вона росте, вона модифікується». Пророцькі слова Гната Хоткевича якнайкраще

описують розвиток української музики взагалі та еволюцію обробок українських пісень зокрема. Г. Хоткевич не міг сприймати українську пісню і бандуру інакше як у нерозривній єдності, тому передбачав еволюцію бандурного мистецтва тільки разом з еволюцією української пісні: «мені не хотіло би ся сказати, що на певнім етапі розвитку українська пісня могла служити бандурі, а на слідуючій вона вже не може» [174, с. 72]. Дійсно, розвиток української пісні відбувся ще за часів Гната Хоткевича та продовжує відбуватися в наш час, що знайшло своє віддзеркалення в бандурному репертуарі взагалі та зокрема в репертуарі ансамблю «Чарівниці». Одночасно та взаємозалежно відбувається розвиток й бандурного виконавства.

4. Найбільш знаменним у розвитку репертуару ансамблю є постійне та прогресуюче збільшення частки творів, що все більше враховують акустичні, темброві, динамічні, технічні властивості інструмента та художньо-виконавські можливості ансамблю бандуристів. Обробки та аранжування народних пісень, що протягом останнього періоду були створені українськими композиторами та виконавцями для ансамблю бандуристів, за допомогою використання різноманітних засобів музичної виразності демонструють, що бандура (за словами Гната Хоткевича) дійсно *«до української музики наблизилася всією своєю суттю і найкраще її передає»*. Слова, які були написані 100 років тому, зараз є ще більш актуальними, тому що бандура стала досконалим інструментом і сучасні обробки народних пісень дозволяють максимально задіяти її звуковиразальні можливості. Характерним проявом й водночас засобом триваючої еволюції репертуару є виконання більш складних обробок та розширення форм виконання за рахунок залучення оркестрової групи. Частина таких обробок поступово збільшувалась протягом останніх трьох десятиліть. Так, у 1985-1993 рр. такі обробки зовсім не виконувались, у 1994-2005 рр. вони склали 46%, а з 2006 – по нинішній час 75% від загальної кількості українських народних пісень в репертуарі «Чарівниць».

5. Присутність у нинішньому репертуарі ансамблю водночас традиційних та сучасних обробок українських народних пісень характеризує гармонійне поєднання традиційних та сучасних тенденцій у бандурному виконавстві й також може служити доказом подальшого розвитку започаткованого Гнатом Хоткевичем

напрямку. Традиційні обробки забезпечують збереження національного культурного надбання, а сучасні реалізують його подальший розвиток завдяки новаторській інтерпретації народних пісень.

На основі проведеного дослідження можна відзначити, що репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» на сучасному етапі є результатом еволюційного розвитку ансамблевого бандурного мистецтва, головною тенденцією якого є синтез традиційного та сучасного виконавства.

### **2.3. Аранжування творів вітчизняних і зарубіжних композиторів-класиків та сучасних українських композиторів**

Аранжування творів вітчизняної та зарубіжної класики, а також творів українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. складають другу групу репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці». Ця група включає різноманітні за формами, жанрами твори, що охоплюють величезний період часу – від епохи бароко до музики ХХІ століття. Аранжування зроблені керівником колективу Світланою Овчаровою з урахуванням виконавських можливостей студентського ансамблю бандуристів «Чарівниці». В них реалізовано бажання автора аранжувань втілити композиторський задум виконавськими засобами ансамблю бандуристів, а також продемонструвати власне тлумачення концепції оригіналу.

З точки зору засновника академічного напрямку бандурного мистецтва Гната Хоткевича головним призначенням бандури є виконання саме української музики, «для чого інструмент і був створений українським народом» [174, с. 61]. Вдосконалення конструкції бандури значно розширило виконавські можливості інструменту і в той же час зберегло її властивість як найкраще виражати суть української музики. Музика вітчизняних композиторів (як класиків так і сучасних) розвивалася на основі української народної музики (фольклору), завдяки чому вона успадкувала притаманні їй риси, відбивати які бандура здатна найкращим чином. Олександр Кошиць написав у 1941 році у своїй книзі «Про Українську Пісню та Музику»: «Українська музика мала завжди у своєму підкладі творчість нашого

народу, як ґрунт національний та дорога, що вказує національний напрямок (щоб бути музикою українською по суті, а не територіально). Без огляду на несприятливі політичні й історичні обставини, той суто народний підклад відігравав завжди роллю будівничого ще й з найдавніших часів, він викликав національний ренесанс у минулому віці й тепер запліднює славне майбутнє нашої музики, яка вже готується до свого орлиного лету» [85, с. 35].

У перекладі на мову бандури твори зарубіжних композиторів-класиків, не втративши індивідуальних рис, набувають нового звучання завдяки неповторному тембру бандури. Ці твори у репертуарі ансамблю бандуристів демонструють академічну складову сучасного бандурного мистецтва. Саме органічний синтез традиційного та академічного репертуару, закладений в основу ще Гнатом Хоткевичем, характеризує сутність та головну тенденцію розвитку сучасного бандурного мистецтва [65].

Існують різні види класифікації репертуару, що призначені для його систематизації та дослідження: за жанрами, стилями, виконавським складом та інш. Але стосовно бандурного виконавства як національного музичного мистецтва найбільш природним представляється розподіл творів другої групи репертуару (тобто аранжувань) на твори авторства вітчизняних та зарубіжних композиторів.

Аранжування творів вітчизняних композиторів для ансамблю бандуристів знаменують собою подальший розвиток ансамблевого бандурного репертуару у напрямку виконання саме української музики. Хоча за часів Г. Хоткевича формування української національної композиторської школи тільки почалося, він був у змозі вірно розглядіти основні тенденції її розвитку, у тому числі відносно бандурного мистецтва. Він писав: «Музика та вся одна розвиватиметься крім того чи замкне чи не замкне їй хто-небудь руху вперед у журнальній статті. Буде розвиватися – але не [тільки] в формі пісні. Так само, як український архітектурний стиль буде розвиватися – але не в формі хуторської хати. Українська музика візьме з пісні дух її, а не мотиви, так само як Глінка, Чайковський, Римський-Корсаков не брали мотивів російських пісень, а їх праці утворили національну музику. Теж

будуть робити і наші композитори – а тоді вони будуть в праві використовувати всі засоби сучасної техніки» [174, с. 72].

Не дивно, що погляди Хоткевича на майбутнє української музики збігалися з думкою М. Лисенка – батька української музики (за словами О. Кошиця та В. Андрієвського) [1], якого композитор Микола Грінченко в своїй книзі «Історія української музики» порівнював саме з Глінкою і Римським-Корсаковим, чия музика «глибоко національна, хоча в їх творах небагато справжніх народних мелодій в їх етнографічно-сирому вигляді. Те, що є своєрідного [національного] в мистецтві треба віднести до оригінальності фактури, засобів та прийомів в творчості. Вони накладають своє тавро на музичне думання композитора, надаючи його музичній думці своєрідний, оригінальний тип. Про таку художню музику і мріяв Лисенко, виводячи свою рідну мелодію перед широкий світ, даючи їй художній вигляд, одягаючи її в європейській одяг, розуміючи це не як шаблон, трафарет, а як всесвітнє культурне придбання» [30, с. 200]. Микола Лисенко не тільки дав науковий опис характерних рис української народної музики, а й розробив принципи гармонізації народних пісень, які дозволяють зберегти їх природне звучання після композиторської обробки. Він писав у своєму листі до Філарета Колесси: «Мені ... ходить не про сепарацію нашої пісні від російської, яко з кровною слов'янською (інакше й бути не може), але я смакую у своїй пісні свої самостійні завороти у мелодійному малюнкові пісні, чудову м'якість, оригінальний сумішок мажору з мінором, не той скам'янілий діятонизм, застиглий у своїй прадавности, але відносно вимогам слова податний, м'якшаючи; через те і в гармонізаціях не остільки суворий, жорстокий, лишень красивий, пестуючий слух і розмисел. Не кожна пісня українська діятонична і до неї й мірка повинна бути інакша, а все ж не пересадно хроматична і в гармонізації, до якої приміром дійшла гармонізація європейських творів: словом, остільки, оскільки сам матеріал мелодійний пісні теє допуска» [80, с. 480]. Визначені Лисенком риси української народної пісні сформували національно-народну основу музичної мови його творчості, а з часом й всієї української композиторської школи. Микола Лисенко до самої своєї смерті був одnodумцем Хоткевича в створенні академічної школи



бандурного мистецтва. Лисенко виділяв бандуру серед інших українських музичних інструментів та доклав великих зусиль до популяризації та розвитку бандурного мистецтва [54]. Не випадково, що переклади творів М. Лисенко складають значну частину педагогічного репертуару бандуристів [119].

Особливу цінність для ансамблю бандуристів «Чарівниці» представляють аранжування творів українських композиторів, які завжди складали значну частину репертуару ансамблю: у 1956-1984 рр. – 70%, у 1985-2005 рр. – 35%, у 2006-2020 рр. – 34%. Творчість вітчизняних композиторів, яка в своїй більшості ґрунтується на національних традиціях, найбільш точно відображає особливості українського музичного мистецтва, що чітко можна простежити у мелодичних та ритмічних особливостях їх творів. Тому цілком природно, що твори саме українських композиторів звучать у виконанні ансамблю бандуристів, який може найбільш тонко передати усі особливості національної музичної мови.

Для зручності аналізу усі аранжування творів вітчизняної класики, а також творів сучасних українських композиторів були поділені на дві підгрупи: інструментальні твори та акомпанементи солістам-інструменталістам і вокально-інструментальні твори та акомпанементи солістам-вокалістам.

Інструментальні твори та акомпанементи солістам-інструменталістам репертуару ансамблю «Чарівниці» представлені різними за жанрами та формами творами, серед яких: «Вальс» В. Сокальського, «Прелюд пам'яті Т.Г. Шевченка» Я. Степового, «Старовинна пісня» С. Людкевича, «Мелодія» М. Скорика, «Фантазія» І. Марченка. Більшість цих творів – інструментальні п'єси малих форм українських композиторів, які є аранжуваннями С. Овчарової для ансамблю бандуристів. «Вальс», «Прелюд», «Старовинна пісня» в оригіналі написані для фортепіано, «Мелодія» – для камерного оркестру. Той факт, що усі твори в оригіналі створені для різних інструментів підкреслює, що не важливо для якого інструмента був написаний твір, а має значення тільки його художня цінність та можливість виконання ансамблем бандуристів. Усі ці твори написані виключно українськими композиторами різних історичних періодів: від початку ХХ століття

до наших часів, тобто яскравими представниками української національної музичної культури.

**«Вальс» В. Сокальського** – твір українського композитора-романтика кінця XIX – початку XX століття. У творчості українських композиторів-романтиків жанр фортепіанної мініатюри займав значне місце. Серед різних фортепіанних жанрів європейського музичного романтизму найбільш близькими українським композиторам виявились такі жанри, як ноктюрн, пісня без слів, елегія, мазурка, та звичайно ж вальс. У «Вальсі» В. Сокальського поєднується західноєвропейська жанрова модель та стилістика вальсу із залученням національного типу образності та інтонаційності.

В основу п'єси лягла м'яка, наспівна мелодія, яка звучить у мі-мінорі, що надає їй деякого суму та легкого смутку. Твір написаний у простій тричастинній репризній формі. Перша частина носить ліричний характер, головна тема звучить одноголосно в партії перших бандур на фоні акордового акомпанементу других бандур. Середня частина побудована на контрасті – спочатку мелодія занурює у більш світлі та радісні тони, потім з'являються жалібні інтонації, які переростають у тривожне хвилювання, що готує кульмінацію частини, після якої відбувається заспокоєння. Мелодія звучить у терцієвому викладенні, яке розділено між партіями перших та других бандур, в акомпанементі, який виконують треті бандури – акордовий супровід. У репризі повертається характер першої частини. Тема звучить в октавному викладенні у перших бандур, каноном звучить та ж сама тема у партії других бандур. Висока теситура, фактурне насичення, динамічне зростання призводять до кульмінації всього твору. Завершується твір невеличкою кодою, яка побудована на низхідних хроматичних інтонаціях. Після бурхливої кульмінації кода заспокоює та повертає у первісний емоційний стан. На закінчення звучить мажорний тонічний акорд, підкреслюючи позитивне завершення всього твору.

**«Прелюд пам'яті Т.Г. Шевченка» Я. Степового** – твір українського композитора початку XX століття, присвячений геніальному українському поетові Т.Г. Шевченку. Твір був написаний у 1911 році до 50-ї річниці з дня смерті поета та вперше був виконаний самим композитором. Музикою цього твору композитор

прагнув висловити почуття глибокої пошани до Великого Кобзаря. Цей твір приніс неймовірної популярності Я. Степовому, «Прелюд» став відомим твором, який зараз виконується не тільки на фортепіано (для якого він власно і був написаний), а також у численних перекладаннях для різних інструментів, ансамблів різних складів, а також для оркестрів: камерного, народного. Не став виключенням і ансамбль бандуристів, для якого створено аранжування відомого твору.

Прелюд має драматичний характер, основою твору є тема, яка видозмінюється впродовж усього твору. Сумно-скорботний наспів, що нагадує голосіння [139] звучить на початку твору, у процесі розвитку стає сповненим драматизму, у кульмінаційній точці відбувається урочисте піднесення до героїчної наснаги.

Розкриттю такого глибокого композиторського задуму сприяє ряд музично-виразних особливостей, які потребують детального аналізу. Прелюд написаний у тричастинній формі з кодою. Головна тема заснована на квартовій інтонації та оспівуванні на початку, пізніше – на поступовому висхідному русі та секвенційному розвитку у низхідному русі. Наспівності додають тріолі, а драматизму – пунктирний ритм. Тема звучить у ля-мінорі в помірному темпі, її інтонації тонко відображають душевні переживання людини, яка тужить за народним героєм. Під час розвитку тема зазнає деяких варіантних змін. Середня частина заснована на окремих інтонаціях головної теми, пунктирний ритм стає основним ритмічним малюнком частини, він додає напруження та рішучості, висхідні секвенційні обороти призводять до репризи, де повертається головна тема твору. Спочатку тема звучить в октавному викладенні, динаміка зростає до нюансу *ff*, після чого тема звучить у насиченій акордовій фактурі в партії перших бандур, імітаційно проводиться тема у партії третіх бандур. Це напруження сприяє створенню виразної кульмінації твору, де з'являється рішучий маршовий поступ. Головна тема пафосно звучить у високому регістрі з урочистим піднесенням. Наприкінці твору звучать сумні інтонації у неспішному темпі та негучній динаміці, які повертають образи, закладені на початку твору.

«Мелодія» М. Скорика – твір сучасного українського композитора, написаний для камерного оркестру (в оригінальному варіанті для фортепіано та скрипки) до кінофільму «Високий перевал». Одна з найбільш відомих мелодій сучасної української музики, яка набула величезної популярності, виконується майже на всіх інструментах у численних аранжуваннях. «Мелодія» М. Скорика стала майже класикою української музики. У репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» цей твір з'явився у 1994 році.

При загальному ліричному настрої твору, у кульмінації з'являються драматичні риси. На початку звучить основна тема, в якій композитор зумів об'єднати з одного боку простоту викладення, з іншого – неймовірну виразність. Мелодія, що пройнята найтоншими почуттями людини, є ліричним схвильованим монологом. Неспішний рух шістнадцятими, зупинка на квінтовому тоні, октавний стрибок із поступовим низхідним заповненням сповнені глибокого проникливого висловлення. Мелодія звучить на фоні довгих акордів, які тільки підтримують гармонію. Друге проведення теми доповнюється підголосками, що насичують фактуру та сприяють динамічному розвитку. Середня частина має зовсім інший характер: хвилеподібний висхідний рух мелодії, гнучкий акомпанемент викладений восьмими тривалостями по звуках основних гармонічних функцій, тональна нестійкість надає цій частині розробкового характеру. У репризі октавне звучання головної теми, насиченість фактури підголосками у різних партіях та загальне динамічне наростання підводять до кульмінації всього твору. Для більшої виразності кульмінації додається вокальна партія, де ансамбль виконує вокаліз. На завершення твору звучить коротка післямова (2 такти), це ніби то останнє нагадування – основний мотив на фоні тонічного чотиризвукового акорду на динаміці *piano*.

Серед зразків вітчизняної класики у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» присутні такі вокально-інструментальні твори та акомпанементи солістам-вокалістам, як: М. Леонтович «Хор русалок» із незакінченої опери «На русалчин Великдень», «Легенда», С. Гулак-Артемовський «Арія Андрія» з опери «Запорожець за Дунаєм», М. Кропивницький «Соловейко», К. Стеценко,

сл. Т. Шевченка «Плавай, плавай, лебедонько», Н. Нижанківський, сл. І. Манжури «Не співай по весні», К. Данькевич «Хор хоробрих мужів» з опери «Богдан Хмельницький».

Перелічені твори проникнуті українською тематикою, будь то любов до рідного краю або картини живописної природи чи трагічне кохання між козаком та дівчиною або оспівана у фольклорі українська символіка, на фоні якої відбуваються події. Усі ці образи мають суто національне забарвлення. «Хор русалок» М. Леонтовича втілює образи чарівних істот, які веселяться у дніпрових водах, відома «Арія Андрія» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського відтворює дух непереможної козацької звитяги, віри у щасливе майбутнє в рідному краю. У «Соловейко» М. Кропивницького оспівується драматична доля молодого дівчини, її кохання, розлука із козаком та його загибель на чужині, при цьому особливого значення набуває українська символіка – соловейко, садок вишневий; у «Легенді» М. Леонтовича зображена трагічна історія парубка, який приніс у жертву рідну матір заради кохання дівчини. Близький до українських пісень-романсів ХІХ ст. солоспів Н. Нижанківського «Не співай по весні» занурює у сферу світлої, тендітної, сентиментальної лірики. Застосування метафор та порівнянь у текстах творів вітчизняних композиторів демонструє міцний зв'язок із українським фольклором.

*«Плавай, плавай лебедонько» К. Стеценка* на слова Т. Шевченка для соло сопрано та ансамблю бандуристів – один із яскравих зразків творчого єднання авторів поезії й музики. Музиці солоспіву Стеценка, як і віршеві Шевченка, притаманна ніжна розспівність, декламаційність і тонкий звукопис. Емоційна виразність, стрункість побудови, мелодійне багатство найкращим чином відповідають змістові вірша, в якому відображено внутрішній стан головної героїні – стан горя, розпачу, трагізму. У творі йдеться про долю дівчини, яка не дочекалась милого: вона тужить за коханим, а тим часом мати хоче видати дочку за старого та багатого. Опинившись у драматичній ситуації, дівчина п'є чарівне зілля, від якого перетворюється в тополя, зливаючись із природою.

Експресивна поезія смутку й відчаю сердешної дівчини, розлученої з милим, відобразилися в драматургічній побудові пісні. Розкриття образу твору досягається завдяки використанню різноманітних засобів виразності: мелодія відзначається широтою, м'яким ліризмом та близькістю до народних інтонацій, гармонізація приваблює з одного боку простотою використання основних гармонічних функцій на початку твору, з іншого – ускладненням гармонії та збагаченням хроматизмами у драматичних і кульмінаційних моментах, переважно акордова фактура в процесі розвитку насичується підголосками та різноманітними фігураціями. Емоційна виразність музичної мови К. Стеценка, що насичена яскравими барвами, неймовірно точно втілює драматизм віршів Т. Шевченка.

Найбільшу кількість аранжувань у репертуарі «Чарівниці» займають твори українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: А. Кос-Анатольського, М. Жербіна, О. Білаша, П. Майбороди, І. Шамо, Б. Фільц, І. Поклада, І. Карабиця, О. Зуєва, М. Стецюна, Б. Янівського та ін. Поясненням цього є той факт, що головним жанром у творчості цих композиторів є пісня. Пісня у репертуарі ансамблю бандуристів завжди займала провідне місце будучи головним жанром, який найбільш повно розкриває суть бандурного ансамблевого виконавства, в основі якого є поєднання хорового та інструментального колективу.

Невичерпним джерелом творчого натхнення для українських композиторів стало національне пісенне багатство, способи життя і побуту українців. Їх музика щедро увібрала різноманітні інтонації, фольклорні форми, поширені в різних етнографічних зонах України. Важливим інтонаційним джерелом для сучасних композиторів стала народна пісня та народний побутовий романс. Пісенну творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. відрізняють як вокальність, гнучка м'якість, сентиментально-елегійний відтінок, мелодійна пластика, так і яскрава образність, оптимістичні, життєрадісні, завзяті мотиви із жвавими танцювальними ритмами та рухливими темпами.

Переважну більшість пісень сучасних українських композиторів у репертуарі «Чарівниць» складають ліричні пісні різноманітного тематичного спрямування. Це пісні про кохання, дружбу, любов до рідного краю. Тема кохання у всіх її проявах

(зустріч із милим, освідчення у почуттях, надія на щастя, розлука з коханим, сумні думки) є ведучою у цих творах. В більшості своїй у піснях розвиток подій відбувається на фоні мальовничої природи, яка сприяє створенню необхідного ліричного настрою. Про зустріч з коханим йде мова у творах «Якщо ти, якщо я» І. Поклада, «Вишиванка» О. Сандлера, «Літо зоряне» О. Семенова, освідченню в коханні присвячені «Пісня про щастя» І. Шамо, «Небеса очей твоїх» Б. Янівського. Тема розлуки з коханим відтворена у піснях «Ой візьму відерце» А. Кос-Анатольського, «Не забудь» Б. Янівського, нерозділеного кохання у «Журавці» О. Білаша (соло сопрано), пошук кохання та сподівання на щастя у піснях «Ой, висока та гора», «На Івана, на Купала», «О звуться птицями гаї» О. Білаша.

Краса української природи із неймовірною виразністю відображена у піснях Б. Фільц «Весняна баркарола» та «Зацвіла в долині», О. Зуєва «Криниця»; ліричні переживання висвітлені на фоні мальовничих картин Дніпра у «Дніпровському вальсі» І. Шамо. Любов до рідної країни, відданість Батьківщині, повага до національних цінностей, щирий патріотизм втілено у піснях «Над Україною», «Пісня Лади» О. Білаша, «Тополина баркарола» П. Майбороди, «Дніпра жива вода», «Де вітер землю голубить» І. Карабиця, «Укріпи нас, любов» Т. Стоматі-Оленєвої, «Україна є, Україна буде!» Р. Демчишина. Веселий характер, молодечий запал, жарти та гумор, любов до веселоців і танців властиві пісням «На вулиці скрипка грає» І. Доскалова, «Черевички» В. Ярцева, «Ретро» А. Довганя, «Лети, душа» С. Фоменка.

*«Дніпровський вальс» І. Шамо* – високий зразок лірики, в якому поєднані традиції народного мелосу, класичного вальсу та естрадної пісні. Як зазначає Ю. Драбчук «Ліризація масової пісні громадянського спрямування у моральному відношенні підсилюється висловленням глибокої патріотичності почуттів. В її образно-емоційному складі вагомого значення набувають пейзажні мотиви (оспівування неосяжних ланів, річок, гірських круч, квітучого саду тощо)» [42, с. 392].

Ліричний зміст пісні, закладений у віршах В. Куринського, у повній мірі розкривається музикою українського композитора другої половини ХХ ст. І. Шамо.

Наповнена душевністю та м'якістю мелодична лінія, секвенційність розвитку побудов, тридольний метр створює піднесену танцювальну атмосферу. Особливої легкості вальсу додає акордова фактура акомпанементу, яка насичена підголосками. В основі ладово-гармонічного плану твору – основні функції головної тональності e-moll, відхилення у тональності G-dur, D-dur, a-moll, застосування численних септакордів. Прикрасою пісні є вокаліз, заснований на мелодії приспіву із доповненням, який є кульмінацією всього твору. Діалог між вокальною партією та мелодією в партії перших бандур на фоні вальсового акомпанементу в партії других бандур продуманий до дрібниць та вражає тонкістю обробки кожної деталі. «Вальс» І. Шамо з його мелодійністю, глибоким ліризмом, простотою побудови є яскравим прикладом творчості українських композиторів другої половини ХХ ст.

У піснях українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. майстерно поєднані фольклорні традиції із сучасними засобами музичної виразності. Сучасна пісенна творчість увібрала розмаїття українського фольклору, його різнобарвність і колористику. Тематика пісень, мелодична щирість, фольклорні інтонації, використання куплетної форми для втілення власних задумів – усі ці риси вказують на вплив народного фольклору на творчість сучасних композиторів. Символізм, паралелізми, душевні переживання героїв та розгортання подій на фоні картин української природи, що притаманні народному фольклору, найчастіше використовуються сучасними композиторами. Сучасні ж засоби виразності у повній мірі проявляються у технічно-стильових прийомах: у гармонічній мові, яка увібрала досягнення світової музики ХІХ-ХХ ст., зокрема збагачення відхиленнями та модуляціями, застосування різних акордових співзвуч, оновлення ритмічними елементами популярних танців, безліч різновидів фактури акомпанементу, а також переважання однотипного метру (розмір 4/4), *використання деяких елементів західної масової музичної культури*. Більшість пісень українських композиторів середини ХХ – початку ХХІ ст. наближаються до естрадно-популярного напрямку. Аналіз особливостей пісенної творчості сучасних



українських композиторів демонструє, що вона має яскраву національну забарвленість у поєднанні з сучасною композиторською технікою.

Гнат Хоткевич, як й інший відомий бандурист та популяризатор бандури Василь Ємець, надавали важливе значення творам зарубіжних композиторів-класиків у репертуарі ансамблів бандуристів. Гнат Хоткевич зробив перекладення багатьох класичних творів для бандури (як для сольного, так й для ансамблевого виконання). В його сольному репертуарі та репертуарі полтавської капели бандуристів були твори Л. Бетховена («Німецький танець»), Ф. Шуберта («Військовий марш», «Серенада»), Г. Генделя (Етюд «Пасакалія»), В. Моцарта, Й. Гайдна («Арієта»), а також твори П.І. Чайковського, М. Римського-Корсакова у власній обробці [25; 109 с. 124, 284–288].

Гнат Хоткевич як засновник академічного бандурного мистецтва був першим дослідником та розробником принципів транскрипції класичних творів для бандури. Він дуже обережно ставився до проблеми їх перекладу, побоюючись, що в підсумку вийде *“глибоке безсмаччя”* та *“данина малокультурності”* [174, с. 72]. Але глибокі знання з історії класичної музики допомогли Хоткевичу: він добре знав, що Йоган Себастьян Бах зробив велику кількість перекладів творів інших композиторів. Найбільш відомі переклади Баха скрипкових концертів А. Вівальді для органу та клавіру. Неодноразово Бах виконував переклади власних творів для інших музичних інструментів [190, с. 140].

Бандурист міжнародного масштабу Василь Ємець мав у своєму репертуарі власні обробки творів П. Чайковського («Арабський танець» з «Різдвяної сюїти»), А. Дворжака («Largo» з «Четвертої симфонії»), Ф. Ліста («Друга Угорська Рапсодія»), Л. Бетховена («Adagio» з «Місячної сонати») [56, с. 260]. Учень та послідовник Г. Хоткевича Леонід Гайдамака розробив для студентів-бандуристів Харківського музично-драматичного інституту (ХМДІ) навчальний репертуар, що складався переважно з перекладів творів світової класики: Й. Баха («Прелюдія»), В.А. Моцарта («Менует» з опери «Дон Жуан»), творів Л. Бетховена, Й. Гайдна, Г. Генделя, Ш. Гуно («Вальс» з опери «Фауст»), М. Каркассі («Етюд»), Ж. Люллі

(«Гавот»), Ф. Мендельсона («Веснянка»), Ж. Рамо («Тамбурін», «Волинка»), А. Рубінштейна («Персидська пісня»), Ф. Шопена (Етюд №3, ор. 10), Р. Шумана («Веселий селянин») [108, 55]. У 1928 р. в Харкові на конкурсі робітничих оркестрів народних інструментів оркестр клубу «Металіст» під керівництвом Л. Гайдамаки (до складу якого входив традиційний український інструментарій – бандури, ліри, цимбали, сопілки та ін. ) отримав другу премію за виконання «Танку маленьких лебедів» з балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, перекладення якого для народного оркестру зробив В.А. Комаренко [78, с. 11].

Видатні діячі бандурного мистецтва Г. Хоткевич та В. Ємець прозорливо вважали, що виконання творів Баха, Бетховена, Моцарта та інших композиторів-класиків буде сприяти розвитку виконавської майстерності бандуристів та забезпечить входження бандури до рядів європейських інструментів як рівноправного музичного інструмента. Це передбачення здійснилося повністю: визнання бандури в якості академічного музичного інструмента сталося лише після того, як бандуристи стали виконувати на міжнародних музичних конкурсах класичні твори: у 1957 році Сергій Баштан (талановитий учень М. Геліса та В. Кабачка), отримав звання лауреата Першої премії й золоту медаль на Міжнародному конкурсі Всесвітнього фестивалю молоді і студентів, де виконував окрім двох оригінальних творів для бандури ще й Прелюдію C-dur Й.С. Баха та «Варіації на тему Моцарта» М. Глінки [6, 129].

Поодинокі приклади виконання творів зарубіжних композиторів ансамблем бандуристів «Чарівниці» були ще у 70-80-ті рр.: «Менует» Л. Бокеріні (1978) та «Сумнів» (рос. – *Сомнение*) М. Глінки (1987-89). Починаючи з 90-х років аранжування світової класики міцно закріпилися у репертуарі ансамблю. Актуальність теми транскрипції-перекладення класичних музичних творів для бандури впливає з потреби збагачення та розширення бандурного репертуару. Крім того, наявність нового репертуару стимулює до пошуків нових виражальних засобів, суміжних з іншими інструментами, що збагачує арсенал бандурних виражальних засобів. Цей процес дає змогу наблизити бандурне виконавство до виконавства на класичних інструментах – фортепіано, скрипці, арфі та ін.

Звернення до шедеврів світової класики вимагає від колективу високого виконавського рівня майстерності, що в свою чергу накладає особливу відповідальність на колектив та його керівників. Такі зміни в репертуарі ансамблю у 90-ті роки дали певні результати: по-перше, виконання класики стало міцним поштовхом для набуття, а потім розвитку та вдосконалення високої культури виконавської майстерності; по-друге, «Чарівниці» довели, що ансамблю бандуристів підвладні найкращі зразки класичної музики.

Для більш повної уяви про репертуар ансамблю наводимо список творів зарубіжних композиторів, якими поповнився репертуар колективу з другої половини 90-х рр.: Й.С. Бах «Аріозо» і «Жарт», Хр. Глюк «Мелодія», Ж. Бізе «Менует», Дж. Каччіні «Ave Maria», Дж. Б. Перголезі «Stabat mater» №1, Л. Бетховен «Місячна соната», С. Франк «Panis angelicus», К. Сен-Санс «Ave Maria», Ц. Кюї «Царскосельская статуя», П. Чайковський «На вгороді коло броду», З. Фібіх «Поєма», О. Власов «Фонтану Бахчисарайского дворца», А. П'яццолла «Ave Maria». Цей перелік є підтвердженням того, що репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» відрізняє широка палітра як різностильових так і різножанрових творів.

*«Аріозо» Й.С. Баха* у виконанні для скрипки та ансамблю бандуристів – один з найцікавіших прикладів аранжування класичного твору для ансамблю бандуристів. В оригіналі твір написаний для віолончелі та органу (з кантати BWV 156), але неповторна музика приваблює увагу багатьох музикантів, тому у виконавській практиці існує безліч перекладень та аранжувань для різних інструментів – фортепіано, скрипка, тромбон, гітара та ін. Аранжування «Аріозо» для скрипки та ансамблю бандуристів було зроблено С. Овчаровою у 1994 році.

Твір відомого німецького композитора проникнутий найсвітлішими образами. Наспівна протяжна мелодія ллється у неспішному русі, тембральний окрас солюючої скрипки надає найтепліших тонів, розкриваючи радісні почуття. Ансамбль бандуристів виконує акомпануючу функцію, при цьому автор аранжування навмисно залишає фактуру акомпанементу незмінною, не вносить ніяких доповнень або змін, не перевантажує її. Твір написаний у тричастинній

формі, в першій та третій частині ансамбль виконує одну партію, викладену тризвучними акордами на слабку долю. Друга частина занурює у сумний настрій завдяки появі мінору. Вона носить розробковий характер, теситура значно розширюються, з'являються дві партії, при цьому фактура залишається незмінною, що підкреслює важливість солюючої скрипки та не відволікає від краси мелодії.

*«Жарт» Й.С. Баха* є одним із найвідоміших творів світової класики. Цей твір геніального німецького композитора підкорює публіку вже не одне століття. «Жарт» – це остання частина оркестрової сюїти № 2 сі-мінор для флейти з оркестром (BWV 1067). Граціозність цієї мініатюри навіяна французькою музикою того часу. У «Жарті» (в перекладі *badinerie* – «пустощі») відбувається яскравий синтез народності і галантного світського стилю. Бах із легкістю занурюється у сферу святкового побуту. Аранжування «Жарту» Й.С. Баха для флейти та ансамблю бандуристів було зроблено С. Овчаровою у 1997 році.

Витонченість авторського задуму розкривається завдяки легкій, ажурній мелодії, яку виконує флейта. Це цілком інструментальна віртуозна партія, яка ніби то ширяє над акомпанементом у швидкому темпу. Найбільшої уваги заслуговує супровід, який виконує ансамбль бандуристів. По-перше, незвичною є кількість партій – їх чотири; по-друге, фактура партій надзвичайно різноманітна, це і акорди на першу та другу доли такту, і гармонічні фігурації по звуках акордів, і підголоски, і навіть невеличкі самостійні поспівки. В аранжуванні для ансамблю бандуристів цей відомий твір звучить по-новому свіжо і оригінально, складається враження, ніби то флейта звучить у супроводі чотирьох клавесинів. Сприймається таке звучання завдяки щипковій природі звуковидобування інструментів – бандури і клавесину (в якому після торкання пальцем до клавіші пир'ячко зашипіє струну), що наближає їх по тембру.

Творчість Йогана Себастьяна Баха завжди надихала музикантів на створення нового звучання безсмертних шедеврів великого композитора. Той факт, що сам Й.С. Бах досить активно створював перекладення власних творів для виконання на інструментах, маючих іноді зовсім інші тембри, є важливим спонукаючим

чинником для сучасних виконавців. Не дивно, що твори Баха викликають неабияку зацікавленість у бандуристів.

Поява інструментальних творів зарубіжних композиторів-класиків у репертуарі ансамблю зумовлена ростом технічної підготовки учасників ансамблю бандуристів «Чарівниці», який відбувся у другій половині 90-х років ХХ ст. Це суттєво відобразилося на виконавській майстерності колективу та стало головною причиною якісних змін у репертуарі.

Яскраві зразки зарубіжної класики у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» представлені й вокально-інструментальними творами композиторів Дж. Каччіні, Дж. Б. Перголезі, Л. Бетховена, С. Франка, К. Сен-Санса, Ц. Кюї, П. Чайковського, З. Фібіха, О. Власова, А. П'яццолли. Твори «Ave Maria» Дж. Каччіні, К. Сен-Санса, А. П'яццолли, «Panis angelicus» С. Франка, «Stabat mater» №1 Дж. Б. Перголезі поєднує єдина тематика. Релігійні тексти підкреслені витонченістю музичної мови композиторів різних епох, що надає величі та натхненності даним композиціям. Усі вони написані у повільних темпах, переважна більшість у мажорних тональностях. Цікавою інтерпретацією відомої «Місячної сонати» Л. Бетховена є аранжування цього шедевра для ансамблю бандуристів. Незвичним є те, що під час виконання інструментальної партії капела спочатку вокалізує мелодію, а потім виконує її зі словами на українській мові (на слова Л. Забашти). Твір російського композитора П.І. Чайковського приваблює оригінальним втіленням віршів українського поета Т.Г. Шевченка «На вгороді коло броду». Композитор з його неперевершеним мелодизмом, вишуканою романтичною гармонією та симфонічним мисленням, створив шедевр вокально-інструментального (пісенного) жанру, аранжування якого зробила С. Овчарова у 2012 році.

Цікавим прикладом аранжування творів зарубіжних композиторів є вокально-інструментальний твір «*Фонтану Бахчисарайського дворца*» *Олександра Власова* на слова Олександра Пушкіна. Твір вражає віртуозністю інструментальних партій, які потребують досконалої технічної підготовки виконавців. Окрім цього під час виконання досить складного акомпанементу необхідно співати, що вимагає окремої

уваги. В оригіналі твір написаний для сопрано під супровід фортепіано. Аранжування зроблено керівником ансамблю М. Березуцькою за таким принципом: мелодія гармонізована на триголосну хорову партію, фортепіанний акомпанемент розподілено між двома інструментальними партіями ансамблю бандуристів.

Твір О. Власова має яскраво виражений зображальний характер. Акомпанемент, заснований на безперервному русі хвилеподібних пасажів, які викладені тридцятьдругими тривалостями в швидкому темпі, асоціюється із журчанням води фонтану Бахчисарайського палацу, який має цікаву історію трагічного кохання. На фоні прозорого супроводу звучить ніжна, м'яка мелодія заспіву, яка у неспішному русі призводить до кульмінаційного верхнього звуку у приспіві. Стрімкий програш призводить до другого куплету, у приспіві якого звучить драматична кульмінація всього твору.

Таким чином, аналіз аранжувань в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» дозволив дійти наступних висновків:

1. Наявність в репертуарі ансамблю «Чарівниці» аранжувань творів вітчизняних і зарубіжних композиторів-класиків та українських композиторів ХХ–ХХІ ст. характеризує одну з основних рис сучасного бандурного мистецтва, закладену ще Гнатом Хоткевичем: синтетичне поєднання двох складових – українського традиційного та академічного європейського. На сучасному етапі існування ансамблю бандуристів «Чарівниці» аранжування складають 42% репертуару.

2. Аранжування творів українських композиторів займають вагому частину у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці». Це найбільш точно відповідає основній меті існування колективу – збереженню національних традицій та популяризації української музики. Цілком природним є те, що ансамбль бандуристів, будучи символом національної музичної культури, виконує твори саме українських композиторів, аранжування яких складають 36% від всього репертуару ансамблю та 82% усіх аранжувань.

3. Виконання аранжувань творів світової класики стало можливим для ансамблю бандуристів «Чарівниці» лише після досягнення певного рівня виконавської майстерності. Як й передбачав Хоткевич, вони стали міцним підґрунтям професійної майстерності ансамблю бандуристів і невід'ємною частиною навчально-педагогічного репертуару, тому що виконання класики вимагає розуміння стилю виконуваного твору, закономірностей розвитку та високої виконавської культури, що є необхідною умовою існування сучасного музичного колективу. Починаючи з 90-х рр. твори зарубіжних композиторів-класиків міцно закріпилися у репертуарі колективу. На третьому етапі історичного розвитку ансамблю (з 2006 р. по сьогодні) твори зарубіжної класики складають 18% аранжувань та 8% від загальної кількості творів репертуару. У той же час до сумісного виконання з ансамблем бандуристів стали запрошуватися виконавці на різних інструментах, таких як флейта, скрипка, віолончель, вже пізніше, з 2010-х років – камерний оркестр та оркестр народних інструментів.

4. Аналіз даної групи репертуару (тобто аранжувань) виявив декілька стійких тенденцій розвитку: зростання розмаїття жанрів, стилів та форм; розширення виконавського складу колективу шляхом залучення різних музичних інструментів та оркестрової групи (синтезування звучання бандури з тембрами інших музичних інструментів). Визначені тенденції є підтвердженням еволюції репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» й одночасно всього бандурного мистецтва. Ці прояви еволюції яскраво демонструють геніальність передбачення Гната Хоткевича, який 100 років тому написав: “Поки бандура є інструмент по більшій частині аккомпануючий, доти на першому плані мусить стояти українська пісня, її закони, її вимоги, характер, ходи і весь дух” [174, с. 69]. Дійсно, доки бандура служила тільки для фонового інструментального супроводу вокалу, репертуар ансамблю бандуристів був представлений переважно українськими народними піснями, але як тільки конструктивні можливості інструмента та високий рівень майстерності ансамблю бандуристів дозволив виконувати різноманітні твори вітчизняних та зарубіжних композиторів, репертуар став

прогресивно розширяться за рахунок аранжувань шедеврів світової музичної культури та творів українських композиторів.

#### 2.4. Твори а саррелла

Академічний напрямок бандурного мистецтва сформувався й остаточно відокремився від традиційного кобзарства на початку ХХ століття. Якщо для традиційного кобзарства спів без інструментального супроводу зовсім не типовий (тим більше – колективний), то для української народної пісні хоровий спів є цілком природним. Перші хорові твори у репертуарі ансамблів бандуристів були представлені українськими народними піснями, з часом ця частина репертуару значно поповнилася іншими жанрами. Дослідження творів а саррелла у репертуарі бандуристів має беззаперечно високу актуальність, тому що саме ця частина репертуару відбиває найбільш глибинні традиції української музики – традиції хорового співу українського народу. На перший погляд виконання творів а саррелла є абсолютно самостійним видом музичного виконавства, більш характерним для хорових колективів й не пов'язаним безпосередньо з бандурою, тому цей аспект бандурного мистецтва привертав найменшу увагу дослідників. Актуальним здається дослідження творів а саррелла в репертуарі навчальних ансамблів бандуристів тому, що вони представляють переважну більшість бандурних виконавських колективів країни. Вони є головним джерелом підготовки кадрів для національного музичного мистецтва (в тому числі й для відомих професійних колективів) й тому їх діяльність визначає його майбутнє. Саме таким є ансамбль бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М.Глінки.

Репертуар «Чарівниць» демонструє прихильність до традиції хорового співу: твори а саррелла незмінно виконуються ансамблем протягом останніх 50 років, їх частка у репертуарі ніколи не була менш за 10%. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» за складом виконавців є жіночим колективом, тому репертуар ансамблю складають твори а саррелла, написані для жіночого хору або аранжування для жіночого хору. Стилєова палітра творів у репертуарі ансамблю досить різноманітна: духовні твори, обробки народних пісень, хорова класика ХХ ст.,



твори вітчизняних композиторів другої половини ХХ ст., сучасних українських композиторів. Жанрове коло охоплює майже усі можливі для виконання твори: від пісень до хорового циклу та кантати.

Тематика творів а саррелла у репертуарі ансамблю «Чарівниці» дуже широка та багатогранна, але вже попереднє знайомство з нею не залишає жодних сумнівів в тому, що вона цілком відповідає традиціям української народної пісні зокрема й українській музиці взагалі. Духовна тематика – народна літургія «Святий боже», «Хвалите господа з небес» О. Кошиця, «Богородице, Діво, радуйся» Я. Яциневича; вшанування загиблих героїв – «Обеліски» Ю. Щуровського; змалювання картин природи, народного побуту – хоровий цикл «Пори року» В. Мартинюк і «Ой весна, весна – днем красна», «Ой на Купала», «А ми рутоньку посієм» з кантати «Пори року» Л. Шукайло; трагічність та драматизм жіночої долі – «На вгороді коло броду» А. Штогаренка, «Ой на гору козак воду носить» В. Стеценка, українська народна пісня «І багата я»; любовна лірика – «Ой на горі сніг біленький» В. Стеценка, українська народна пісня «Я лелію поливаю»; народні гуляння, жарти та гумор – «Буковинські вечорниці» А. Кос-Анатольського; любовна драма – «Барвінок цвів» Ж. Колодуб, «Чарівна скрипка» І. Поклада.

Для отримання найбільш повного уявлення про зміни в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» був здійснений аналіз найбільш характерних прикладів творів а саррелла, які ансамбль виконував за останні 25 років. Всі хорові твори, що виконуються «Чарівницями», мають виключно українське походження. Це українські народні пісні, а також твори українських композиторів (як класиків, так і сучасних), чия творчість ґрунтується на народному мелосі.

Саме на принципі збереження національних рис народної пісні побудовані всі твори а саррелла у репертуарі ансамблю «Чарівниці». Не виняток і «**Чарівна скрипка**» – одна з найвідоміших пісень сучасної української музики, що написана Ігорем Покладом у 1969 році. Ця пісня присутня в репертуарі великої кількості виконавців, як солістів, так і колективів. Обумовлено це, по-перше чудовими віршами поета Юрія Рибчинського, по-друге, чарівною мелодією Ігоря Поклада. «Чарівна скрипка» в репертуарі ансамблю бандуристів за 60 років існування

колективу то з'являлася, то зникала. У 1995 році ансамбль співав пісню *a cappella*, долучивши до неї скрипку, що надавало виконанню душевної зворушливості. Драматургія пісні розкривається у трьох куплетах: перший куплет – опоетизовані картини природи «сіло сонце на поля», «березовий гай», другий куплет – молода дівчина освідчується у своїх почуттях скрипалю, третій – дівчина дізнається, що у її коханого є інша, що стає драматичною розв'язкою всього твору. Неспішна прониклива мелодія занурює у ліричний, мрійливий стан закоханої дівчини. Розгортання сюжету відбувається на фоні звучання скрипки, яке спочатку звучить як фон, в кульмінаційному ж моменті як діалог, тим самим підкреслює драматичність сюжету. Тембр скрипки, який найтонше виражає особисті почуття людини, надзвичайно ефектно доповнив образ скрипаля, змальований у пісні. Мелодія, будучи на початку твору ліричною, в останньому куплеті набуває драматично-трагічних рис, цьому сприяє модуляція в іншу тональність, більш висока теситура та динамічний нюанс *forte*. Всі ці засоби надають кульмінації в останньому куплеті надзвичайної виразності, підкреслюють прихований душевний біль головної героїні твору. За своїм сюжетом, ліризмом та мелодією пісня справедливо вважається яскравим зразком продовження традицій української народної музики.

«*Тернова ружа*» відомої бандуристки, артистки хору ім. Верьовки Галини Менкуш, на слова Володимира Іванішина з'являється в репертуарі ансамблю у 1995 році. Пісня була написана у 1972 році та присвячена відомому борцю за справедливість, журналісту В'ячеславу Чорноволу, якого переслідувала комуністична влада. Після першого виконання в Палаці «Україна» у Києві, пісня була неофіційно заборонена як ідейно шкідлива і націоналістична. Як висловились відома композиторка і музикознавець Богдана Фільц «У пісні з глибоким розумінням правди життя і психологізмом передано душевний стан поневолених людей, відтворені почуття багатьох співвітчизників» [167, с. 115]. Надзвичайно драматична композиція не залишає байдужим жодного слухача. Пісня сповнена туги та безнадійності, розгортання сюжету підтримує емоційне напруження від першого до останнього куплету. Для втілення драматичних образів Г. Менкуш

вибирає одну із найтрагічніших тональностей – сі-мінор. Особливого значення набуває гармонізація мелодії, велика кількість зменшених акордів (тризвуків, секстакордів, квартсекстакордів) підкреслює драматизм твору. Кульмінаційні моменти у приспіві, які звучать у другій октаві, нагадують обрядові плачі-голосіння, безперервний динамічний розвиток тримає у напрузі до кінця всього твору. Ансамбль «Чарівниці» – не єдиний бандурний колектив, що зацікавився «Терновою ружею» Галини Менкуш. Бандуристка Наталія Никитюк створила інструментальне аранжування пісні для Ніни Матвієнко та тріо «Золоті ключі». Детальний аналіз твору увійшов до посібника М.П. Сточанської «Вокальні ансамблі у супроводі бандур (перекладення, аранжування, обробка)».

*«Буковинські вечорниці»* Анатолія Кос-Анатольського є одним із найцікавіших творів а capella у репертуарі ансамблю «Чарівниці». В оригіналі твір написаний для мішаного хору, аранжування для жіночого хору було зроблено керівником ансамблю С. Овчаровою у 1994 році. Надзвичайно колоритна хорова композиція українського композитора ХХ ст. є яскравим прикладом втілення образів народного гуляння, традиційних молодіжних розваг, відомих українських вечорниць, в даному випадку вечорниць у регіоні Буковини, що на Західній Україні. Літературним джерелом твору стали вірші Івана Кутеня, у яких яскраво відображено веселе колоритне дійство із жартами, пустощами та сміхом. У хорових творах А. Кос-Анатольського відчутна опора на фольклорні традиції народних пісень Західної України (галицький фольклор), з їх самобутніми, неповторними мелодійними інтонаціями та ритмом, що відчувається у даному творі [81].

Форма твору – куплетно-варіаційна, з елементами тричастинності із вступом та кодою. Втілення художнього образу відбувається завдяки різноманітним засобам музичної виразності. Основна тональність – соль-мінор (із підвищеним IV та VI ступенем, т.зв. гуцульський лад), темп – *Allegro vivo*, розмір 2/4. Мелодія заснована на безперервному русі восьмих у швидкому темпі, сприяє постійному розвитку та створює враження безперервного танцю. Інтонаційне зерно мелодії – низхідний стрибок на кварту та оспівування квінтового тону, після чого звучить низхідний

гамоподібний хід до основного тону через підвищений четвертий ступінь, що утворює збільшену секунду, яка притаманна гуцульському ладові.

Мелодія другого куплету, яка звучить в партії альтів, заснована на висхідному стрибку на септиму та поступовому його заповненні, інші партії виконують функцію акомпанементу – трьохзвучні акорди на слабку долю «і», поступове прискорення створює запальний танцювальний характер. Таке фактурне рішення імітує інструментальний ансамбль троїсті музики, в якому скрипці акомпанують цимбали. Закінчується твір кодою, яка починається словами «гарні наші вечорниці» в темпі *Rubato*. Мелодія у низхідному русі, що спочатку викладена чвертями, потім восьмим на *accelerando*, підкреслено акцентовані акорди у широкому розташуванні створюють ярку кульмінацію всього твору. Музикознавці визначають твір як зразок опанування національним музичним стилем [199].

На початку 2000-х років в репертуарі ансамблю з'являються хорові твори В. Стеценка «*Ой, на гору козак воду носить*» та «*Ой на горі сніг біленький*». Володимир Стеценко – сучасний вітчизняний композитор, визнаний майстер хорового жанру в Україні. Дослідники вважають, що «його хорові твори дуже тонко передають дух українського фольклору. Це не обробки народних пісень, а яскраві самобутні оригінальні композиції, написані в народній манері на основі лише поетичних текстів народних пісень» [45, с. 187].

Ці два хори поєднує єдина тематика, а саме дівочі образи, пов'язані з темами нелегкої долі і страждання через розлуку із коханим. Обидва твори драматичні за змістом, схожі образи реалізуються однаковими засобами виразності: мінорною тональністю, повільним темпом, характером звучання *cantabile*, основним штрихом *legato*, а також принципом побудови – в обох піснях куплетна форма із кульмінацією в останньому куплеті, схожі також і закінчення творів, де після експресивної схвильованої кульмінації, кінець твору звучить на динамічному нюансі *piano*. Посилена емоційна виразність, драматизм образів певною мірою розкриває риси, властиві індивідуальному почерку сучасного українського композитора В. Стеценка. Автор послідовно дотримується принципів народного

інтонаційного мислення, органічно відчуваючи стилістику та жанрову природу народної пісні створює оригінальні зразки хорової музики.

Особливої уваги потребують духовні твори, які, починаючи з 90-х років минулого століття, поповнюють репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» яскравими взірцями цього жанру. Зростання ролі духовної музики, її широке розповсюдження у культурному житті незалежної України відбувалося через національний підйом в українському суспільстві у 90-ті роки ХХ ст., прагнення до духовного єднання нації. Звернення до духовної музики протистояло масштабному впливу низькоякісної поп та рок-музики, яка увірвалася у нашу країну на порубіжжі століть та набула масової популярності не тільки у широких колах, а й у професійному музичному середовищі.

Українське хорове мистецтво невіддільне від багатовікової співочої традиції Православної церкви. Церковний спів завжди був невід'ємною частиною української музичної культури. Пожвавлення інтересу до духовно-церковних музичних жанрів серед українських композиторів спостерігається на початку ХХ століття. До канонічних богослужбових жанрів, серед яких особливо популярною була літургія, зверталися М. Леонтович, К. Стеценко, П. Демуцький, Я. Яциневич, Г. Давидовський, О. Кошиць тощо. Розвивалися й інші жанри духовної музики: хорові концерти на біблійні тексти, канти і псалми. «Їх здобутки істотно збагатили національну скарбницю й розширили жанровистильові обрії богослужбового мистецтва» [84, с. 125]. Композитор Антон Рудницький вважав, що Олександр Кошиць «дуже успішно пов'язав народну мелодику з старою мелодикою ірмолоїв (музичний збірник духовних церковних піснеспівів візантійського походження, які виконувалися під час Богослужінь в православних церквах) і тим способом відновив традицію нашої церковної музики» [147, с. 69]. Цілком природно, що одними з перших духовних творів в репертуарі «Чарівниць» стали *«Хваліте Господа з небес»* О. Кошиця і народна літургія *«Святий боже»*. Дещо пізніше додалася *«Богородице, діво, радуйся»* Я. Яциневича. В основі названих творів лежать канонічні тексти молитов і псалмів, яким притаманна

особлива внутрішня зосередженість і сповідальність, вони вражають особливою натхненністю і молитовністю, які знайшли відображення у музиці.

Музичний текст творів дозволяє виокремити певні мелодійно-інтонаційні структури, що допомагають досягти максимальної виразності у розкритті образів, закладених у молитвах. Це висхідні й низхідні поспівки у діапазоні терції у мелодичних лініях сопранової партії («Святий Боже» та «Богородице Діво»); речитативно-псалмодійний тематизм в середній частині «Святий Боже»; стрибки на сексту та на кварту на початку «Богородице Діво»; повторність мотивів («Святий Боже») та цілих фраз («Хваліте Господа з небес»), що набувають ключового значення як для драматургії творів, так для загального інтонаційного розвитку. Фактура творів в цілому характерна для співоче-літургічної традиції. Основними прийомами викладу є рух консонуючими (терцієвими та секстовими) паралелізмами, а саме: сексти в середній частині «Святий Боже», сексти на початку «Богородице Діво», а також терції та сексти – у другій частині твору, фрагментарно в «Хваліте Господа» (в більшості терції, є сексти). Інші голоси доповнюють фактуру, формуючи гармонії переважно основних функцій, вплив гармонічної вертикалі на мелодичну горизонталь зумовлює подекуди певну інтонаційну напругу. Таким чином, аналіз даних творів свідчить про те, що усі засоби виразності – мелодійно-інтонаційна структура, метроритм, фактура, ладотональний та гармонічний план, формотворення створюють такий емоційний стан, який необхідний для втілення глибини змісту піднесених літургічних піснеспівів.

У 2006 році ансамбль бандуристів «Чарівниці» звертається до творчості сучасної української композиторки Людмили Федорівни Шукайло, автора багатьох симфонічних, камерних, вокальних творів. Твори Л. Шукайло мають яскраву національну забарвленість у поєднанні з сучасною композиторською технікою, що найкращим чином відображено у **кантаті «Пори року»** на тексти українських народних пісень для жіночого хору. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» виконував окремі частини з кантати: «Ой весна, весна – днем красна», «Ой на Купала», «А ми рутоньку посієм». Композиторка звертається до українського фольклору, а саме до

календарних обрядових пісень. Номери кантати «Ой весна, весна – днем красна» – веснянка, «Ой на Купала», «А ми рутоньку посієм» – купальські пісні.

Веснянки – це календарно-обрядові пісні весняного циклу, які мають закличний характер й сприймаються як звертання до весни, до істот та речей, що асоціюються з нею. Своєю формою та образно-поетичними компонентами веснянки наближені до замовлянь, в яких до весни звертаються як до живої істоти [93]. Хор написаний у складній тричастинній репризній формі та заснований на діалозі між дітьми та Весною, що відображається у контрастних питальних та відповідальних інтонаціях першої частини та перекличках у різних партіях другої частини. Бадьорий характер, лідійський Ля-мажор, висока теситура, динамічний нюанс *f* створює образ радості від приходу довгоочікуваної Весни. В основі мелодійного малюнку першої частини чисті квінти, які звучать як вигуки. Після закличного, урочистого початку звучить відповідь Весни, яка починається одноголосно у поступовому низхідному русі, що створює більш спокійний, оповідальний характер. На початку другої частини звучать переклички у партіях перших сопрано та альтів, які засновані на квартових інтонаціях із поступовим заповненням, що створює враження діалогу. Розгортання мелодії відбувається у висхідному русі, який призводить до кульмінації. У другій частині композиторка використовує цікаве зіставлення Ля мажору та фрігійського фа# мінору, якби граючись барвами різних ладів. У кульмінаційному моменті несподівано з'являється ре-мінор та фа-мажор, додаючи неймовірної виразності. Третя частина є репризою першої частини із невеличким доповненням.

Іншого плану хор «Ой на Купала» – один із характерних прикладів літніх обрядових пісень. Хор написаний у простій тричастинній формі. Починається твір неквапливим рухом мелодії в одноголосному викладі, у другій фразі з'являється терцієве двоголосся, після чого звучить репліка в партії альтів на фоні довгих звуків у перших та других сопрано, які виконують функцію хорової педалі. Помірний темп, плавність мелодійного малюнку, зупинки на довгих звуках наприкінці фраз, тональність ля-мінор – все це створює картину неспішного розгортання, своєрідного вступу до справжнього дійства. Друга частина має зовсім

інший характер – стрімка, рішуча мелодія у розмірі 6/8 створює напружений емоційний стан. Динамічному розвитку сприяє вступ нових голосів у кожній новій фразі: так, починаючи із унісону на динаміці *pp* хорова фактура розширюється до чотирьохголосся. Особливого колориту додають трьох та чотирьох голосні акорди у паралельному русі, приводячи до кульмінації. Третя частина починається словами «Ой, дай же Боже» є кульмінацією всього твору: високий регістр, широке розташування акордів, гучна динаміка *f* створює піднесений характер. Після кульмінації відбувається поступове затихання до динамічного нюансу *pp*, де альти переходять на шепіт. Наприкінці твору звучить невеличка поспівка, свого роду післямова – на фоні чистої тонічної квінти в партії альтів звучить жалібний заключний мотив у виконанні перших та других сопрано в терцію.

Одним з найбільш цікавих номерів кантати є частина «А ми рутоньку посієм». В його основі купальська ігрова пісня, зміст якої – процеси збирання рути, плетення вінків та прикрашання дівчат, які характерні для обрядів на Україні напередодні свята Купали. Рута — символ дівочості, краси, розквіту, зрілості, а також символ втрати дівоцтва. Перелічуються всі етапи праці та вирощування: *рутоньку посієм, поподем, нарвемо, потім віночок сплетемо, дівочок вберемо*. Хор написаний у куплетно-варіаційній формі і містить п'ять куплетів. Кожен куплет має свої особливості, які, доповнюючи один одного, сприяють динамічному розгортанню сюжету та створюють враження постійного розвитку. Незмінним у творі є тільки темп – жваво, всі інші засоби виразності піддаються змінам у кожному куплеті. Так, у тональному плані: перший куплет – До-мажор, другий куплет – Ре-мажор, третій куплет – Соль-мажор, четвертий – п'ятий куплети – Ре-мажор. У метроритмічному плані: перший – третій куплети – постійна зміна метричних основ 3/4 та 2/4, четвертий куплет – 4/4, п'ятий куплет – 2/4. Фактура твору надзвичайно різноманітна: у першому куплеті, де дійство тільки починається, мелодія спочатку звучить одноголосно в партії перших сопрано, потім збагачується підголосками у других сопрано. Другий куплет починається одноголосно, тільки вже в партії альтів, як контраст першому куплету, поступово вступають інші голоси розростаючись до чотирьохголосся. У третьому куплеті розвиток відбувається



шляхом використання поліфонічних засобів. Композиторка використовує свій улюблений прийом: мелодія спочатку звучить в одноголосно, потім у паралельному терцієвому викладенні, після чого в паралельному акордовому звучанні. Четвертий куплет – це канон, заснований на викладі теми спочатку у партії перших сопрано, потім у партії других альтів, канон звучить на фоні терцій (других сопрано та перших альтів), які виконують функцію акомпанементу зі своєрідним ритмом, в основі якого синкопи. Утворюється надзвичайно колоритна картина: кожна партія виконує самостійну мелодію із різними словами. П'ятий куплет є кульмінаційним. Початковий мотив мелодії, заснований на оспівуванні тонічного звуку, проводиться у всіх хорових партіях і призводить до загальної кульмінації твору.

Музикознавці зазначають, що Людмила Шукайло в своїй кантаті «створила та використала для відтворення етно-традиційної стилістики музичну мову, збагачену сучасними художньо-виразними ресурсами» [83, с. 150]. Таким чином, можна із впевненістю стверджувати, що кантата «Пори року» Л. Шукайло представляє сучасне трактування українського фольклору, а саме – найдавніших обрядів, відображених у календарно-обрядових піснях. Звернення до цього пласту народної творчості відкриває йому нове життя з одного боку зберігаючи, а з іншого оновлюючи сучасним поглядом на давні традиції українського народу.

У 2014 року в репертуарі «Чарівниць» з'явився **хоровий цикл «Пори року»** дніпропетровської композиторки Валентини Мартинюк. Твір включає чотири частини: Осінь – «Вже брами літа замикає осінь» на слова Л. Костенко, Зима – «Баба Віхола» також на слова Л. Костенко, Весна – «Журавлики линуць» на слова П. Воронька, Літо – «Зелене свято» на слова В. Бондаренко і А. Загрудного.

Основний принцип побудови циклу – контрастність самостійних, структурно-завершених частин, при якому зберігається образно-змістовна цілісність, ідейний взаємозв'язок частин, кожна з яких – невід'ємна частина загального змісту, наступна фаза в розвитку сюжетної лінії всього твору. Розмаїття образів і настроїв підкреслюється і доповнюється тональними, ритмічними, темповими, фактурними та динамічними контрастами. Таким чином, викреслюється єдина лінія розвитку

драматургії – від першої частини, яка витримана у спокійному тоні, до стрімкого, святкового фіналу. Суміжні частини утворюють своєрідний двочастинний цикл – диптих, в якому частини яскраво контрастують та взаємодоповнюють одна одну за настроєм, образами та засобами виразності. За роздумливо-журливою першою частиною (Осінь) слідує рухлива, стрімка, навіть трохи зловісна друга частина (Зима), а потім, після наспівної, сумно-тужливої третьої частини (Весна) звучить радісно-весела фінальна частина (Літо). Композиційній цілісності твору сприяють образно-тематичні та інтонаційні зв'язки. Ладотональний план твору підпорядкований художнім образам циклу та стає формоутворюючим засобом всієї композиції. Ладовою основою твору є мінор, домінуючий в перших трьох частинах, з невеликими фрагментами просвітлення в кожній частині. У побудові циклу переважають секундово-терцові співвідношення тональностей: в 1-й частині c-moll – h-moll – C-dur, у 2-й частині d-moll – e-moll (a-moll в середньому розділі), в 3-й частині g-moll – e-moll, закінчується у F-dur, готуючи останню частину. В заключній частині переважає мажорний настрій – F-dur, H-dur, Es-dur, E-dur.

Хоровий цикл вмістив в себе окремі риси концертності: яскравість, піднесеність, святковість в окремих частинах, віртуозність хорових партій, зіставлення солістів і хорової групи, застосування різних ударних інструментів, всілякі ефекти та звукові імітації: шепіт, шипіння, хлопки, тупіт. Великого значення у вибудовуванні драматургії всього твору набуває кода, яка інтонаційно пов'язує останню частину із першою та другою частинами циклу. Починається кода низхідними хроматичними інтонаціями в чотиризвучному викладі – це своєрідна інтонаційна арка із другою частиною, де зустрічається такий самий хід паралельними акордами. В останній частині це паралельний рух униз великими мажорними септакордами (на відміну від другої частини, де такий рух відбувається у кластерних співзвуччях), що нагадує про швидке закінчення літа. Остання фраза – це фактично цитата із коди другої частини, яка побудована на висхідних квартових стрибках (п'ять кварт від сі малої октави до соль другої октави), де із одного звука виростає ціле п'ятиголосне співзвуччя, специфічний кластер – улюблений прийом композиторки. Закінчується частина у E-dur, де на фоні тонічного чотири звучного

акорду, з'являється секундова поспівка в партії солістів (взята із кінця першої частини). Таким чином, завдяки інтонаційним зв'язкам, об'єднуються усі частини циклу, що надає циклу образно-змістовної цільності та ідейного взаємозв'язку частин.

Відтворити образи рідної природи Валентині Мартинюк вдалося завдяки вдало підібраним, близьким по змісту віршам українських поетів, які стали літературною основою хорового циклу «Пори року». В інтерпретації поетичного тексту композиторка не йде шляхом зовнішньої ілюстративності, творчий підхід до літературного першоджерела обумовлює його переосмислення. Поетичний оригінал стає відправним моментом, імпульсом для вираження власного задуму музично-виразними засобами. Вона активно вторгається в текст, підпорядковуючи його завданням музичної драматургії та форми, слідкуючи шляхом узагальнення та концентрації образів, допускаючи скорочення та змінення. Зливаючись із музикою та під її впливом, зміст віршів збагачується, набуваючи особливого значення. Музика якби доповнює та поглиблює поетичне першоджерело, піднімаючи на інший, більш високий рівень художнього узагальнення.

Хоровий цикл «Пори року» В. Мартинюк представляє собою яскравий взірць творчості українського композитора ХХІ сторіччя, який демонструє продовження традицій українського хорового співу. Тематика хорового циклу, його ідеологічний та емоційний зміст дозволяють вважати твір одним з найкращих сучасних зразків національної хорової музики. Завдяки пошукам нових засобів виразності, сучасній музичній мові, збагаченням поетичного змісту В. Мартинюк створила по-справжньому яскраве творче явище – сучасне втілення традицій української національної музики.

Аналіз творів *a cappella* в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М.Глинки показав:

1. Твори *a cappella* є невід'ємною частиною репертуару ансамблю на протязі останніх 50 років: з 70-х років минулого століття до наших днів. На сучасному етапі розвитку ансамблю бандуристів «Чарівниці» твори *a cappella* складають 14% репертуару.

2. Тематика творів а саррелла цілком традиційна для українського музичного фольклору: вшанування загиблих героїв, любовна лірика, змалювання картин природи та народного побуту, трагічність і драматизм жіночої долі та інш.

3. В репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» представлені твори а саррелла великого розмаїття жанрів та стилів (від аранжувань українських народних пісень до кантати і хорового циклу). Всі вони є яскравими зразками саме української музичної культури, кожний твір представляє собою сучасне втілення традиційних для українського музики жанрів: твори В. Стеценка, І. Поклада, Г. Менкуш відтворюють жанр української народної пісні, частини кантати Л. Шукайло – українські обрядові пісні (веснянка, купальська), духовні твори О. Кошиця та Я. Яциневича – українське церковне хорове піснопіння.

4. Всі твори а саррелла належать авторству українських композиторів (класичних або сучасних), які використовували індивідуальні композиторські техніки для відтворення традиційних для українського хорового співу рис.

Ця важлива частина репертуару є одним з багатьох проявів глибинної суті академічного бандурного виконавства – поєднання найкращих досягнень українського традиційного та сучасного академічного музичного мистецтва.

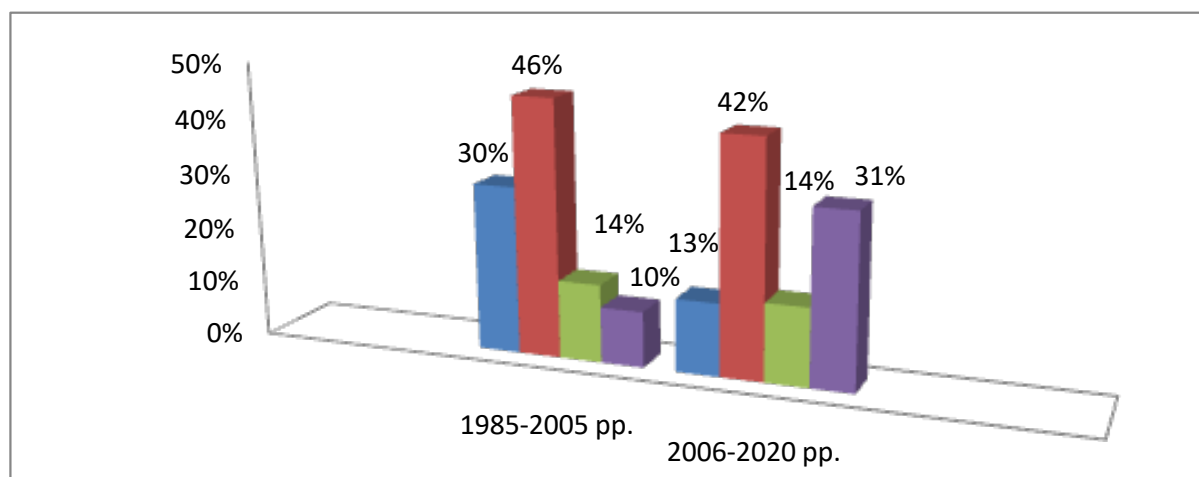
## **2.5. Оригінальні твори для ансамблю бандуристів**

Ансамбль бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки – один з найстаріших навчальних колективів України, який розпочав свою творчу діяльність у 1956 році. Його репертуарна політика віддзеркалює розвиток всього ансамблевого бандурного виконавства, тому дослідження процесу поповнення і оновлення репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» оригінальними творами дозволить прослідкувати закономірності еволюції репертуару в ансамблевому бандурному мистецтві.

Оновлення репертуару новими творами – одна з найважливіших умов еволюції сучасного ансамблевого бандурного виконавства. Розвиток ансамблю бандуристів відбувається тільки в процесі опанування новими творами різних напрямків та стилів, жанрів та форм. Особливу роль у розвитку будь-якого

музичного інструменту відіграє наявність оригінального репертуару, створеного композиторами саме для цього інструменту. Не применшуючи значення аранжувань та перекладень, слід визнати, що майбутнє бандури як у сольному так і у ансамблевому виконавстві – за оригінальним репертуаром. Тільки твори, написані саме для бандури, в змозі розкрити найкращі можливості національного інструменту. Важливість створення оригінального репертуару для бандури підкреслював засновник академічного бандурного виконавства Гнат Хоткевич. Він вважав, що саме оригінальний репертуар визначає право на існування музичного інструмента: “Бо коли він [інструмент] нічого своєрідного не має, а дає лише те, що вже є на інших інструментах, то відпадає сама потреба його існування .... Для бандури треба творити літературу [оригінальні твори] – от основне завдання” [176, с. 33]. Оригінальні твори, що написані саме для ансамблю бандуристів складають четверту групу репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці». До цієї групи належать твори сучасних українських композиторів В. Власова, В. Мартинюк, О. Герасименко, які, починаючи з 1990-х років, пишуть оригінальні композиції для ансамблю бандуристів, враховуючи усі особливості бандури, демонструючи найяскравіші виразні якості інструменту. Якщо на другому етапі творчої діяльності колективу (1985-2005 рр.) кількість оригінальних творів складала 10% репертуару, то на третьому етапі (з 2006-2020 рр.) їх кількість збільшилась у три рази та склала 30% репертуару ансамблю «Чарівниці».

Діаграма 2. Порівняльний аналіз оригінальних творів у репертуарі ансамблю «Чарівниці» на другому та третьому етапах існування колективу



Поява оригінальних творів для ансамблю бандуристів відбувається завдяки творчій співдружності композиторів з колективами бандуристів. В. Власова надихає на створення творів одеське тріо бандуристок «Мальви», для якого він і створив більшість своїх композицій. В. Мартинюк співпрацює з колективом дніпропетровського ансамблю бандуристів «Чарівниці» і апробація усіх її творів відбувається саме в цьому колективі в творчому союзі з керівниками ансамблю бандуристів. О. Герасименко пише для львівського квартету «Львів'янки», керівником якого є вона сама. Будучи першою бандуристкою, що отримала композиторську освіту, Оксана Герасименко, як ніякий інший композитор, враховує індивідуальні акустичні та темброво-динамічні особливості бандури при написанні оригінальних творів.

Різноманітні у жанровому та стильовому плані твори четвертої групи вказують на сполучення традиційних і новаторських тенденцій у творчості композиторів В. Власова, В. Мартинюк, О. Герасименко. Поєднання традицій української музичної культури з сучасним музичним мисленням, синтез фольклорних жанрів із стилістикою джазу та естради в оригінальних творах, розкривають нові виразні можливості ансамблю бандуристів. Такий органічний синтез традицій української музики та сучасного музичного мистецтва знаходиться у руслі розвитку академічного бандурного мистецтва, визначений його засновником Гнатом Хоткевичем.

Аналіз оригінальних творів у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» демонструє широку за жанрами та формами палітру творів. Це традиційні для ансамблю вокально-інструментальні твори, інструментальні твори з різними інструментами, акомпанементи солістам-вокалістам. Багатство форм творів вражають різноманітністю: від пісень нескладної куплетної форми до куплетно-варіантної та складної двох чи тричастинних форм. В останнє ж десятиліття помітна тенденція до виконання творів крупної форми – від форми рондо та форми сонатного алегро до циклів та кантати. Ці зміни є наявним підтвердженням еволюції репертуару ансамблю за останні десятиріччя.

Першими оригінальними творами, що з'явилися в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» наприкінці 90-х років ХХ ст., були вокально-інструментальні твори **Віктора Петровича Власова** – одеського композитора, баяніста, педагога, громадського діяча, професора Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Це відкрило нову сторінку творчої діяльності ансамблю бандуристів та сприяло розвитку нового напрямку у репертуарі колективу, а саме виконання оригінальних творів для ансамблю бандуристів.

Важливим поштовхом створення оригінального репертуару для бандури одеським композитором Віктором Власовим стало відкриття у 1987 році в Одеській державній консерваторії ім. А.В. Нежданової класу бандури та творча співпраця із Ніною Василівною Морозевич – викладачем класу бандури та керівником тріо бандуристок «Мальви» Одеської обласної філармонії. За словами Н.В. Морозевич «бандуристи ждали не просто нових бандурних творів, а музики нової, сучасної, не схожої на існуючий репертуар, відповідаючої вимогам їхніх конкурсних та концертних претензій» [111, с. 105].

Оригінальні твори для бандури В.П. Власова – це окремий пласт бандурного репертуару, який відрізняється новим баченням та підходом сучасного композитора до національного музичного інструмента. В. Власов врахував темброво-акустичні властивості бандури, її щипкову природу звуковидобування, природну м'якість та постійне нашарування звучання, а також невід'ємну складову інструменту, як акомпануючого, завдяки чому створив неперевершені твори, шедеври та хіти бандурного репертуару як інструментальні, так і вокальні, і звичайно ансамблеві. Немає жодного сучасного бандуриста, який би не мав у репертуарі творів Віктора Власова. Його «Утоптала стежечку», «Ой гоп, не пила», «Клавесин» виконує майже кожен бандурист. За чверть століття твори В. Власова стали невід'ємною частиною як сольного, так і ансамблевого бандурного репертуару. Не став виключенням і Дніпропетровський ансамбль бандуристів «Чарівниці». З кінця 90-х років ХХ ст. в репертуарі колективу з'явилися твори В. Власова «Баба в церкві» (Жартунка) та «Утоптала стежечку», на початку 2000-х років – «Клавесин» та «Ой гоп, не пила», у 2009-2010 рр. – «Концертино у

романтичному стилі» та «Чи ми ще зійдемося знову». З'явившись в репертуарі ансамблю майже 20 років тому, твори В. Власова й донині зберігаються в репертуарі, вони завжди актуальні та чудово сприймаються слухачами.

Вокальна творчість В. Власова надзвичайно широка у жанровому різноманітті, його приваблює і патріотична тематика, і задушевна лірика, і соціально-побутові теми, які відрізняє гумор та жарти. «Композитор завжди точно, органічно, природно відтворює поетичний текст вокального твору ... При цьому В. Власову вдається музичними засобами не тільки загострити, підсилити поетично-текстову концепцію, але й надати останній власного смаку» [111, с. 107]. За смисловим та емоційним змістом, а також національним колоритом вокальні твори Віктора Власова дуже близькі до українських народних пісень. «Українська природа музичних засобів виразності невід'ємна від природи бандури, відчувається у філософському і одночасно “простому” витонченому ліризмі мелодичних ліній та оригінальних метро-ритмічних інтонаціях, гармонічному забарвленні» [111, с. 108].

Кожен твір В. Власова носить типові риси індивідуального композиторського стилю: особливий тип мелодизму, «улюблені» та характерні гармонічні прийоми, а також види фактури.

Мелодизм композитора спирається на національний фольклор, для якого характерні: чергування плавних підйомів і спусків мелодичної лінії, запитальні інтонації та інтонації ствердження, оспівування опорних тонів, субкварта на початку фраз, повторно-варіантна структура мелодії [67]. Індивідуальні особливості мелодизму композитора виражаються в частому застосуванні висхідного ходу на сексту (улюблений інтервал В. Власова – секста), який зустрічається в творах «Баба в церкві», «Чи ми ще зійдемося знову», «Концертино», «Клавесин», а також секвенційного розвитку мелодії: низхідні, висхідні, діатонічні, хроматичні секвенції, часто по звуках акордів («Ой гоп не пила», «Баба в церкві» та ін.).

Гармонічна мова В. Власова представляє собою синтез фольклорно-джазових засобів, який проявляється в поєднанні діатонічних і джазових гармоній. Вплив українського фольклору відчувається у використанні діатоніки, один з найбільш



часто вживаних гармонічних прийомів В. Власова – зіставлення тоніки і III ступеню, яке зустрічається практично в усіх вокальних творах. Широке використання септакордів і нонакордів, а також різноманітних видів секвенцій: низхідні хроматичні («Ой гоп, не пила», «Концертино»), діатонічні («Ой гоп, не пила», «Баба в церкві»), особливо улюблені Власовим золоті секвенції («Чи ми ще зійдемося знову», «Баба в церкві», «Ой гоп, не пила», «Концертино»), як найбільш характерні для джазового виконавства прийоми, є підтвердженням джазової основи гармонічної мови В. Власова.

Найважливішою особливістю творчості Віктора Власова, яка зближує його вокальні твори з українськими народними піснями, є звернення до поезії Т. Шевченка. «Народні пісні на тексти Т.Г. Шевченка – особлива сторінка музичної культури. Муза Шевченка, озвучена народом, охоплює усі відтінки почуттів – від революційної героїки до інтимної лірики і колискової пісні. Що ж стосується безпосередньо фольклору, то слід говорити про існування зовсім нового жанрово-тематичного відгалуження – фольклорної Шевченкіани» [67, с. 236]. «Нема в світі другого народу, другої нації, музика якої була б так нерозривно пов'язана з творчістю одного поета чи письменника, як це є в нас, українців, у випадку Шевченка. Були поети, які в музичній творчості своїх народів мали надзвичайних на розвиток цієї ділянки, як наприклад, Гете, Гейне, Меріке у німців, Бодлер і Верлен у французів, Пушкін у росіян, – але ролю їх усіх у музичній культурі їхніх народів ніякою мірою не можна порівняти з ролю Шевченка в українській музичній культурі, від самих початків її існування аж донині» [146, с. 71].

Звернення композитора В. Власова до поезії Т.Г. Шевченка не випадкове. Саме в ній він бачить ту глибину почуттів і переживань щирого патріота України, які вже не одне століття підкорюють серця українців. Іншою важливою причиною звернення композитора до віршів Т.Г. Шевченка є те, що жоден інший музичний інструмент не може зрівнятися з бандурою у широті музичного втілення найпотаємніших думок Великого Кобзаря. Бандура як національний український інструмент наймовірніше близька по духу великому українському поетові. В уяві українців вірші Т. Шевченка та бандурна музика є найвеличнішим надбанням

української національної культури. Саме це відчув Віктор Петрович Власов, саме тому більшість його вокальних творів написані на слова геніального Т.Г. Шевченка. Саме тому В. Власова не злякала можливість опинитися серед композиторів, які створили різноманітні романси і пісні на слова Великого Кобзаря. Але тільки він, Віктор Власов, зміг об'єднати ці два українських символи воєдино! І йому це вдалося просто геніально!

«*Утоптала стежечку*» на слова Т.Г. Шевченка Віктора Власова демонструє новий погляд на популярний серед українських композиторів вірш великого Кобзаря. До цих слів зверталися і М. Лисенко, і Я. Степовий, а також Ф. Колесса, Є. Козак, В. Заремба, Ф. Надененко та інші. Багато виконавців, а тим більше слухачів сприймають цей вірш як народну пісню. Пояснюється це тим, що вірш «Утоптала стежечку» є стилізацією за ритмічним взірцем народної жартівливої пісні «Ой ходила дівчина бережком». Близькість Шевченкового твору до народної поезії відзначив П. Куліш у листі до поета, написаному після одержання віршів «Утоптала стежечку...» [192, с. 645].

Незважаючи на те, що до цих слів вже зверталися багато композиторів починаючи з ХІХ ст., Віктор Власов удається саме до вірша «Утоптала стежечку». Його вибір виявився неймовірно вдалим, оскільки саме Власівська «Утоптала стежечку» стає хітом ансамблевого бандурного репертуару: під час Всеукраїнського фестивалю «Дзвени, бандуро!» більша половина колективів виконували саме цю пісню.

Чим же обумовлюється така популярність твору? Перш за все мелодією, яка легко запам'ятовується та природно лягає на вірші Т. Шевченка. Мелодизм композитора є першорядною особливістю індивідуального стилю Віктора Власова. Його мелодизм відрізняє головне – він з максимальною точністю розкриває зміст закладеного у віршах образу та сюжету. З одного боку його мелодизм невимушено простий і легкий, з іншого – неймовірно глибокий і змістовний, але найважливіше – він надзвичайно природний. Почувши раз мелодію пісні Власова, її вже ніколи не забудеш. «Утоптала стежечку» тому живе підтвердження. Заснована на закличному

квартовому ході, мелодія заряджена активною енергією, яка захоплює слухача до кінця виконання твору.

Форма пісні куплетна, заспів – період квадратної будови, приспів має форму періоду, який повторюється два рази. Цікава ладово-гармонічна структура пісні. Починаючись в мінорі, приспів звучить у мажорі, що додатково підкреслює жартівливу ситуацію закладеного в пісні сюжету. Ця ладова особливість пісні має схожість з деякими українськими жартівливими піснями [67]. Перша фраза заспіву (t-t-D-t) є показом основної тональності (g-moll), у другій фразі після тоніки звучить відхилення в тональність III ступеню, тобто у паралельний B-dur. Приспів починається в Es-dur – тональності VI ступеню, після якого звучить відхилення в c-moll – тональність субдомінанти, закінчується пісня в основній тональності – g-moll. Як бачимо, крім основних функцій композитор широко застосовує відхилення, а також використовує III та VI ступінь – що характерно для українських народних пісень.

Фактура інструментальної партії близька акомпанементам народних пісень – тризвучні акорди на слабку долю «і». Баси засновані на квартових ходах основних гармонічних функцій на кожен чверть, дуже близькі баянному акомпанементу. Усі засоби музичної виразності, які композитор застосував у пісні, сприяють відтворенню жартівливого настрою віршів Т. Шевченка.

*«Баба в церкві»* (Жартунка) на слова С. Руданського – один із перших вокально-інструментальних творів Віктора Власова, який з'явився в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» у 1999 році. Вірш «Треба всюди приятеля мати» С. Руданського, який було узято за основу пісні, написаний у 1858 році. Це найяскравіший приклад сатирично-гумористичної співомовки (як їх сам називав поет, від: мова Співу, тобто Музи), яких у творчому доробку автора понад дві сотні. За формою це коротенькі, здебільшого на три-чотири строфи вірші, прибрані в легку коломийкову форму. Дослідники творчості С. Руданського знаходять в його гуморесках «безперечний зв'язок з українським пісенним та оповідним фольклором (переказами, повір'ями, анекдотами, побутовими казками)» [70, с. 196].

Художня ідея гуморесок Руданського знайшла відгук серед шанувальників української культури та привернула увагу сучасного композитора В. Власова, який вдало реалізував задум поета, розкривши комізм ситуації, підкресливши засобами музичної виразності найкумедніші нюанси гуморески. Фабула гуморески в тому, що головна героїня (баба) ставить свічки в церкві одночасно і святому, і чорту, пояснює це тим, що: «чи у небі, чи у пеклі скажуть вікувати, треба всюди, добрі люди, приятелів мати».

Композитор вже у вступі готує слухача до жартівливого, сатиричного характеру пісні. Перші чотири такти вступу – це свого роду заклик до уваги: низхідні ходи спочатку в партії перших бандур, потім як продовження – в партії других бандур, призводять до басу «Ре», після чого на слабку долю звучить акцентовано акорд  $D_6^{+5}$ . Наступні чотири такти вступу – дисонуючі акорди на слабку долю на фоні квартового тонічного басу (G-D). Саме ця фактура асоціюється з комічною героїнею пісні – бабою.

Пісня написана в куплетній формі, заспів складається з двох контрастних частин. Перша частина – завзята весела мелодія, заснована на секстовому ході, виконується штрихом *non legato* у Соль-мажорі, друга частина – співуча лірична мелодія, в основі якої затактний мотив, заснований та терцієво-квартових інтонаціях у сі-мінорі з подальшими гамоподібними ходами, що приводять до приспіву пісні. Приспів заснований на секвенційному низхідному русі по звуках акордів з прохідними звуками.

Найважливішу роль в драматургії пісні грає ладово-гармонічний план: Соль-мажор – символ іронії та гумору, сі-мінор – символ справжньої реальності. В основі першої фрази заспіву лежить збільшений тризвук: Es-G-h, що надає особливого колориту звучанню, підкреслюючи комізм головного персонажу пісні. Цікаве поєднання тональностей у другій частині заспіву: h-E-a. З одного боку a-moll є II ступенем по відношенню до головної тональності пісні (G-dur), але з'являється він після h-moll, тобто відбувається відхилення в VII мінорну ступінь, яке звучить незвичайно після плагальних оборотів (t-s). У приспіві повертається основна тональність G-dur, неймовірну барвистість надає зіставлення мажорної та мінорної

субдомінанти, також В. Власов застосовує його улюблений гармонічний хід – елемент золотої секвенції VI-II-D-T.

Надзвичайно різноманітна фактура є одним з головних елементів драматургії всієї пісні. У першій частині заспіву – трьохзвучні акорди у тісному розташуванні на слабку долю з дисонуючими малими секундами, в кінці першої фрази – акцентовані октави у високому регістрі на слабку долю, що нагадує сміх за спиною. У другій частині заспіву змішана фактура: акорди і секстові ходи, фігурації шістнадцятими тривалостями по звуках акордів. У третьому куплеті цікавий образотворчий ефект, який підкреслює драматичність моменту (думки про загробне життя) – мелодія звучить на фоні чотирьохзвучних арпеджованих акордів в темпі *Andante*, після чого на *accelerando* (прискорюючи) повертається первинний темп пісні *Allegro*. У приспіві – акордова фактура, яка за другим разом збагачуються підголосками. В кінці приспіву у вокальній партії і в басу звучить тонічний основний звук (G), в акомпанементі звучать октави «des», «as» у високому регістрі на першу та другу долі, а на долю «і» – малі секунди g-as. Цей подвійний дисонанс створює яскравий звуковий образ реготу натовпу, що знущається над героїнею.

*«Чи ми ще зійдемося знову»* – один із найдраматичніших творів В. Власова, в основу якого покладено вірш Т. Шевченка з циклу «В казематі» про гіркі роздуми ліричного героя (самого Шевченка). Він у розлуці переживає за рідну батьківщину, закликає любити Україну, молитися за неї у тяжкі часи. Засоби музичної виразності, які використовує В. Власов – мелодизм, ладо-тональний план, гармонічна структура, фактура акомпанементу, за своїм емоційним змістом підсилюють драматизм віршів поету.

Для втілення образу композитор використовує темп *Andante*, тональність a-moll. Мелодія на початку має оповідальний характер, у неспішному русі розгортається, набираючи обертів, призводить до кульмінації у приспіві. Заспів складається з трьох елементів: перший – висхідний квартовий хід із подальшим розвитком у висхідному русі звучить як запитання, другий – це відповідь, заснована на низхідному квартовому ході та його заповненні. Третій елемент побудований на повторенні тих самих звуків та секундово-терцієвих інтонаціях, що

звучать у низхідному секвенційному русі, нагадуючи молитву. В основі приспіву лежить стрибок на сексту із поступовим заповненням, який надає відчуття зльоту. Секста є своєрідним інтервалом-символом цього твору, що асоціюється із свободою, надає відчуття вільного подиху після довгого тривалого ув'язнення.

Важливими засобами підсилення драматизму віршів є гармонічна структура та фактура пісні. Композитор застосовує як прості гармонічні функції, так і складні, поєднує діатоніку із септ та нонакордами. Вступ, який займає шість тактів, складається із двох фрагментів: перший – це чотирьохтактна низхідна діатонічна секвенція, заснована на секундовій тріольній поспівці та сексті, другий – арпеджовані чотирьохзвучні акорди на кожен чверть такту у першій та другій октаві, що стануть основою акомпанементу всього першого куплету. Цей фактурний прийом має великий зображальний ефект, що нагадує дзвонові удари.

Початок куплету ґрунтується на основних гармонічних функціях, доповнених діатонічними акордами  $t-t_2-VI-III-s-D$ . Після перших чотирьох тактів заспіву іде послідовність з шести септакордів, що утворює золоту секвенцію, яка звучить два рази. За першим разом –  $s_7-VII_7-III_7-VI_7-DD_7-D_7-D_7 \rightarrow s$ , за другим –  $s_7-VII_7-III_7-VI_7-DD_7-D_7-t$ . Композитор навмисно використовує на початку пісні основні функції, а у середині та наприкінці куплету досягає необхідного емоційного напруження завдяки ущільненню гармонії.

У другому куплеті змінюється фактура акомпанементу, автор аранжування ділить інструментальний супровід на дві партії: перші бандури грають гармонічну фігурацію восьмими, другі – виконують супровід як у першому куплеті. Це відрізняється від оригіналу, де композитор у другому та третьому куплеті зберігає однаковий акомпанемент, але зроблено цілеспрямовано, навмисно, щоб підкреслити кульмінацію всієї пісні у третьому куплеті. Для піднесеного вираження патріотичних почуттів герою твору В. Власов застосував вдалий ефект (у фактурі акомпанементу ритмічно рівномірні фігурації розкладені за звуками акордів), який імітує передзвін-набат, це майже заклик до всього українського народу «свою Україну любіть, за неї Господа моліть». Завершується пісня урочистою кодою,

заснованою на акордовій фактурі та висхідних фігураціях шістнадцятими тривалостями за звуками тоніки та акорду VI ступеню.

«*Клавесин*» – інструментальний твір В. Власова, який виконується ансамблем бандуристів «Чарівниці» близько 15 років. Це своєрідна стилізація мініатюри часів епохи рококо, близька п'єсам французьких клавесиністів Ж. Рамота та Ф. Куперена та імітація одного із популярніших інструментів того часу – клавесину. Не зважаючи на те, що твір в оригіналі написаний для баяну, в аранжуванні для ансамблю бандуристів він звучить так, мов би композитор створив цей твір власне для бандури. Причиною цього є саме тембр бандури та щипкова природа звуковидобування, яка найбільш точно відповідає звучанню старовинного інструмента.

П'єса має граціозний, танцювальний характер, звучить у швидкому темпі Allegro. На фоні альбертієвих басів (безперервного руху шістнадцятих за звуками акордів) в партії других бандур звучить витончена прониклива мелодія в партії перших бандур. Не зважаючи на те, що твір написаний у ре-мінорі, ніякого сумного настрою не відчувається через рухливий темп та стрімку мелодію. Мелодична лінія дуже рельєфна, висхідні стрибки на сексту чергуються із оспівуваннями та поступовим рухом, що надає відчуття політності та легкості. Твір написаний у формі періоду повторної побудови. У репризі відбувається поділ на три партії, партія других бандур виконує самостійну партію, засновану на елементах мелодії, таким чином створюється відчуття своєрідного діалогу. Цей цікавий винахід аранжувальника прикрашає твір та надає різноманітності у репризі.

«*Ой гоп, не пила*» – одна із найцікавіших пісень В. Власова, написаних для тріо бандуристок «Мальви» Одеської філармонії. За основу було взято вірші Т. Шевченка з поеми «Мар'яна-черниця». На думку літературознавців «на поемі позначився вплив народної творчості. Зокрема, пісня «Ой гоп не пила» є вільною стилізацією народнопісенних мотивів» [191, с. 385]. Пісня близька побутовим народним пісням, а саме жартівливим і сатиричним, в яких висміюються шкідливі звички та негативні риси характеру людей [93]. «У жартівливих і сатиричних піснях за допомогою засобів гумору, іронії, сарказму піднімається на сміх усе, що

викликає громадський осуд, що суперечить моралі» [67, с. 199]. В даному випадку – засуджується поведінка розпусної молоді жінки.

Пісня має куплетну форму, складається зі вступу та чотирьох куплетів. У цій пісні ми можемо спостерігати дві сторони композиторського стилю, притаманного В. Власову. Якщо перший та третій куплети – це вже знайомий нам власівський академічний стиль, який ми зустрічали в «Утоптала стежечку», «Баба в церкві» та ін., то другий та четвертий куплети – це вже інший, джазово-естрадний власівський почерк.

Мелодія першого куплету має завзятий характер, вона будується на звуках основних функцій Фа-мажору, секвенційний висхідний рух у заспіві, низхідні секвенції по звуках септакордів у приспіві. Улюблене В. Власовим відхилення у III ступінь, золота секвенція, основні гармонічні функції та різні септакорди ( $VI_7$ ,  $II_7$ ,  $DD_7$ ), акордовий акомпанемент та баси на кожному чверть – усі ці засоби Віктор Петрович застосовував у інших своїх вокальних творах.

У другому куплеті В. Власов постає у іншому обличчі. Тут змінюється майже все – від мелодії пісні до фактури акомпанементу. Вокальна партія насичується висхідними квартовими ходами, гармонічне забарвлення збагачується нонакордами, які рухаються по хроматизмам униз, темп уповільнюється, фактура ущільнюється (альтеровані акорди у вузькому розташуванні) – типові прийоми джазового виконавства. Ці засоби композитор використовує щоб як можна краще, правдоподібніше змалювати головну героїню твору. Після колоритного уповільнення (*ritenuto*) та фермати приспів звучить на прискорення (*accelerando*), фактура акомпанементу у порівнянні із першим куплетом змінюється, замість терцій звучать фігурації шістнадцятими тривалостями, що засновані на арпеджіоподібному низхідному русі, у швидкому темпі нагадує заливчастий сміх. Усі ці колоритні ефекти неймовірно реалістично змальовують портрет розгульної, розпущеної жінки «а до кума, до Наума, піду в клуню на солому», виразно демонструють характер головного образу твору та підкреслюють комічну ситуацію.



*«Концертино в романтичному стилі для голосу та бандури»* було створено Віктором Власовим у 1999 році як сольний твір (який виконувався авторкою дослідження з 2002 року та й був їй присвячений у 2006 році). У 2011 році керівником ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (тоді – консерваторії) Світлою Валентинівною Овчаровою було зроблено аранжування «Концертино» для сопрано та ансамблю бандуристів, а у 2015 році Анатолієм Костянтиновичем Улахли – інструментовка для оркестру народних інструментів, після чого «Концертино» звучало у такому виконавському складі: сопрано, флейта, ансамбль бандуристів та оркестр народних інструментів.

Концертино (італ. *Concertino*, буквально маленький концерт) – сольний твір великої форми, розрахований на концертне виконання, як правило блискучого, віртуозного характеру [114, с. 270]. В.П. Власов у назві твору навмисно підкреслює рівноправність вокальної та інструментальної партій, при домінуючій ролі вокалу «...для голосу і бандури...». Концертино В. Власова – вокально-інструментальний твір великої форми, який строго витриманий у формі класичного сонатного алегро. Зі слів самого автора «Концертино» було написано свідомо у романтичному стилі, щоб музична мова була більш доступною, демократичною та легко сприймалася на слух (традиційні гармонії у межах тональності, ніяких спроб авангарду). Витоки широко співучих тем твору (головна партія та її елементи) слід шукати в характерних особливостях ліричної протяжної української народної пісні. Колоратурні ж елементи (побічна партія та її елементи у розробці, репризі та каденції) мають коріння в скрипкових партіях концертів та інтонаційно близькі до «Соловейка» М. Кропивницького.

Вокальна партія твору має важливе значення у створенні художнього образу твору. Вона вражає палітрою різноманітних засобів музичної виразності: кантилена, віртуозна колоратурна техніка, різноманітні артикуляційні нюанси та динамічні відтінки, довгі високі звуки, різноманітні стрибки, численні пасажі. Інструментальна партія дуже різнопланова, протягом всього твору вона виконує різні функції: так, в експозиції у головній партії вона виконує функцію акомпанементу, у побічній партії та в розробці у неї самостійна, рівнозначна із

вокальною партією функція, а на початку репризи у виконанні бандур звучить тема головної партії Концертино.

Твір відкривається коротким інструментальним вступом в темпі *Allegro moderato*, заснованим на домінантовому органному пункті в басу. Головна партія викладена в основній тональності твору – ля-мінор в темпі *Allegro*. Ніжна, лірична, надзвичайна за мелодійністю тема у вокальній партії звучить на фоні гармонічних фігурацій акомпанементу – бурхливих переливів шістнадцятих по звуках арпеджіо, що асоціюються із хвилями моря. Мелодія спочатку злітає над звучанням акомпанементу, потім спускається униз та знов прагне вгору до верхнього звуку.

Побічна партія має віртуозний, блискучий характер та потребує від соліста-співака володіння колоратурною технікою. Композитор зберігає тональну єдність експозиції: головна партія звучить у ля-мінорі, побічна – в паралельному До-мажорі. Побічна партія складається з двох елементів: віртуозно-технічної колоратури та широкого, співучого мотиву, в якому простежується зв'язок з головною партією. У побічній партії композитор демонструє новий підхід до взаємодії співу та гри, де вокальна та інструментальна партії рівнозначні у розвитку тематичного матеріалу. Побічна партія плавно переходить в розробку, в якій розкриваються нові риси тем та образів твору.

Розробка (цифра 7) починається у тональності субдомінанти (ре-мінорі), що типово для класичного сонатного *Allegro*. Для першого розділу розробки характерна тональна нестійкість, безперервний розвиток основних елементів тем, відбувається діалог між вокальною та інструментальними партіями, зіставлення різних образів. У кульмінації першого розділу розробки (цифра 9) звучить нова тема, яка має душевний, проникливий характер і співзвучна з головною партією. Другий розділ розробки (цифра 10) – це різкий контраст: тональний, темповий, динамічний, фактурний. Він звучить у тональності сі-мінор, в темпі *Allegretto*, розмірі 3/8. Важливе значення в цьому розділі має матеріал головної партії: лірична тема втрачає свій наспівний характер, вона стає поривчастою, різкою, кілкою – синкопи, штрихи *non legato* та *staccato*, акордова фактура супроводу суттєво змінюють тему. У процесі розвитку тематичного матеріалу відбувається розділення

на два самостійних пласти (цифра 12): в партії бандур звучить головна партія, надзвичайно змінена до невпізнанності, а в вокалі елементи побічної партії, де чергуються репліки на *staccato* та *legato*. Застосування контрапункту особливо яскраво підкреслює зіткнення образів головної та побічної партій у розробці, яка завершується віртуозною вокальною каденцією (цифра 16).

В репризі звучать основні теми твору в дещо зміненому вигляді у порівнянні з експозицією. Головна партія проводиться в основній тональності твору спочатку в інструментальному викладенні (тріольний акомпанемент додає деякого хвилювання), а потім у вокальному. *Зв'язуюча партія відсутня повністю*. Побічна партія займає всього чотири такти і звучить в однойменному мажорі (цифра 21). У кінці репризи з'являється широка, душевна тема з першого розділу розробки (цифра 22). Реприза виконує подвійну функцію: з одного боку – закруглення та замикання форми твору, з іншого – вона є подальшим етапом розвитку. У репризі помітна тенденція до зміцнення ролі образів головної партії, які остаточно перемагають у коді.

Кода починається віртуозними пасажами по звуках арпеджіо у швидкому темпі в партії бандур. Потім вступає вокальна партія з життєрадісною вже мажорною темою головної партії. Єдине безперервне прагнення у висхідному русі на загальному *crescendo* призводить до кульмінації наприкінці твору, що звучить як тріумфальний, урочистий апофеоз життя і щастя.

Віктору Власову вдалося досягти єдності поетичної і музичної мови, завдяки чому з'явилися якісно нові твори мистецтва, в яких музична складова максимально розкриває емоційний зміст тексту, а літературна – смисловий зміст музики. Композитор віртуозно використав темброво-акустичні властивості бандури у нових оригінальних творах, що зробило їх хітами бандурного виконавства й водночас невід'ємною частиною концертного та педагогічного репертуару бандуристів. Новий погляд сучасного композитора В. Власова на національний музичний інструмент дозволив створити неповторний оригінальний репертуар для ансамблевого виконання.

Композиторська діяльність **Оксани Герасименко** для ансамблю бандуристів має значну роль у розвитку ансамблевого бандурного виконавства на сучасному етапі. Оксана Василівна Герасименко – бандуристка, композитор, педагог, заслужений діяч мистецтв України, доцент Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Головною відмінною особливістю композиторського мислення О. Герасименко є те, що вона, будучи бандуристкою із композиторською освітою, у повній мірі враховує усі індивідуальні можливості бандури при написанні творів як для сольного так і для ансамблевого виконавства на бандурі. Оксана Герасименко відчуває усі тонкощі бандури так би мовити з середини – вона талановита, блискуча виконавиця, що має величезний досвід концертної сольної та ансамблевої діяльності. Композиції Оксани Герасименко піднесли рівень виконавської майстерності бандуристів на новий рівень, поповнивши репертуар оригінальними творами різноманітних жанрів і форм. Щодо особливостей композиторського стилю, більшість дослідників її творчості відзначають в ньому такі риси: І. Лісняк відзначає «низка творів ... позначена рисами романтизму» [96, с. 102], джазово-естрадними рисами [96, с. 130], Б. Фільц відмічає «...ніжний відтінок імпресіоністичних звучань» [168, с. 45], Л. Дуда пише: «Усі твори (..) мають спільну ознаку – надзвичайно барвисту мелодійність, в якій авторське бачення створюваних образів комбінується з фольклорним мелосом» [48, с. 76], М. Герега зазначає «тяжіння до пейзажності, вишуканої нюансової живописності, тонкого, рафінованого тембрального колориту кожного з інструментів, задіяних у виконанні» [26, с. 67].

В репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» твори О. Герасименко з'явилися наприкінці 90-х років ХХ ст., це були пісня на слова Зої Ружин «Україна є, Україна буде» та інструментальна композиція «Соло для флейти». Оксана Герасименко одна з перших композиторів стала використовувати звучання флейти із бандурою у своїх творах. Вона вірно підмітила незвичайне, але неймовірно сприятливе поєднання духового інструменту флейта з щипковим інструментом бандура, яке ефектно передає ліричні образи задумів композитора. Ще однією вдалою знахідкою композитора стало поєднання бандури і флейти з камерним

ансамблем (або квітетом струнних інструментів). Неперевершеними шедеврами для ансамблевого бандурного виконання із флейтою та флейтою Пана (най) і камерним ансамблем (квітетом струнних інструментів) є композиції «Таїна» та «Сповідь». В них композитор тонко передає грань між тембрами інструментів та майстерно їх поєднує і комбінує у різноманітних варіантах.

В інструментальній композиції «Таїна» для флейти Пана (най), двох бандур та струнного квітету (камерного оркестру) неймовірно природно звучить най (український народний інструмент) із бандурою, створюючи яскраві пейзажі української природи, вражаючи характерним музичним колоритом. У 2012 році ансамбль бандуристів «Чарівниці» виконував твір «Таїна» разом із камерним оркестром та соло най.

Композиція «Сповідь» О. Герасименко має багато виконавських варіантів: для вокального ансамблю у супроводі бандур, для флейти Пана (флейти), бандури та струнного квітету (струнного оркестру), для хору жіночого чи мішаного у супроводі фортепіано, для ансамблю скрипалів з фортепіано. Ансамбль «Чарівниці» зупинився на варіанті «Сповіді» для флейти Пана (флейти), бандури та камерного оркестру, який виконував у 2014 році. Твір має ліричний, мрійливий характер, заснований на наспівній, сумній темі, яка на протязі твору піддається значному розвитку. У кульмінації тема набуває хвилюючого характеру, що підкреслюється насиченою фактурою у бандур та у струнних інструментів. І. Лісняк пише про «Сповідь»: «тема, що звучить на тлі акордів у партії бандури, має типову для романтичних інструментальних творів вокальну природу, позначена зворушливим ліричним характером» [96, с. 107].

У 2010 та 2011 роках репертуар ансамблю «Чарівниці» поповнюється піснями на слова Терези Угрин «Дощ» та «Ой глибока криниченька». Схожість обох пісень виражається у використанні однакових засобів: форма – куплетна, тональність – мажорна, а головне – обидві мають чітко виражені естрадно-джазові риси, а саме: пунктирний ритм та синкопи у мелодії, акценти на слабку долю в акомпанементі, пунктирний ритм у басах. Відмінністю пісні «Ой глибока криниченька» є фольклорні риси в окремих елементах, зокрема: тональний

контраст – мажорний заспів та мінорний приспів (у паралельній тональності), плавність та поступовість мелодичного руху у приспіві, плагальність гармоній у заспіві.

Гармонічна мова як важливий засіб виразності у створенні образу твору вимагає особливої уваги. На перший погляд при уявній схожості застосування гармоній в обох піснях, вони мають принципові відмінності: в «Ой глибока криниченька» звучать основні гармонічні функції, у пісні «Дощ» основні функції збагачені септакордовими звучаннями. В «Ой глибока криниченька» окрім першої фрази, яка звучить у Соль-мажорі ( $T-II_2-II_2^{\Gamma}-T$ ), інші гармонічні функції звучать у чистому виді:  $T-S_{46}-D-T$ , третя фраза заспіву та приспів звучать у паралельному мі-мінорі, де застосовуються традиційні гармонії:  $t, D, VI, s, VII$  та відхилення у ля-мінор. Ефект несподіваності створює поява Фа-мажору ( $II^b$ ) у мі-мінорі та Ля-мажорний акорд (мажорна  $S$ ) наприкінці приспіву. Особливістю «Дощу» є те, що у чистому вигляді основних функцій, таких як  $3^5, 6, 4^6$  ми не побачимо протягом всього твору за винятком вступу. У заспіві двічі повторюється гармонічний план:  $T_7-VI_7-II_7-D_7$ , приспів, починаючись у тональності  $S$  (Фа-мажорі), збагачується звучанням II ступеню, таким чином звучить:  $II_5^6 VI_3^4 VI_3^4$  (на басі  $re$ )  $DD_7 D_7$ . Вступ пісні, де колоритно звучать акорди  $C-Es-D-Des$  є прикрасою твору.

Оригінальні твори для ансамблю бандуристів О. Герасименко значно розширили репертуар ансамблю «Чарівниці». Це як і традиційні для виконання ансамблем вокально-інструментальні твори, так і інструментальні твори із флейтою (наєм) та камерним оркестром. Її композиції відрізняє неймовірна ліричність та задушевність мелодизму, близькість до українського фольклору, свіжість естрадно-джазових прийомів. Окрім цього твори О. Герасименко відрізняє одна важлива особливість – вони написані *бандурною* мовою. Музика, яку створила бандуристка, неймовірно природно лягає на бандуру, в ній обмірковані усі дрібниці, продумані усі тонкощі бандурного виконання.

Оксана Герасименко одна з перших сучасних композиторів, що стала використовувати у творах для ансамблевого виконання звучання бандури з іншими інструментами: флейтою, наєм, струнним квартетом (камерним оркестром).

Тенденція до поєднання бандури з різними інструментами, що знайшла широке відображення у сучасному бандурному мистецтві має давню історію, започатковану Гнатом Хоткевичем ще у 1902 році на XII археологічному з'їзді, коли він об'єднав у якісно новий виконавський колектив кобзарів, лірників та троїстих музик (2 скрипки й басоля) [40, 155]. Г. Хоткевич вирішив представити дві побутові пісні – «І шумить, і гуде» та «Ой за гаєм, гаєм» у виконанні оркестру з лірників, бандуристів і троїстої музики. За його словами, це була «перша спроба об'єднання різнорідних інструментів в одне струнке ціле» [175, с. 475].

Цей перший в історії української музичної культури фольклорно-етнографічний ансамбль став предтечею сучасних оркестрів українських народних інструментів. У подальшому Хоткевич часто організовував подібні ансамблеві виступи, що сприяло розвитку бандурного виконавства, особливо його академічного напрямку [161]. Учень Хоткевича Леонід Гайдамака організував при клубі «Металіст» оркестр українських народних інструментів, у склад якого входили окрім оркестрових кобз-бандур (п'якколо, прима, бас), ліри, цимбали, різні духові та ударні інструменти. Л. Гайдамака позитивно відносився до сполучання кобзи-бандури з іншими інструментами, такими як скрипка, флейта, кларнет, гобой, гармошка та особливо фортепіано. Поєднання звучання бандури з інструментами різних тембрів Л. Гайдамака оцінював як «надзвичайно цікаве» [23]. Започаткований Гнатом Хоткевичем та підтриманий його учнями напрямок щодо поєднання бандури з музичними інструментами інших тембрів отримав розвиток й в творчості українських композиторів його часу. Композитор П. Козицький у 1928 році опублікував методичний посібник «Музика – масам», де привів декілька таблиць можливих сполучень кобзи і бандури з іншими інструментами [79]. Диригент та керівник Всеукраїнського оркестру робітників металістів (ВУОРМ) Г. Манілов у 1930 р. писав, що у склад оркестру було введено металофон і концертино та мають бути введені бандури і ліри [20]. Репертуар «Чарівниць» є яскравим підтвердженням тенденції ансамблевого бандурного виконавства щодо поєднання бандури з іншими інструментами: значна його частина (29%) у період 2006-2020 рр. містить твори, що виконуються разом із іншими музичними

інструментами: флейтою, наєм, віолончеллю, арфою, фортепіано, ударними інструментами, оркестром народних інструментів, камерним оркестром. Сучасні дослідники бандурного мистецтва також описують зберігання та подальший розвиток цієї тенденції на нинішньому етапі його розвитку [52, 105].

Найбільші за кількістю та різноманітністю за жанрами та формами у репертуарі «Чарівниць» є оригінальні твори для ансамблю бандуристів **Валентини Мартинюк** – композитора, педагога, члена Національної спілки композиторів України, заслуженого діяча мистецтв України (2018). Валентина Миколаївна Брондзя (творчий псевдонім – Мартинюк) з середини 80-х років ХХ століття поєднувала роботу у Дніпропетровському відділенні Спілки композиторів України з викладацькою діяльністю в Дніпропетровському музичному училищі, яке у 2006 році було перейменовано в Дніпропетровську консерваторію ім. М. Глінки, а у 2016 році – у Дніпропетровську академію музики ім. М. Глінки.

На початку 2000-х років композиторська діяльність Валентини Мартинюк привертає увагу керівників ансамблю бандуристів «Чарівниці». З цього часу починається активна творча співпраця композитора з ансамблем бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровського музичного училища (зараз Дніпропетровської академії музики), яка триває вже близько 20 років. Звернення керівників колективу Л.С. Воріної та С.В. Овчарової за допомогою в створенні нового репертуару для ансамблю бандуристів «Чарівниці» завжди знаходило відгук з боку Валентини Миколаївни, завдяки чому репертуар колективу поповнився новими оригінальними творами. Композитор завжди із розумінням ставиться до побажань про створення певного, а іноді і конкретного твору: будь-то твір великої форми, акомпанемент чи твір а саррелла. Валентина Мартинюк виконувала прохання керівників колективу, в результаті чого ансамбль бандуристів отримував різноманітні за жанрами та формами твори.

Композиторська діяльність Валентини Мартинюк для ансамблю бандуристів «Чарівниці» унікальна. Творча співдружність композитора і виконавця в особі ансамблю бандуристів досить рідкісне явище в наш час. Жоден творчий колектив (і



не тільки бандуристів) не може похвалитися тим, що кожен рік персонально для нього створюються певні твори, при цьому враховуються абсолютно всі його виконавські особливості. Така співпраця має безсумнівний взаємовплив і безперечну взаємну користь, *так би мовити, своєрідна творча необхідність*. Для колективу – поповнення та оновлення репертуару, для композитора – виконання його музики. Адже в музичному середовищі виконання нових творів сучасного композитора завжди тягне за собою проблему втілення задуму митця, а саме пошук виконавця в особі соліста або колективу, який би міг відтворити новий, тільки що створений витвір мистецтва, дати йому життя.

Не секрет, що від першого виконання залежить успіх або невдача, довге існування або забуття нового твору. Досить часто саме виконавці «вдихають» життя у нові твори композиторів і забезпечують їх багаторічне звучання зі сцен концертних залів. У цьому сенсі Валентині Мартинюк пощастило, вона знайшла вдячних виконавців – ансамбль бандуристів «Чарівниці», які з нетерпінням чекають від неї нових шедеврів ансамблевого бандурного мистецтва. Більш того, твори Валентини Мартинюк стали візитною карткою «Чарівниць», без яких колектив вже не уявляє свого існування.

За останні десятиліття творчої співпраці з під пера композиторки вийшло близько 15 творів для ансамблю бандуристів. Це різноманітні за формами та жанрами твори: вокально-інструментальні твори, твори для солістів-вокалістів та ансамблю бандуристів, для різних інструментів – флейти, віолончелі, ударних інструментів, арфи, фортепіано, камерного оркестру, народного оркестру з ансамблем бандуристів, хоровий цикл та навіть кантата.

Аналіз творів В. Мартинюк для ансамблю бандуристів дозволить виявити особливості композиторського мислення, її власний почерк, жанри та форми, до яких вдається композитор для втілення різноманітних образів, а головне – новий, сучасний підхід до ансамблю бандуристів, як головного втілювача індивідуальних задумів композитора. Аналіз творів зроблений у хронологічній послідовності допоможе виявити закономірності розвитку у створенні оригінального репертуару для ансамблю бандуристів «Чарівниці».

«Зозуля часу» – оригінальний твір, який демонструє сучасне бачення композитором вічно хвилюючої теми часу, його невідворотного руху вперед. Основу твору складає безперервний рух шістнадцятими тривалостями, який заснований на перших двох тактах всевітньо відомого твору «Зозуля» Л.К. Дакена, а точніше тільки його акомпанементу. Для втілення образу твору композитор використовує досить незвичний виконавський склад: ансамбль бандуристів, флейта, віолончель, контрабас, ударні інструменти (ударна установка, бонги, вібрафон). Найбільш цікавим на наш погляд є застосування зовсім нового підходу до ансамблю бандуристів, що виходить за рамки традиційного сприймання колективу бандуристів. А саме – самостійність функцій вокальної та інструментальної партій, що розкривають нові можливості ансамблю. Не випадково у нотах вокальна партія позначена композитором як «голос», при цьому вокальна партія трактується як окремий інструмент (довгі звуки на голосну «а», репліки «бом», які імітують удари годинника).

Твір представляє незвичайний синтез старовинного та сучасного. Із «Зозулею» Л.К. Дакена твір В. Мартинюк зближує такі елементи: по-перше, програмний заголовок твору, по-друге – форма, по-третє – принципи побудови і розвитку. Твір написаний у формі старовинного рондо з елементами тричастинності. В основі рондо лежить принцип чергування головної, незмінної теми – рефрену і постійно оновлюваних епізодів. У старовинних зразках рондо (у докласичній епосі) епізоди, як правило, не представляли собою нових тем, а ґрунтувалися на музичному матеріалі рефрену, тому рондо було однотемним. За формою рефрен – квадратний період повторної будови. Розмір епізодів міг бути нестабільним, у багатьох випадках він поступово зростав. Таким чином стабільність, стійкість, непорушність рефрену, відтінювалася мобільністю, нестійкістю епізодів [114, с.470]. Тональний план у рондо був обмежений тональностями першого ступеню споріднення. У рефрені переважав секвенційний принцип розвитку, епізоди у своїй більшості мали серединно-розробковий характер. Усі ці особливості старовинного рондо відображені у «Зозулі часу» В. Мартинюк.

Серед сучасних, нових прийомів у творі найбільш вражає темброве зіставлення інструментів у проведеннях теми рефрену. Рефрен звучить п'ять разів (тональний план: е–а–е–е–а). Після чотирьохтактного вступу ударних інструментів, які задають пульс всьому твору звучить тема рефрену у флейти в супроводі бандур та ударних інструментів в тональності мі-мінор у темпі *Allegro*, другий рефрен – флейта, бандури та ударні інструменти в тональності ля-мінор, третій рефрен звучить в партії бандур та віолончелі у мі-мінорі в темпі *Andante*. Саме цей фрагмент сприймається як середній розділ через зміну характеру та темпу. Душевності та проникливості додає нова тема у віолончелі. Четвертий рефрен в тональності мі-мінор у темпі *Allegro moderato* звучить в партії вібрафону на фоні коротких звуків бандур, *pizzicato* у віолончелі та педальному звучанні голосу на голосну «а». П'ятий рефрен звучить в тональності ля-мінор у темпі *Moderato*. Це останній рефрен, який є кульмінацією всього твору. В ньому застосовані майже всі інструменти: флейта, яка виконує тему, голос, який імітує удари годинника на склад «бом», віолончель з її душевним підголоском, ударна установка – незмінний ритмічний пульс та бандури.

Третій рефрен є своєрідним відступом від того стрімкого руху часу, в якому знаходиться весь сучасний світ. Час на якусь мить зупинився, це ніби погляд з іншого боку на реальну дійсність. Нова тема звучить в партії віолончелі в повільному темпі цілими і половинними тривалостями, в якій переважають жалібні секундові інтонації з несподіваними злетами на квінту і септиму, що імітує своєрідний крик душі. Перші два звуки е<sup>1</sup> і h звучать по два такти кожен, із цього повільного неспішного руху виростає вся тема, яка звучить на фоні теми рефрену у викладі партії бандур восьмими тривалостями. Третє проведення рефрену знаходиться в середині всього твору і занурює слухача в абсолютно новий образ. Зміна основного характеру твору, поява нової теми в партії віолончелі (при незмінності мелодії рефрену) є приводом позначити форму твору як рондо з елементами тричастинності.

Надзвичайно яскравою є гармонічна мова твору, де поєднання та зіставлення різних тональностей у рефрені контрастує із застосуванням різноманітних зм.VII<sub>7</sub>

та кластерів, які доходять до шостизвучних акордів у епізодах. Рефрен, в якому на початку звучить  $t$  та  $D$ , у 3-4-х тактах з'являється соль-мінор (третій мінорний ступінь) та ре-мінор (сьомий мінорний ступінь), після чого звучить відхилення у ля-мінор (зм.  $VII_7 \rightarrow s, s$ ), потім зм.  $VII_7 \rightarrow II, t, D_7 \rightarrow s$ . Особливого колориту додають різні прийоми гри та штрихи, які в своїй більшості зустрічаються в епізодах: трелі у флейти в високій теситурі, висхідні та низхідні гліссандо по всьому діапазону у бандур, *pizzicato* у віолончелі та ін.

«Зозуля часу» – перший твір Валентини Мартинюк, написаний для ансамблю бандуристів «Чарівниці» у 2001 році. Зараз із впевненістю можна стверджувати, що цим твором вона визначила подальший шлях розвитку ансамблю бандуристів «Чарівниці» у наступні 20 років.

«*Дніпро – ріка славетна України*» – вокальний твір для баритону та ансамблю бандуристів на слова сучасної поетеси Валентини Здоренко. Вірші присвячені могутньому Дніпру – одвічному символу України. Урочистість, апофеоз віршів поетеси знайшли яскраве відображення у музиці В. Мартинюк. За словами С. Овчарової цей твір є «урочисто-панагіричною хвалебною одою» [121, с. 242].

Для реалізації образу композитор застосовує куплетну форму, що складається зі вступу, двох куплетів та коди. Твір побудований за принципом контрасту, зокрема в першому куплеті заспів має драматичний, мужній характер, приспів навпаки – ліричний, душевний. Другий куплет написаний у дзеркальному відображенні, а саме: заспів – у наспівному, прозорому (лірико-споглядальному), приспів – в урочистому, схвильованому характері. Одразу ж з перших тактів вступу велична тема у темпі *Maestoso* на динамічному нюансі *f* занурює в піднесений характер пісні, де яскраво змальований образ могутнього Дніпра. Тема в октавному викладенні заснована на секстовому стрибку та оспівуванні, в партії 2-х бандур – октавні підголоски, в партії 3-х бандур – акорди.

Заспів заснований на речитативно-декламаційних фразах баритону. Соло звучить на фоні акордів чвертями, які є своєрідним ритмічним пульсом заспіву та коротких репліках – секстолі по верхньому тетраходу натурального ля-мінору на

слабку долю, які імітують удари хвиль об скелі. Приспів набуває ліричного, наспівного характеру: широка мелодія, поступовий рух, оспівування. Разом із солістом звучить капела бандуристів, яка доповнює образ: в інструментальній партії – тріольна акордова фактура у високій теситурі та арпеджовані акорди у різних октавах, в вокальній партії – мелодико-гармонічна фактура.

Особливою проникливістю відрізняється початок другого куплету (*Amoroso*). У заспіві мелодію виконує капела бандуристів спочатку в унісон, потім у двоголоссі (сексти). Прозоре звучання гармонічних фігурацій в інструментальній партії імітує спокійне коливання хвиль Дніпра. Прикрасою твору є соло баритону, який співає про одвічні символи України – великого Тараса Шевченка та кобзу. Соло звучить надзвичайно натхненно на фоні тремоляndo в партії бандур у високій теситурі. Приспів другого куплету є кульмінацією всього твору. Урочистий, піднесений характер розкривається завдяки динамічному наростанню, що триває до кінця твору, яке підкреслюється завдяки пунктирному ритму, канону між солістом та ансамблем бандуристів, високій теситурі в вокальній партії на слова «Дніпро – ріка славетна України», висхідним акордовим ходам в акомпанементі. Наприкінці твору відбувається просвітлення, пісня завершується у однойменному Ля-мажорі.

*«Прилітай, моя ластівко»* для баритону та капели бандуристів на слова В. Віхруща – яскравий приклад душевної, інтимної лірики в творчості Валентини Мартинюк. 4-хтактний вступ, заснований на висхідних пасажах по звуках акордів ( $F_{is7}$   $F_7$   $f_7$   $E_7$ ) готує соло баритону. У заспіві (*Tempo rubato*) плавний поступовий рух чергується з квінтовими стрибками, що асоціюється з хвилею, яка спочатку нахлине, а потім відступає назад – повернення до нижніх звуків. Така будова мелодичних фраз у заспіві повторюється чотири рази. Прониклива мелодія у виконанні баритону звучить на фоні арпеджованих акордів у бандур. Між вокальними фразами – короткі репліки в партії бандур, засновані на паралельному хроматичному русі. У приспіві мелодія має затакту будову, що надає активного руху. Короткі мотиви призводять до кульмінації куплету, після чого відбувається плавне заспокоєння. Партія соліста звучить на фоні гармонічних фігурацій і мелодії в секстовому викладенні у партіях бандур.

Другий куплет значно відрізняється: темп *Piu mosso*, розмір 6/8, пульсуючий акомпанемент надає музиці вальсового характеру, видозмінений приспів – трикратне повторення секундового мотиву призводить до фрагменту *Rubato*. За словами С. Овчарової «Імпресіоністична колористика низхідних реплік партій бандур .... створює настрій романтичної елегійності» [121, с. 240]. Широкі стрибки в партії соліста (ч8, б7, м7) звучать дуже експресивно, відбувається своєрідний діалог між солістом та бандурним акомпанементом. Після фрагменту *Rubato* звучить епізод у темпі *Allegro*: на фоні стрімкої мелодії у низхідному русі в інструментальній партії звучить вокаліз у соліста, заснований на октавних стрибках та довгих звуках. Цей епізод призводить до кульмінаційного третього куплету, який соліст виконує разом із капелою. Хорова партія, яка підтримує мелодію, а також інструментальна партія, що насичена остинатним тріольним рухом доповнює драматичний образ. На кінець твору тема епізоду *Allegro* звучить одночасно з вокалізом у соліста та хоровій партії.

Гармонічна мова твору відображає особливості індивідуального стилю композитора: багатство численних септакордів, паралельні зсуви по полутонах (в заспіві 1 куплету, епізоді *Rubato*), численні затримання. У основній тональності пісні *a-moll* поява акордів *Fis, Cis, es, As* звучить досі несподівано. Вражає свіжістю гармоній епізод *Allegro*: *c – D<sub>7</sub> – b – f – As (бас f) – as (бас f) – В*. Гармонія, як один із важливих засобів музичної виразності сприяє розкриттю драматургії всього твору.

Починаючи з 2012 року у творчості Валентини Мартинюк для ансамблю бандуристів помітна тенденція до створення творів великих форм. Композитор виявляє в своїй творчості виняткову гнучкість жанрів і форм. Відчувається переважання змісту над формою, що виражається у сміливому порушенні будь-якого роду традицій форми заради максимально вірного, правдивого і виразного втілення художнього образу. Хронологія написання творів:

2012 рік – «Інтерлюдія та бурлеска» для віолончелі та ансамблю бандуристів;

2013 рік – «Вічна весна» за мотивами скульптури Огюста Родена для флейти та ансамблю бандуристів;

2014 рік – «Відчуття весни» музичні акварелі для пан-флейти, флейти та капели бандуристів, за мотивами поезії Т. Шевченка;

2015 рік – хоровий цикл «Пори року» на сл. Л. Костенко, П. Воронька, В. Бондаренка, А. Загрудного (у 4 частинах);

2016 рік – цикл музичних картин «Рідно місто моє»: «Юність Дніпра» і «Дніпрові чайки» для флейти, арфи, ударних інструментів та ансамблю бандуристів;

2017 рік – «Інтермецо на теми українських народних пісень» для ансамблю бандуристів, камерного оркестру, фортепіано та ударних інструментів;

2018 рік – кантата «Ішов козак долиною» на тексти козацьких пісень Дніпропетровщини для солістів, ударних, фортепіано та ансамблю бандуристів (у 6 частинах);

2019 рік – «Істини буття» (сл. В. Здоренко) для сопрано, капели бандуристів та фортепіано.

*«Інтродукція та Бурлеска»* для віолончелі та ансамблю бандуристів є двочастинним циклом. 1 частина – Інтродукція (лат. *Introductio* – введення) виконує роль вступу. 2 частина – Бурлеска (лат. *Burlesca* – смішна, комічна, глузлива) – п'єса жартівливого, примхливого характеру в жвавому русі, споріднена капричіо і гуморесці [114, с. 87].

Композитор широко використовує можливості інструментів, що особливо помітно в партії віолончелі, яка написана блискуче з розмахом. В. Мартинюк прагне до різноманіття у типових формах пасажів, використовує оригінальні прийоми, зокрема постукування по корпусу інструменту, а головне – насичує її гнучким, пластичним і ясным мелодизмом. Партія солюючого інструменту органічно поєднується з ансамблем бандуристів.

Інтродукцію відрізняють типові риси імпресіонізму, а саме: політональність, велика кількість різноманітних акордів (нонакорди, септакорди, секундові співзвуччя, кластери), складні гармонічні послідовності, інтонаційні обороти (короткі мотиви-імпульси як частина кольористої, яскравої звукової «плями», мелодизація гармонії). Найважливішого значення набуває колоритність, що

виражається в особливому ставленні до тембрового забарвлення інструментів як одному із головних засобів музичної виразності.

Інтродукція витримана в одному світлому настрої, спокійному темпі, проходить в плавному ритмічному русі. Мелодичний розвиток заснований на коротких мотивах (в більшості секундово-терцових інтонаціях, зустрічаються ходи на сексту і квінту) як в партії віолончелі, так і в партії бандур. Відмінними рисами першої частини є м'якість мелодичних ліній, численні послідовності паралельних акордів, виразна обробка деталей.

Спокійний характер, що зберігається протягом усього твору, виникає з тиші – довгого протяжного звуку в партії віолончелі на початку твору і йде в тишу – в останніх тактах. Плавність і неспішність розвитку, що позбавлений будь-якої конфліктності, призводить до динамічної кульмінації – виразної експресивної каденції у віолончелі, яка насичена широкими стрибками, великою кількістю хроматизмів. Закінчується Інтродукція на  $D_7$  до C-dur (основній тональності наступної частини) як своєрідна зупинка-запитання, що готує слухача до темпераментної, захоплюючої Бурлески.

Друга частина циклу вривається, немов порив свіжого вітру. Стрімкі віртуозні пасажі в швидкому русі, колоритні акордові співзвуччя, жвавість ритму, багатство фарб створюють неповторний образ. Особливого сенсу набуває стихійність руху, в якому переважає спрямованість і порив вперед. Образ руху створюється мінливим напрямком мелодичної лінії строго окреслених пасажів у віолончелі і непостійністю примхливих ритмів колючих, терпких акордових співзвуч в партії бандур.

Бурлеска написана в формі рондо, складається з рефрену, що повторюється три рази, двох епізодів і коди. Основа рефрену – короткі репліки, своєрідний діалог між віолончеллю і «вигуками-клеваннями» бандур. Віртуозність звивистих пасажів у віолончелі підкреслені дисонансним звучанням, гостро підкресленим ритмом в партії бандур. Ефектне колоритне наростання створюється завдяки різноманітним фігураціям у висхідному, низхідному, хвилеподібному русі у віолончелі. В кульмінації рефрену відбувається чергування пасажів у низхідному ламаному русі з



довгими звуками у високій теситурі в партії віолончелі. Після рефрену настає епізод, де звучить мелодія, в основі якої пунктирний ритм і синкопи в партії бандур на фоні вітійоватого безперервного руху в партії віолончелі.

Музика Бурлески спаяна єдністю руху і при всій контрастності нюансів, йде на одному диханні. Динамічне наростання підтримується до самої коди, де звучать ефектні пасажі. Безперервний рух шістнадцятими у віолончелі поєднується з різкими акцентованими акордами на слабку долю в партії бандур. Тут, як і у всій частині, головне не в техніці, а в образності, жанровій характерності. На першому плані Бурлески – бравурність, що досягає вершини в коді, яка блискуче завершує цикл. Виконання даного твору вимагає від соліста-віолончеліста справжнього віртуозного розмаху і темпераменту.

*«Відчуття весни»* – музичні акварелі для пан-флейти (най), флейти та капели бандуристів, за мотивами поезії Т. Шевченка, написані Валентиною Мартинюк у 2014 році та приурочені 200-річчю від дня народження геніального українського поета Тараса Григоровича Шевченка. За жанровою приналежністю цей твір – яскравий приклад експромту з його романтичною спрямованістю. У цьому творі композитор демонструє новий підхід до ансамблю бандуристів, який трактується не як акомпануюча група для солюючої флейти та пан-флейти, а як активний учасник дії, що має самостійну, незалежну функцію у реалізації драматургії всього твору. Виконавчий склад твору має чотири абсолютно самостійні партії, це своєрідний камерний ансамбль: флейта (пан-флейта), вокальна партія і дві інструментальні партії.

Звернення до поетичних символів України – соловейка, калини, козаченька, вибір українського народного інструменту пан-флейта (най) для втілення художніх образів, переважання варіантного методу розвитку тем, застосування змінного розміру, діатоніки і різних ладів народної музики в мелодичних і гармонічних побудовах вказують на безпосередній зв'язок індивідуальних композиторських особливостей В. Мартинюк з традиціями українського фольклору. Форма твору – сонатна форма зі вступом, розробкою з епізодом, репризою та кодою. Драматургія

композиції побудована на контрасті наспівних, лірико-споглядальних і поривчастих, стрімко-бурхливих образів.

Починається твір вступом в темпі *Andante*, в якому звучить діалог між пан-флейтою та ансамблем бандуристів. В основі вступу лежать контрастні дві теми: перша тема – плавна, співуча мелодія, з виразними фольклорними оборотами у виконанні пан-флейти, друга тема – напруженого, неспокійного характеру, в якій повторюється один й той же мотив, заснований на інтервалі тритон в інструментальній партії ансамблю бандуристів. Ця тритонова тема вступу має дуже важливе значення в драматургії всього твору, це своєрідний лейтмотив. Він займає два такти і неодноразово звучить у всіх розділах твору. Обидві теми вступу звучать на фоні статичного акорду (*так звана акордова педаль*) в партії бандур, у вокалі – на морморандо. На початку звучить безтерцовий мі-мінорний акорд, в процесі розвитку музичного матеріалу гармонія згущується і ущільнюється: спочатку секундово-терцовими тонами, а потім альтерацією. Вступ має яскраво виражений зображальний характер картини української природи.

Головна партія має активний, поривчастий характер, в основі якої стрімкі, короткі мелодичні обороти в темпі *Allegro* спочатку у флейти, потім у ансамблю бандуристів. Різкі акорди на стакато в акомпанементі асоціюються з різкими поривами вітру. У вокальній партії звучать репліки «по діброві вітер виє», що створює відчуття тривоги і занепокоєння. Цей виразний ефект В. Мартинюк застосовує для того, щоб відразу занурити слухача в атмосферу драматичних і хвилюючих образів.

Головна партія складається з трьох елементів. Перший елемент займає 4 такти, звучить у флейти в першій октаві. Це короткі поспівки в діапазоні спочатку терції, потім збільшеної квінти, мотиви починаються і закінчуються на основному звуці тонічного ля-мінору. У використанні II<sup>b</sup>, IV<sup>#</sup>, VII натуральної ступенів, а також перемінного розміру 8/8, 10/8, 6/8, помітний безпосередній зв'язок із фольклорними джерелами. Акомпанемент у бандур – сухі трьохзвучні акорди в паралельному русі вгору і вниз. Другий елемент займає 3 такти: у вокальній партії звучать короткі поспівки «по діброві», які засновані на повторенні звуків (своєрідне

скандування) та низхідних і висхідних секундах, гармонізація мелодії – чисті кварта і квінти ( $e^1-a^1-e^2$  і  $d^1-a^1-d^2$ ). У третьому такті на словах «вітер виє» – октавний унісон, в основі якого висхідна мала секунда, низхідна чиста кварта і висхідна мала секунда. Розмір 5/8, 7/8, 6/8. Третій елемент теми – тритонова двотактна тема-лейтмотив зі вступу у викладенні бандур у розмірі 6/8. Вона повертає напружений, неспокійний характер. Головним принципом розвитку головної партії є варіантність, що підкреслює зв'язок з фольклором.

Побічна партія – це яскравий приклад зображальності в музиці, одна з найбільш вдалих знахідок композитора. Поетичним образом партії стали слова «защєбєчи соловейко в лузі на калині, заспівєє козаченько ходя по долині». Темп сповільнюється, імпровізаційні фігурації флейти (пасажі, гліссандо, трелі, форшлаги) у високій теситурі контрастують з душевною, ліричною темою у вокальній партії. Звучить виразний діалог між флейтою, яка імітує соловейка і вокальною партією, де мова йде про козаченька. Вокальні репліки чергуються з репліками флейти, при цьому композитор застосовує своєрідний прийом – накладання, де всі наступні репліки звучать на фоні довгих звуків попередніх. Характер побічної партії як би готує наступний розділ твору – розробку з епізодом.

В епізоді звучить незвичайної краси мелодія, яка доповнюється свіжістю гармонічних фарб та ладо-тональних поєднань. З перших звуків впізнається своєрідний індивідуальний почерк Валентини Мартинюк та притаманний їй романтичний мелодизм. Мелодія, починаючись з плавних секундово-терцових оборотів (поступовий рух і оспівування) в партії бандур, поступово набирає обертів, розширюється в діапазоні, стає хвилеподібною, висхідні злети до кульмінаційних моментів відтіняються низхідним заповнюючим рухом. Мелодія звучить на фоні хвилеподібних гармонічних фігурацій в партії других бандур, флейта доповнює мелодію підголосками і пасажами. У розробці, яка починається зі слів «Заспівєє соловейко», відбувається розвиток інтонацій головної, побічної партії, а також теми вступу, що призводить до віртуозної каденції у флейти. Після каденції знов повертається тема епізоду, але вона значно видозмінюється – в

мелодизмі чутні окремі мотиви головної та побічної партії. В кінці епізоду звучить тритонна тема – лейтмотив зі вступу, яка надає занепокоєння та напруження.

В репризі повертаються образи вступу та експозиції, теми піддаються значним змінам та трансформації. Драматургія побудована за принципом від лірико-споглядальних образів вступу і бурхливих тем головної партії до життєрадісної, повної надії на щастя нової теми, яка є синтезом першої теми вступу та побічної партії. Після кількох проведень головної партії у мінорних тональностях, вона звучить у A-dur. Потім звучить світла, широка, спокійна тема в темпі Moderato на слова «Полюбила чорнобрива», погойдуєчий акомпанемент по звуках акордів та арпеджовані низхідні акорди створюють відчуття радісної схвильованості. Просвітлення відбувається в процесі розвитку першої теми вступу та трансформованої побічної партії. Твір завершується кодою, в якій звучить головна партія в темпі Presto в тональності Ля-мажор.

Незважаючи на любов до експериментів у жанрах, формах та виконавському втіленні своїх неординарних задумів, у 2016 році В. Мартинюк створює твір у найбільш типовому для виконання ансамблем бандуристів жанрі, а саме – вокально-інструментальний твір *«Легенди про Кобзаря»*. Для створення цього твору Валентина Мартинюк звертається до віршів дніпропетровського сучасного поета Юрія Кібця – майстра ліричного мальовничого вірша з психологічним підтекстом. Ю. Кібець є автором неповторної і зворушливої збірки *«Легенди про Кобзаря»*, головною темою якої є легенди та балади, пов'язані з перебуванням Т. Шевченка на берегах мальовничої Орелі. Автор віршів пише «моє життя, і наповнене, і наснажене легендами про Кобзаря як поле м'ятою напоєне, як луки росами зорять», далі поет зазначає «моє дитинство озорене піснями, що любив Тарас». Поезія Ю. Кібця метафорична та емоційна, що привернуло увагу В. Мартинюк до них.

Втілення поетичних образів віршів відбувається у В. Мартинюк оригінальним способом, а саме створенням своєрідної музичної картини. Для реалізації задуму композитор вдається до куплетної форми, але не в її типовій структурі (заспів-приспів), а у видозміненій, що доповнена двома вставками-епізодами з новим

тематичним матеріалом. Цей прийом надає твору своєрідного укрупнення форми. Драматургічна концепція всього твору відображається у контрасті між ліричними куплетами-приспівками та драматичними вставками-епізодами. Це зайвий раз підтверджує наше ствердження, що Валентина Мартинюк створює свої власні форми, необхідні їй для втілення творчих задумів.

Основою образної сфери твору є сповнені любові і поваги почуття автора віршів до народного героя Тараса Шевченка, образи мальовничої української природи, яка не може залишити байдужим жодного українця. Драматичні образи асоціюються із думками про майбутнє українського народу (перший епізод), про неминучість, незворотність руху часу (другий епізод).

Поетичні образи знаходять своє відображення в душевній, зворушливій мелодії, яка є яскравим прикладом мрійливої лірики. Хвилеподібний рух поєднується з широкими стрибками із заповненням, остання фраза приспіву заснована на повторенні звуків і секундових поспівках, що надає своєрідного стверджувального заспокоєння. Гармонічні тріольні фігурації в партії 2-х бандур створюють відчуття постійного руху, що асоціюються з мальовничою картиною неосяжних ланів пшениці, що колишуться під вітром безмежних українських степів.

Тональний план композиції надзвичайно багатий колористичними поєднаннями. При переважанні фрігійського мі-мінору в заспіві (яке можна сприймати як політональність двох центрів e-moll і h-moll) та Соль-мажорному приспіві поява акордів E<sub>7</sub>, A<sub>7</sub>, f<sub>7</sub>, b<sub>7</sub> створює ефект несподіваності та надає насиченості. Гармонічний план твору збагачений різноманітними септакордами, а також застосуванням далеких тональностей: несподівана поява b<sub>7</sub> – у вступі, A<sub>7</sub> – в куплеті, f<sub>7</sub>, b<sub>7</sub> – в приспіві створюють ту неповторну гру фарб, яка властива гармонічній мові В. Мартинюк.

Особливий інтерес представляє перший епізод, де звучить видозмінена народна пісня на слова Т. Шевченка «Думи мої». Це додає певного драматизму, коли у сферу ліричних образів несподівано вклинюється мелодія однієї з найдраматичніших українських пісень. Цей епізод-вставка не є дослівною цитатою

пісні, в ній змінено розмір на 4/4 та по новому гармонізована мелодія, яка звучить в інструментальному викладенні у акордовій фактурі на фоні гармонічних фігурацій.

Друга вставка-епізод заснована на мотиві, який займає всього лише один такт, що повторюється 8 разів. Мотив складається з висхідних і низхідних квінто-квартових інтонацій двох звуків «e» і «h» в безупинному русі восьмими. Це надає деяку статичність через повторення звуків з одного боку і створює враження незворотності безперервного часу – з іншого, яке не дивлячись на всі життєві перипетії, нескінченно рухається вперед. Звертання композитора до теми безперервності часу як погляд сучасної людини на національні традиції та життєві цінності має глибокий філософський зміст.

*«Юність Дніпра» і «Чайки над Дніпром»* – цикл музичних картин «Рідне місто моє» для флейти, арфи, дзвіночків та ансамблю бандуристів, написаний Валентиною Мартинюк у 2016 році. «Юність Дніпра» та «Чайки над Дніпром» – яскраві приклади програмної музики (програма яких закладена у назвах творів). За жанром обидва твори є музичними картинами, які складають двочастинний цикл. Головним образом циклу є ріка Дніпро – символ України, який змальований в двох протилежних іпостасях. У першій частині циклу «Юність Дніпра» втілений могутній, грізний Дніпро з його небезпечними порогами. Основа другої частини «Чайки над Дніпром» – відображення процесу споглядання за спокійним рухом річки та розміреним польотом чайок над Дніпром.

У першій частині композитор виразно відтворює образ порогів Дніпра, які описуються в численних творах української літератури, поезії та живопису. Дніпровські демони або дияволи, як їх ще називали (*пороги Дніпра*), бурхлива водна стихія, небезпечні кручі, страшний рев порогів ночами – все це стало основою музичної картини В. Мартинюк. Музика відрізняється експресією, засоби виразності сповнені образотворчості: пасажі арфи імітують киплячі хвилі, партія флейти – пориви вітру. Внутрішнім стрижнем всього твору є ритмічна фігурація в партії бандур (J.J.J) – кластерні звучання акордів створюють враження ударів хвиль об скелі.

Абсолютно протилежною за характером є друга частина «Чайки над Дніпром» – музичний пейзаж із властивими йому рисами. Головне завдання композитора – викликати ефект споглядання, для чого вона застосовує різні засоби: повільний і помірний темп, тривала остинатність типу фактури, регулярність ритміки, мелодика обертального типу, хвилеподібний рух з частими повторами, що найбільш характерно для втілення образів водної стихії. Засоби виразності, що застосовуються у другій частині циклу, найбільш близькі імпресіонізму. Гармонія, як головний носій колориту в музиці, набуває особливої ролі. Привертають до себе увагу ланцюги гармоній, що подібні мерехтінням і переливам кольору. Ефект поступового затемнення і просвітлення колориту, застосування полігармоній, численних септ і нонакордів сприяють яскравому втіленню музичної картини, що переливається різними відтінками. Співвідношення мелодичних ліній і фону має важливе значення: вони не протиставляються один одному, а виступають рівноправними складовими в реалізації головного образу твору. Фактура розшаровується на ряд пластів, які контрастують за тембровим забарвленням, регістром, ладовою орієнтацією, що створює відчуття об'ємності музичного простору.

Застосування флейти, арфи, дзвіночків, розширення виражальних можливостей ансамблю бандуристів, а також зростаюча роль поліфонії і самостійності контрастуючих партій – все це дозволило створити нові образотворчі і колористичні ефекти, що викликають конкретні асоціації.

***Кантата «Ішов козак долиною» на тексти козацьких пісень Дніпропетровщини.*** Цей без перебільшення унікальний твір сучасної композиторки Валентини Мартинюк (написаний у 2017 році) репрезентує новий оригінальний підхід до скарбниці національної культури, а саме – українського народного інструменту бандура та фольклору. У 2019 році було видано навчальний посібник з такою ж назвою, де окрім нотного матеріалу викладачами Дніпропетровської академії музики Світланою та Володимиром Овчаровими був зроблений аналіз музично-виконавської та диригентської інтерпретації і музикознавчий аналіз – Іриною Рябцевою.

Кантата написана для читця, солістів, ударних, фортепіано та капели бандуристів; вона складається з 6 самостійних частин, що утворюють масштабну композицію та поєднують риси сюїти, поеми та симфонічного циклу:

- 1 ч. Ой, за током, за током
- 2 ч. В суботу пізенько
- 3 ч. Ой, весна красна
- 4 ч. Стоїть козак на чорній кручі
- 5 ч. Пісня про Морозенка
- 6 ч. Ішов козак долиною.

Музикознавець І. Рябцева визначає, що «цілісна структура композиційного плану кантати виявляє епічну модель масштабного циклічного твору. І, попри зовні сюїтний принцип організації шести самостійних частин, має ознаки не тільки епічної поеми, а й ознаки епічного симфонічного циклу» [102, с. 14].

Основним першоджерелом музично-тематичного матеріалу кантати стали козацькі пісні Дніпропетровщини, які розкривають численні образи, що були близькі українському народові в епоху Козацької Доби: молодий козак, закохана дівчина, матір, яка проводить сина у бій, а також козацька завзятість, подвиги козаків, мужність воїнів в бою, трагічна загибель героїв, любов та пошана до рідної землі, надія на краще життя.

Перша частина заснована на мотивах козацької ліричної пісні «Ой за током, за током» головними образами якої є закохані козак і дівчина та їх ніжні почуття і переживання. Образно-емоційний контраст ліричної пісенності й запальної танцювальності, наскрізний розвиток, поліфонізація фактури, мажоро-мінорна перемінність, сміливі ладові зіставлення, прийоми ущільнення, стиснення, збільшення, колоритні секундові співзвуччя, тембри вібрафону, дзвіночків та фортепіано створюють багатобарвну музичну картину.

Друга частина «В суботу пізенько» написана на текст однойменної пісні-плачу. Це єдина частина кантати без цитування мелодії народної пісні – тільки стилізація народних плачів-голосінь. Головний образ частини – мати, яка



символізує всю Україну-неньку, що проводить своїх синів у бій з тугою та болем у серці, передчуваючи величезну трагедію. Частину виконує солістка, яка співає у народній манері в супроводі хору а cappella. Вільний темп, несиметрична за структурою мелодична побудова, перемінний метр, тональні зіставлення, глісандо в партіях солістки та хору, хорова педаль та переклички між хоровими партіями сприяють розкриттю драматичного образу частини.

В основу третьої частини «Ой, весна красна» покладена козацька похідна пісня-марш енергійного, рішучого характеру. Частину виконують чоловіче тріо, капела бандуристів, ударні інструменти та фортепіано. Частина написана у куплетно-варіаційній формі та побудована за принципом динамічного наростання від першого до останнього куплету. Для створення образу козацької звитяги застосовуються ефектні театральні елементи; в партії бандури використовуються різноманітні звукозображальні прийоми: прикрите глісандо, ритмізований стук по верхній деці бандури, кластери, ударні інструменти імітують похідний марш.

Четверта частина «Стоїть козак на чорній кручі» представляє собою безпосередню картину бою. Ця частина цілком інструментальна. Композиторка відмовляється від прямого цитування пісні «Стоїть козак на чорній кручі», окремі її інтонації та ритм виконують літаври, а в кульмінації інтонації пісні звучать у збільшенні, в октавному унісоні бандур та насиченій альтерованими акордами партії фортепіано. Як зазначає С. Овчарова: «У поєднанні з масивом ударних – літаври, малий барабан, великий барабан, тарілки, тема козацької пісні отримує гіпертрофоване вираження в кодї частини .... Закінчує частину удар там-таму, який символізує смерть героя» [102, с. 9]. Ця частина теж не лишена театральності та звуко-шумових ефектів, що імітують звуки бою: флексатон (завивання вітру), дзвони (закличні сигнали), глісандо в басах у бандур та остинатні угруповання в партії фортепіано (далекий рокіт), наприкінці частини світло в залі повинно майже згаснути (підсилюючи відчуття завершення бою).

П'ята частина «Пісня про Морозенка» – кульмінація всього твору, заснована на відомій українській пісні. Трагічні за змістом слова, стриманий темп, журлива мелодія пісні створюють відчуття скорботної ходи. За словами І. Рябцевої «в

загальній драматургії кантати цей інструментально-вокальний козацький «хорал-реквієм» трактується як апофеоз слави національним героям» [102, с. 26]. Спочатку інструментальне викладення теми на фоні хорової педалі на «морморандо», потім динамізований розвиваючий розділ, що призводить до монументальної кульмінації як всієї частини так і всієї кантати. Всі ці вдало застосовані композиційні прийоми побудови музичної форми створюють неперевершену найтрагічнішу картину всенародного горя, що оплакує національного героя.

Шоста частина «Ішов козак долиною» є фіналом кантати. У цій частині композиторка використовує три народні пісні: «Ой за ворітьми сніжок впав», «Ішов козак долиною» та «Ой за током, за током», яка була основою першої частини кантати. Різні за образами та музичним матеріалом теми створюють контрастну складу форму.

Перша тема викладена цілком інструментально. Спочатку вона звучить у стрімкому, енергійному, бадьорому характері; швидкий темп, синкопи, багатократне повторення теми у різних варіантах підкреслюють танцювальну основу теми. Потім вона приймає зовсім інші риси, стає наспівною, м'якою і пластичною, прозоре звучання гармонічних фігурацій акомпанементу імітує коливання хвиль. Таким чином композиторка робить плавний перехід у сферу ліричних образів, готуючи дві наступні теми частини. Друга тема – душевна та прониклива, наповнена світлом і радістю; широка мелодія у вокальному звучанні ансамблю бандуристів, неспішний рух створюють відчуття спокою та безтурботності (затишку). Закінчується кантата проведенням теми «Ой за током» з першої частини кантати, утворюючи своєрідну інтонаційну та змістовну арку між крайніми частинами кантати.

Як зазначає музикознавець І. Рябцева «наявність в тематичному комплексі кантати як прямого цитування, так і концентрованого авторського тематизму... варіантний розвиток матеріалу, вишукана поліфонічно-лінійна техніка, інтонаційно-тематичні зв'язки між частинами ... окреслили синтез стилістичних принципів неофольклорного та неокласичного спрямування» [102, с. 13].

За останні десятиліття творчої діяльності Валентини Мартинюк та її активної співпраці з ансамблем «Чарівниці» та його керівниками були створені найяскравіші твори, у яких втілені сміливі творчі інновації та відображені особливі риси індивідуального композиторського стилю. Використання різноманітного тембрового забарвлення регістрів бандури, застосування численних видів фактури, новий підхід до функцій вокальної та інструментальної партій, надання певної самостійності та незалежності партіям в оригінальних творах для ансамблю бандуристів В. Мартинюк демонструє сучасне бачення ансамблевого бандурного виконавства.

Аналіз оригінальних творів у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» дозволив дійти наступних висновків:

1. Оригінальний репертуар для ансамблю бандуристів є невід'ємною частиною ансамблевого бандурного виконавства на сучасному етапі, без якого неможливий повноцінний розвиток цього виду виконавства. Новий оригінальний репертуар відкриває перед ансамблем бандуристів шлях до вдосконалення та постійного зростання виконавської майстерності. Оригінальні твори складають третю частину (31%) сучасного репертуару «Чарівниць».

2. З кожним наступним роком оновлення репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» все більше здійснюється за рахунок оригінальних творів, написаних сучасними українськими композиторами В. Власовим, О. Герасименко, В. Мартинюк спеціально для ансамблю бандуристів.

3. Оригінальні твори для ансамблю бандуристів, створені з урахуванням головної переваги бандурного виконавства – одночасного співу та гри, вони приваблюють сучасною музичною мовою, яку відрізняє неповторний мелодизм, різноманіття ритмів, багатство гармонічних фарб, фактурне розмаїття, цікаве темброве зіставлення різних інструментів із ансамблем бандуристів. Саме ці твори дозволяють бандурі виразити свою самобутню суть, та донести до слухача неповторне звучання сучасної української музики. На думку Гната Хоткевича саме ці твори дозволяють бандурі продемонструвати, *“що вона дає щось своє, чого інші інструменти дати не можуть”*.

4. Твори, що написані власне для певного інструмента (бандури), мають найважливішу якість – вони найбільш повно розкривають його індивідуальні звуковиражальні властивості як для сольного, так й для ансамблевого виконання. Перефразовуючи висловлювання Гната Хоткевича, можна сказати, що оригінальні твори дозволили сучасній бандурі *наблизитися до самої суті української музики та якнайкраще її передати*. За часи Гната Хоткевича бандура служила для акомпанементу українській народній пісні й через те *«наблизилася до самої її суті та як найкраще її передавала»*. Згодом (також у підтвердження геніальності передбачення Гната Хоткевича) українська музична культура інтенсивно розвивалася. У другій половині ХХ ст. зростання творчої активності нової генерації українських митців, опанування новітніх течій європейської музики вивели національну музичну культуру на новий щабель. Такі суттєві зміни не могли не вплинути на бандурне виконавство, це стало потужним стимулом для вдосконалення конструкції бандури, завдяки чому *інструмент зберіг свою здатність якнайкраще виражати суть сучасної української музики*.

Якщо до масштабів всього бандурного мистецтва можна сказати, що розвиток української музики (а за нею і *репертуару*) сприяв розвитку бандурного виконавства, то щодо окремого ансамблю, саме до «Чарівниць» – що оригінальний репертуар, створений сучасними композиторами Віктором Власовим, Оксаною Герасименко, Валентиною Мартинюк для ансамблю бандуристів дозволив розкрити нові можливості ансамблевого звучання та підняти виконавську майстерність «Чарівниць» на новий рівень.

## **Висновки до розділу 2**

Підбиваючи підсумок аналізу сучасного репертуару ансамблю бандуристів, слід зазначити, що основні тенденції еволюції ансамблевої форми бандурного мистецтва були не тільки закладені Гнатом Хоткевичем та його учнями, а й частково ними реалізовані. Так, ним були визначені основні напрямки репертуару у бандурному виконавстві (як сольному так і ансамблевому), зокрема: українські народні пісні, переклади світової музичної класики та оригінальні твори, написані

саме для бандури, що знайшло своє відображення у сучасному репертуарі ансамблю «Чарівниці».

На основі проведених досліджень можна відзначити, що репертуар для ансамблю бандуристів сьогодення є багатим і різноманітним, він представлений творами різних форм і жанрів, напрямів і стилів, втілює індивідуальні риси сучасних композиторів, зберігаючи при цьому глибинні зв'язки із фольклорними традиціями. В репертуарі сучасного ансамблю бандуристів «Чарівниці» (2006-2020 рр.) можна визначити чотири основні репертуарні групи:

1. Обробки українських народних пісень.
2. Аранжування творів вітчизняної і світової класики та сучасних українських композиторів.
3. Твори а саррелла
4. Оригінальні твори.

Наявність у сучасному репертуарі ансамблю водночас традиційних та сучасних обробок українських народних пісень характеризує гармонійне поєднання традиційних та сучасних тенденцій у бандурному виконавстві. Традиційні обробки забезпечують збереження національного культурного надбання, а сучасні реалізують його подальший розвиток завдяки новому трактуванню народних пісень. Обробки українських народних пісень складають 13% репертуару.

Аранжування пісень сучасних українських композиторів, які присутні у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» з часів існування, найбільш повно відображають основну функцію творчої діяльності колективу щодо популяризації української музики. Виконання аранжувань творів світової класики, що стало незмінною традицією ансамблю бандуристів «Чарівниці» протягом останніх 30 років, стало міцним підґрунтям для набуття професійної майстерності виконавців колективу. Аранжування творів вітчизняної і світової класики та сучасних українських композиторів складають 42% репертуару, серед яких твори вітчизняних композиторів – 92%, зарубіжної класики – 8%.

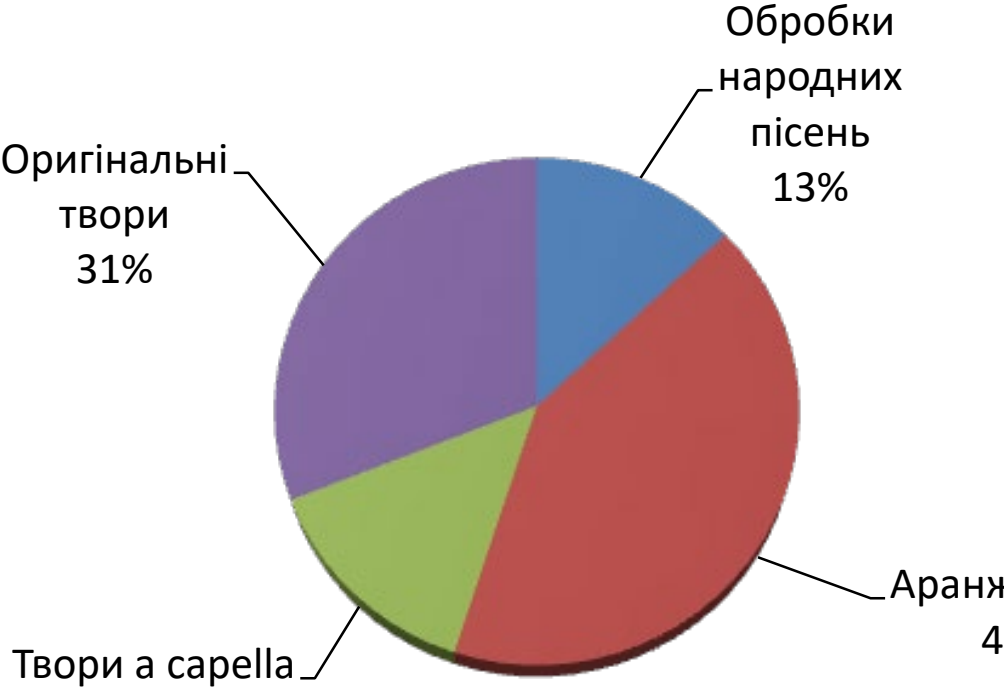
Твори а саррелла є невід'ємною частиною репертуару ансамблю бандуристів. Академічна манера співу, жанрова і тематична спрямованість виконуваних творів,

переважна більшість творів українських композиторів свідчать про тісний зв'язок ансамблевого бандурного виконавства з українською хоровою культурою. Твори а capella складають 14% репертуару.

Сучасні композитори В. Власов, О. Герасименко, В. Мартинюк своєю багатогранною композиторською діяльністю дали суттєвий поштовх у збагаченні та оновленні репертуару ансамблю бандуристів новими сучасними творами різноманітних жанрів. Оригінальні твори стали основою репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці», тому з впевненістю можна сказати, що вони визначають подальший шлях розвитку колективу. При цьому слід зазначити, що ансамбль бандуристів «Чарівниці», історія творчої діяльності та виконавський досвід якого налічує вже більш ніж півстоліття, віддзеркалює основні тенденції розвитку всього ансамблевого бандурного виконавства України. Оригінальні твори складають 31% репертуару.

Аналіз репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» демонструє, що він, як і саме сучасне бандурне виконавство, є синтезом традиційного (народного) і академічного виконавства. Ансамбль виконує обробки українських народних пісень, твори вітчизняних та зарубіжних композиторів-класиків та сучасних українських композиторів, оригінальні твори, написані для ансамблю бандуристів, твори а capella. Поступове розширення жанрово-стильової палітри, збагачення творами великої форми (кантатою та хоровим циклом) є беззаперечними доказами еволюційного розвитку бандурного мистецтва як в композиторському, так і в виконавському аспектах. Усі твори репертуару ансамблю мають виражені ознаки традиційного (народного) та академічного впливу.

**Діаграма 3.**  
**Сучасний репертуар ансамблю бандуристів**  
**"Чарівниці"**



## РОЗДІЛ 3

### РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ «ЧАРІВНИЦІ» У КОНЦЕРТНІЙ ТА НАВЧАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ

#### 3.1. Особливості функціонування навчального колективу. Умови формування репертуарної політики

Ансамблеве бандурне виконавство – унікальне явище української національної культури, а професійні капели бандуристів – гордість всього українського народу і музичний символ української нації. Однак, бандуристами не народжуються, ними становляться. Всі без винятку виконавці професійних ансамблів та капел бандуристів – випускники вищих навчальних закладів музичної освіти, які свого часу досягли майстерності в початкових ансамблях бандуристів та отримали кваліфікацію «артист ансамблю бандуристів». Саме студентські ансамблі бандуристів є головним джерелом підготовки професійних ансамблевих виконавців, а також їх керівників та диригентів. Випускники музичних закладів вищої освіти по класу бандури працюють за спеціальністю більше ніж 30 років, тому без будь-яких перебільшень слід вважати, що студентські ансамблі бандуристів визначають майбутнє бандурного виконавства України. Репертуар цих колективів є фундаментом професійної підготовки бандуристів і має першорядне значення в освітньому процесі фахівців національного музичного мистецтва. Репертуар та методики його опанування, засвоєні випускниками студентських ансамблів, визначають базовий рівень виконавського професіоналізму молодого фахівця та його прагнення до саморозвитку. Досягнення відомих в Україні та за її межами ансамблів і капел бандуристів – це одночасно й успіх керівників студентських ансамблів. Визнання колективу великою мірою залежить від його репертуарної політики. Дуже вдало характеризує поняття «репертуарна політика» сучасна дослідниця камерно-оркестрового виконавства М. Бура. Вона зазначає: «репертуарна політика оркестру насамперед є результатом художніх уподобань особистостей, що працюють з колективом» [16, с. 38].



Навчальні музично-інструментальні колективи, що представляють оркестрове і ансамблеве виконавство на різних інструментах, а також питання формування їх репертуару привернули увагу багатьох дослідників, серед яких: Т. Пляченко, Т. Сідлецька, В. Воеводін, М. Паньків, Г. Бродський, С. Сметана, М. Пшеничних, В. Кривохвостов, М. Малахова, Т. Бутенко, Л. Сахарова. Вивченням репертуару студентського ансамблю бандуристів, а також окремих аспектів роботи з навчальним ансамблем бандуристів займаються Н. Чернецька, Г. Яківчук, Н. Кожбахтеєва, О. Гриб. Однак при цьому слід зауважити, що детальним вивченням репертуарної політики ансамблю бандуристів досі ніхто не займався.

Вся більш ніж 60-річна історія Дніпропетровського студентського ансамблю бандуристів «Чарівниці», його великий, різноманітний та постійно оновлюючийся репертуар, свідчать про те, що «Чарівниці» – успішний навчальний та концертуючий колектив. Щорічно склад ансамблю оновлюється: колектив поповнюється 3-5 новачками-першокурсниками, одночасно з тим стільки ж випускників покидають ансамбль та починають самостійну виконавську чи педагогічну кар'єру. За весь час існування «Чарівниць» з ансамблю вийшло понад 200 бандуристів, які працюють за фахом: у різних бандурних колективах України або викладачами та керівниками ансамблів бандуристів у закладах вищої освіти чи музичних школах. Випускники ансамблю вже зробили й продовжують робити вагомий внесок у розвиток бандурного мистецтва. Величезний досвід формування та опанування репертуару, накопичений трьома поколіннями керівників ансамблю «Чарівниці», являє собою велику цінність для подальшого розвитку бандурного виконавства, особливо – його ансамблевої форми. Аналіз та популяризація цього досвіду може принести велику користь як для наукових досліджень у сфері бандурного мистецтва та музичної педагогіки, так і для практики організації освітнього процесу бандуристів.

Матеріал попередніх двох глав, присвячений дослідженню еволюції репертуару ансамблю «Чарівниці» протягом всього його творчого шляху та аналізу сучасного репертуару, свідчить про успішність репертуарної політики керівників

ансамблю й одночасно розкриває основну умову успіху: протягом всієї творчої діяльності репертуар «Чарівниць» суттєво не відрізнявся від репертуару професійних колективів ні за жанрово-стильовою різноманітністю, ні за складністю виконання. Репертуарна політика ансамблю «Чарівниці» завжди дозволяла його випускникам легко освоїтися у новому виконавському колективі та опанувати нові твори. В рівній мірі репертуар та набуті під час його засвоєння навички забезпечували їм необхідний професійний багаж для викладацької діяльності.

Сучасні дослідники відзначають динамічний розвиток ансамблевого репертуару у всіх формах українського народно-інструментального виконавства протягом декількох останніх десятиліть. Дослідниця історії українського оркестру народних інструментів Т. І. Сідлецька пише: «Загальновідомо, що для симфонічного, камерного, духового оркестрів, для різних складів класичних ансамблів репертуар створювався протягом багатьох століть. Український оркестр народних інструментів, на відміну від цих колективів, є надто молодим явищем світової музичної культури, тому він займав небагато місця у творчості професійних композиторів» [152, с. 77].

Гостру нестачу та необхідність створення нового репертуару для бандурного виконавства відзначав засновник академічного бандурного мистецтва Гнат Хоткевич та докладав величезних зусиль до створення оригінального репертуару для бандури. Він писав: «Для бандури треба творити літературу – от основне завдання». Одночасно він визнавав і важливість перекладів (аранжувань) світових шедеврів класичної музики для бандури: «Відмовлятися від світової літератури не приходиться, але й ставити її «во главу угла» теж не варто» [176, с. 33]. В своєму «Підручнику для бандури» він писав про створений ним репертуар: «Мало в порівнянні з велетенською літературою світових інструментів, але її творили покоління, віки, а тут маємо індивідуальну продукцію зайнятої іншими справами людини. Але все-ж дещо зроблено і тепер ніхто не буде сміти казати, що бандурна література – порожнє місце. Прийдуть нові люди з новою енергією – справа піде вперед» [179, с. 189]. Це передбачення Гната Хоткевича, як і багато інших, виявилось віщим, пророцьким.

Створення бандурного репертуару відбувалося на всіх етапах розвитку академічного бандурного виконавства, спочатку повільно, але безупинно та незмінно зростаючими темпами. Майже до 60-х років ХХ ст. розвиток ансамблевого бандурного репертуару здебільшого визначався постійним вдосконаленням конструкції та уніфікацією інструменту. В подальшому, коли професійні капели та ансамблі стали використовувати бандури з перемикачами конструкції І. Скліяра, розвиток репертуару стрімко прискорився [163]. Саме з цього періоду починається історія Дніпропетровського ансамблю бандуристів «Чарівниці». За підсумками аналізу, наведеного у попередніх главах, можна стверджувати, що з самого народження ансамблю та до сьогодні його репертуар («література» – за словами Г. Хоткевича) еволюціонує за тенденціями, визначеними засновником академічного бандурного виконавства Гнатом Хоткевичем: обов'язкова наявність українських народних пісень, творів вітчизняних композиторів та композиторів-класиків, оригінальних творів (написаних спеціально для ансамблю бандуристів); неухильне збільшення частини оригінальних творів для бандури; збільшення розмаїття жанрів (народна пісня, романс, духовна музика, інструментальна мініатюра, цикл, кантата та інш.), стилів та напрямів (бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, джаз, поп, фолк), виконавських форм (крім традиційного вокально-інструментального виконання, залучення до сумісного виконання оркестру народних інструментів, камерного оркестру, різних інструментів: флейти, ная, арфи, віолончелі, численних ударних інструментів). Ретельний аналіз наукової літератури з питань розвитку бандурного виконавства (на основі близько 200 джерел) свідчить, що ці тенденції є загальними та закономірними для всього академічного бандурного виконавства зокрема стосовно навчальних і професійних колективів [52]. Саме такий сучасний бандурний репертуар («література для бандури») дозволив (за словами відомого бандуриста та популяризатора бандури міжнародного масштабу Віктора Мішалова) здійснити «зобов'язуючу нас Хоткевичівську заповітну мрію – піднести наш геніальний своєю простотою національний музичний інструмент – бандуру з супровідного додатка для співу, до рівня високоцінного самостійного, всима

визнаного музичного інструмента, на що вона (бандура) має всі й незаперечні права» [179, с. 236]. Тому цілком закономірно, що тільки такий репертуар повинен мати навчальний колектив бандуристів, який готує кадри для професійних ансамблів бандуристів (артистів, диригентів, керівників) та викладачів бандури, що будуть представляти національне музичне мистецтво протягом декількох наступних десятиріч.

Основою репертуарної політики керівників ансамблю бандуристів «Чарівниці» завжди була орієнтація на репертуар та рівень виконавської майстерності сучасних професійних колективів. Різні дослідники українського народно-інструментального виконавства також відзначають, що «творчій діяльності навчальних колективів притаманна орієнтація на професіоналізм зі збереженням найкращих академічних традицій», яка досягається здебільшого завдяки мудрій репертуарній політиці: «орієнтація колективу на репертуар українських композиторів, злагодженість оркестрового звучання є свідченням високої виконавської майстерності оркестру і наближення його за своїми характерними ознаками до професійного» [152, с. 143]. Вони також вважають необхідним для навчальних музично-інструментальних колективів орієнтування на репертуар професійних ансамблів [14, 140].

Цілком зрозуміло, якщо випускник студентського ансамблю не досягне певного рівня виконавської майстерності (в тому числі – не оволодіє сучасним репертуаром та здатністю до опанування нових творів), він буде професійно непридатним й, як наслідок – не зможе знайти роботу за фахом. Хоча досягнення професійної майстерності представляється неймовірно складним завданням, аналіз діяльності навчальних колективів в кожному окремому випадку свідчить про те, що це цілком можливо. Яскравим прикладом може служити й ансамбль бандуристів «Чарівниці». Крім того, всі без винятку дослідники відзначають в якості надзвичайно важливої умови досягнення професійного рівня саме продуману репертуарну політику керівників колективу [17, 18, 153, 154, 201].

Сучасний український музикознавець В. Дейнега влучно охарактеризував значущість репертуарної політики для успіху виконавського колективу:

«теоретично обґрунтоване формування репертуарної політики є однією з головних умов для ефективного функціонування будь-якого професійного колективу, тому що за допомогою конкретних музичних творів можна вирішувати майже всі професійні та творчі завдання» [39, с. 119]. Перефразовуючи висловлювання, можна сказати, що теоретично обґрунтована репертуарна політика є однією з головних умов ефективного функціонування студентського ансамблю бандуристів, тобто – одна з основних умов підготовки професійного ансамблевого виконавця, що є найважливішою функцією навчального ансамблю. Й саме опанування цими «конкретними музичними творами», з яких складається репертуар студентського ансамблю, забезпечує професійний успіх випускника.

Дійсно, репертуар студентського ансамблю – це основа творчої діяльності колективу. Він виконує навчальну, розвиваючу та виховну функції, що нерозривно пов'язані між собою. Репертуар капели бандуристів – один із вирішальних факторів виховання майбутнього ансамблевого бандуриста. Питання, що грати та які твори включати у репертуар є головним завданням керівника будь-якого творчого колективу. Репертуар з одного боку визначається, а з іншого – сам визначає творче обличчя колективу, індивідуальну виконавську манеру, рівень професійної майстерності колективу, його виконавські можливості та творчий потенціал. Тільки вірно підібраний репертуар як у художньому, так і в технічному відношенні сприяє творчому росту колективу, підвищенню його виконавської майстерності, високохудожній репертуар забезпечує активне творче життя колективу. Репертуар ансамблю бандуристів має величезний виховний вплив на учасників колективу, формує відчуття приналежності до своєї національної культури, духовного зв'язку зі своїм народом, почуття належності до професії, що забезпечує зберігання та продовження національних традицій. Нарешті саме репертуар створює основу освітнього процесу при сучасному компетентнісному підході до професійної підготовки бандуристів [149].

Сучасним науковцем, доктором мистецтвознавства Т.М. Пляченко були сформульовані основні *ознаки навчального музично-інструментального колективу*, перелік яких дозволяє перекоонатися в безсумнівній приналежності ансамблю

«Чарівниці» до цієї категорії: *по-перше, спільна мета* (у нашому випадку – опанування навичок бандурного ансамблевого виконавства); *по-друге, спільна діяльність* (навчальна, концертно-виконавська), *спрямована на досягнення означеної мети*; *по-третє, творчі традиції* (насамперед – репертуар, дотримання певної виконавської манери, специфіка звучання; особливості підготовки і проведення концертів, конкурсів, фестивалів, майстер-класів, культурно-освітніх заходів, академічних концертів, заліків, екзаменів тощо); *по-четверте, видові й типові ознаки* (які визначаються кількісним та якісним складом ансамблю, в нашому випадку це – ансамбль бандуристів); *по-п'яте, стильові та жанрові ознаки* – виконання інструментальної музики певного стилю (академічний, народний, естрадний тощо, в нашому випадку це органічне поєднання усіх перелічених стилів, обумовлене синтетичною природою академічного бандурного мистецтва), жанру (симфонія, концерт, сюїта, варіації, соната тощо – для ансамблю «Чарівниці» характерне велике жанрове розмаїття), напрямку (старовинна, сучасна; бароко, романтизм, імпресіонізм; поп-музика, рок-музика, джаз-рок, кантрі, фолк тощо – для «Чарівниць» характерна велика різноманітність напрямків, обумовлена сучасними тенденціями розвитку всього бандурного мистецтва) [136]. Зовсім не випадково простежується щільний зв'язок усіх п'яти ознак навчального музично-інструментального (в нашому випадку – саме бандурного) колективу з принципами його репертуарної політики та засобами її реалізації. Сукупність усіх вищенаведених ознак створює необхідні умови для досягнення єдиної мети – підготовки професійного ансамблевого виконавця. Логічно припустити, що максимальна відповідність принципів репертуарної політики цим умовам є надійною запорукою її ефективності.

### 3.2. Принципи репертуарної політики ансамблю бандуристів «Чарівниці»

Аналітичне порівняння принципів репертуарної політики ансамблю бандуристів «Чарівниці», сформульованих на підставі висновків попередніх двох глав, присвячених дослідженню репертуару колективу, з основними ознаками

(обов'язковими вимогами) навчального бандурного колективу дозволить розширити сучасну уяву про значення репертуарної політики студентських ансамблів для забезпечення високої ефективності освітнього процесу бандуристів. Завдяки такому аналізу уявляється не менш важлива можливість дослідити відповідність принципів репертуарної політики та практичних засобів її здійснення функціям, що притаманні освітньому процесу.

Дослідження механізмів реалізації репертуарної політики керівників ансамблю «Чарівниці» дозволило підсумувати їх педагогічний досвід роботи з репертуаром, сформулювати складові репертуарної політики ансамблю бандуристів «Чарівниці» та висвітлити основні механізми її реалізації. Всі нижчеперелічені характеристики репертуарної політики нерозривно пов'язані одна з одною та мають взаємовплив.

**1. Перший принцип репертуарної політики ансамблю «Чарівниці» – наявність власного (неповторного) репертуару** – забезпечує створення оригінального творчого образу колективу. Видатний педагог, професор Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського Микола Іванович Різолі вважав одним з першочергових завдань для керівника виконавського колективу – «підсумувати особистісні прояви, утворивши на їхній основі щось спільне – творчу індивідуальність усього ансамблю, колективну індивідуальність з єдиним творчим почерком, з єдиним баченням та сприйняттям музики». Він підкреслював важливість створення власного (оригінального) репертуару для досягнення цієї мети [143, с. 21].

Порівняння репертуару «Чарівниць» з репертуаром інших професійних, навчальних та самодіяльних колективів (проведене протягом всієї історії ансамблю), дозволяє легко переконатися в неповторності та оригінальності репертуару ансамблю. Навіть дуже популярні твори (насамперед – українські народні пісні), які виконуються більшістю ансамблів бандуристів, присутні у репертуарі «Чарівниць» виключно в оригінальному аранжуванні та індивідуальній інтерпретації керівника ансамблю С. Овчарової, наприклад: укр. нар. пісні в обр. «О милий мій», «Од села, до села», «Чом ти не прийшов», І. Шамо «Три поради»,

Б. Янівський «Не забудь», а також «Утоптала стежечку», «Ой, гоп, не пила», «Клавесин» В. Власова.

Створення власного репертуару ансамблю досягається постійною творчою працею керівників ансамблю та самих виконавців. Багаторічний досвід закладів музичної освіти, що готують кадри для професійних ансамблів бандуристів та оркестрів народних інструментів свідчить про те, що навчальні ансамблі є «творчими лабораторіями, де здійснюється експериментальна робота щодо ... **оновлення репертуару**. Завдяки систематичній чітко спланованій навчально-виховній роботі підвищується виконавська майстерність оркестрантів» [152, с. 143].

Термін «творча лабораторія» або «творчо-мистецька лабораторія» досить точно виражає найважливіші функції навчальних виконавських колективів, тому все частіше використовується фахівцями відповідно до студентських ансамблів (як інструментальних, так і вокальних). Абсолютно правомірно сучасні дослідники називають «творчо-мистецькими лабораторіями» і студентські ансамблі бандуристів, відзначаючи їх важливу роль в створенні нового репертуару [187, с. 121]. Дослідження педагогічних основ оркестрового й ансамблевого виконавства дало сучасним дослідникам можливість «визначити сутність, ознаки, функції та завдання навчального інструментального колективу як творчої лабораторії, в якій здійснюється підготовка ... до педагогічної та концертно-виконавської діяльності» [17, с. 26].

Головна організуюча та спрямовуюча роль в діяльності творчо-мистецької лабораторії «Чарівниць» зі створення власного неповторного репертуару, безумовно, належить керівникам ансамблю. Вони фактично і є тими самими «новими людьми з новою енергією», які продовжують роботу Хоткевича і «створять нову літературу для бандури» [179, с. 189]. Саме вони безперервно здійснюють пошук творів українських та зарубіжних композиторів, відповідних творчому стилю та виконавським можливостям ансамблю, здатним забезпечити йому гарне звучання. Саме вони займаються аранжуванням творів для ансамблю бандуристів: йдеться про шедеври вітчизняної та світової класики, твори сучасних



українських та зарубіжних композиторів. Ці твори складають 42% сучасного репертуару «Чарівниць». Саме вони продовжують безперервно працювати з невичерпною скарбницею української народної пісні: обробки та аранжування українських народних пісень складають 13% репертуару ансамблю. Саме вони ж забезпечують творчу співпрацю з сучасними композиторами, яка дає «Чарівницям» 31% репертуару. Вони також розуміють необхідність виконання творів а capella що сприяють вдосконаленню навичок хорового співу учасників колективу (14% репертуару).

Аналіз еволюції репертуару ансамблю, наведений у попередніх главах роботи, виявляє неухильне зростання частки оригінальних творів (написаних спеціально для ансамблю бандуристів). Стосовно інших складових репертуару (українських народних пісень, аранжувань та творів а capella) добре простежується тенденція щодо підвищення рівня їх складності: рік від року аранжування забезпечують все більшу реалізацію звуковиражальних можливостей самого інструменту та виконавських можливостей ансамблю бандуристів. Ця тенденція віддзеркалює еволюційний розвиток репертуару разом з виконавською майстерністю колективу. Узагальнення всіх подробиць цієї тенденції виявляє одну з найбільш важливих, намічених Г. Хоткевичем умов розвитку бандурного виконавства, який не уявляв бандуру окремо від української музики: перефразуючи слова Хоткевича – *наближення бандурного виконавства до віддзеркалення самої суті української музики* (в обробках народних пісень, музиці українських композиторів та оригінальних творах для бандури) [178, с. 201]. Прагнення ансамблю бандуристів мати власний неповторний репертуар, заснований саме на українській музиці, є необхідною умовою реалізації суті самого бандурного мистецтва, його головного призначення – представляти музичне мистецтво української нації, бути музичним віддзеркаленням менталітету українського народу та музичним символом України.

**2. Другий принцип репертуарної політики «Чарівниць» – неухильне дотримання та розвиток певних виконавських традицій** також спрямований на створення оригінального творчого образу ансамблю, який відрізняє його від всіх

інших бандурних колективів України. Дуже показово демонструє реалізацію цього принципу історія назви ансамблю, яка була обрана його керівником та учасниками завдяки їх найулюбленішій пісні «Чарівна скрипка» Ігора Поклада. Ця пісня з натхненною мелодією та чудовими віршами Юрія Рибчинського була присутня в репертуарі багатьох виконавців, але у виконанні «Чарівниць» вона звучала по-особливому. Тривалий час ця пісня була «візитною карткою» колективу. Згодом, по мірі зростання виконавської майстерності та розширення репертуару ансамблю, з'являлися нові «візитні картки»: «Ти до мене не ходи» (укр. нар. пісня), «О милий мій» (укр. нар. пісня), «Вишиванка» (О. Сандлера), «Утоптала стежечку» (В. Власова). Не зважаючи на це «Чарівна скрипка» майже постійно була присутня у репертуарі ансамблю, однак творчій зріст колективу змінив її звучання: у 1995 році Світлана Овчарова оновила аранжування пісні, долучивши до неї скрипку, що надало виконанню душевної зворушливості.

Не менш показово простежується реалізація цього принципу протягом всієї історії ансамблю під час аналізу поповнення репертуару новими творами. Незмінно жіночий (більш вірно – дівочій) склад ансамблю визначив постійну присутність в репертуарі пісень (як із інструментальним супроводом, так й а *carrella*) відповідної тематики, присвячених різноманітним (ліричним, драматичним, трагічним, святковим) подіям з життя українських жінок. Кажучи словами професора М.І. Різоля: *саме ці пісні дозволяють утворити творчу індивідуальність усього ансамблю.* «Жіночі» пісні складають більшість вокально-інструментальних творів у сучасному репертуарі «Чарівниць». Ця риса репертуарної політики, якої усі три покоління керівників ансамблю неухильно дотримуються протягом всього творчого шляху, нерозривно пов'язана із забезпеченням власного, неповторного репертуару та створенням яскравого оригінального іміджу колективу.

Ще однією традицією ансамблю бандуристів «Чарівниць» є співпраця з дніпропетровською композиторкою Валентиною Мартинюк, яка вже близько 20 років пише твори саме для ансамблю «Чарівниць» з урахуванням індивідуального творчого стилю ансамблю та його художньо-виконавських та технічних можливостей. Творча співпраця має вагомі результати – кожен рік

композиторка створює нові, неперевершені шедеври для ансамблевого бандурного виконання, поповнюючи скарбницю оригінального репертуару для ансамблю бандуристів. Кожного року на державному екзамені з диригування ансамбль бандуристів виконує її твори, які створюють індивідуальну виконавську манеру творчого колективу. Також слід зазначити традиційне виконання твору В. Мартинюк «Дніпро ріка – славетна України», який є гімном фестивалю «Дзвени бандуро!», що лунає на кожному заключному концерті фестивалю.

**3. Третій принцип репертуарної політики ансамблю – це відповідність репертуару музичним смакам та культурним вимогам сучасних слухачів.** Тут простежується спадкоємність традицій кобзарства, української народної та академічної європейської музики, закладена ще засновником академічного бандурного виконавства Гнатом Хоткевичем. Українська народна музика не була б сама собою, якщо її ідеологічний зміст та форма не відповідали б інтересам простих українців та не віддзеркалювали б найбільш важливі для них події, їх найпотаємніші бажання і сподівання. Не меншою мірою репертуар бандуристів покликаний відображати характерні риси українського менталітету та систему цінностей українців: прагнення до незалежності, відкритість, гостинність, ліричність, любов до рідного краю та природи, працьовитість, родинні цінності [43, 103]. Сучасне академічне бандурне виконавство успадкувало традиційний для української народної музики ідеологічний зміст: ментальність українців не зазнала значних змін протягом століть. В той же час форми, а більш точно – засоби реалізації та втілення в музиці зазнали певної трансформації, бо зріс рівень музичної та загальної культури українців, більш сучасними та вимогливими стали їх музичні смаки.

Репертуар «Чарівниць» містить у тому чи іншому вигляді твори, що відображають самосвідомість українського народу: любов до рідної країни – «Дніпро ріка – славетна України» В. Мартинюк, «Де вітер землю голубить» І. Карабиця, «Над Україною» О. Білаша, «Тополина баркарола» П. Майбороди; віра у щасливе майбутнє – «Укріпи нас, любов» Т. Стоматі-Оленевої, «Україна є, Україна буде!» О. Герасименко; душевна лірика – «Прилітай моя ластівка»

В. Мартинюк, «Мов човен золотий» М. Жербіна, «Дніпровський вальс» І. Шамо; драматизм жіночої долі – «Плавай лебедонько» К. Стеценка, «На вгороді коло броду» А. Штогаренка, «Ой на гору козак воду носить» В. Стеценка; жарти та гумор – українські народні пісні «Ой ходила дівчина бережком», «Порізала пальчик», «Ой єсть в лісі калина»; любов до веселощів і танців – українська народна пісня «І шумить і гуде», «Утоптала стежечку» В. Власова, «На вулиці скрипка грає» І. Доскалова.

Не меншою мірою простежується й спадкоємність кобзарства. Професійне національне музичне виконавство, яке століттями було невід’ємно пов’язане з боротьбою українського народу за незалежність й служило ідеологічною та інформаційною зброєю, теж частково передало свої функції сучасному бандурному мистецтву. Репертуар «Чарівниць» містить патріотичні твори вітчизняних композиторів, що прославляють рідну Україну, відвагу та мужність українських воїнів – Кантата «Ішов козак долиною» В. Мартинюк, «Хор хоробрих мужів» К. Данькевича, «Чи ми ще зійдемося знову» В. Власова або присвячені простим українцям, що мають повагу до національних цінностей «Легенди про кобзаря» В. Мартинюк, «Дніпра жива вода» І. Карабиця та ін.

Вплив академічної європейської музики проявляється не тільки в тому, що ансамбль виконує аранжування творів класичних та сучасних зарубіжних композиторів Хр. Глюка, С. Франка, К. Сен-Санса, П. Чайковського, А. П’яццолли. Органічне застосування досягнень академічної музики відбивається у всьому репертуарі ансамблю: у високохудожніх обробках українських народних пісень, аранжуваннях творів сучасних вітчизняних та зарубіжних композиторів, і особливо – у оригінальних творах великої форми. Виконання таких творів, як: В. Мартинюк – Кантата на тексти козацьких пісень Дніпропетровщини «Ішов козак долиною», хоровий цикл «Пори року», цикл музичних картин «Юність Дніпра» і «Дніпрові чайки», музичні акварелі «Відчуття весни»; В. Власов – «Концертно у романтичному стилі», О. Герасименко «Світло пробуджених мрій», «Сповідь»; М. Леонтович – Хорова сцена з опери «На русалчин Великдень»; О. Власов «Фонтану Бахчисарайського палацу»; А. П’яццолла «Ave Maria»; К. Стеценко

«Плавай, плавай, лебедонько»; С. Фоменко «Лети, душа»; українські народні пісні «І шумить і гуде» (в обр. А. Семеляка), «Ой є в лісі калина» (в обр. Д. Губ'яка), «Не стій вербо над водою» (в обр. М. Дремлюги) є беззаперечним тому підтвердженням.

Збулася заповітна мрія Гната Хоткевича: бандура отримала широкі технічні можливості, українські композитори створили для вдосконаленого інструмента незрівняну музику, виконавці досягли високого професійного рівня, завдяки чому бандура увійшла у родину європейських інструментів як рівноправний і разом з тим – цілком самобутній та самодостатній національний музичний інструмент.

Принцип відповідності репертуару самосвідомості українського народу має глибинні історичні коріння й сакральне значення для бандуристів як зберігачів та носіїв національних музичних традицій, цей принцип досі служить єднанню української нації завдяки потужному виховному впливу бандурного мистецтва [13]. Ансамбль бандуристів як унікальне явище української культури та музичний символ національної ідентичності надає його учасникам високу місію представника національної культури та провідника національної ідеології. Це вимагає від керівників ансамблю приділяти увагу формуванню у своїх вихованців не тільки техніко-виконавських навичок, а й високих моральних якостей, що ґрунтуються на створенні відповідних професійно-ціннісних орієнтацій. Саме репертуарна політика визнана дослідниками як один з найефективніших засобів їх формування [133]. Дійсно, наявність у репертуарі патріотичних творів та творів, що віддзеркалюють українську ментальність і викликають почуття національної гордості, здійснює ідеологічний та психологічний вплив як на слухачів, так і на виконавців. Усвідомлення учасниками навчального бандурного колективу своєї приналежності до високої місії живого носія національної музичної культури, якому в недалекому майбутньому доведеться представляти улюблене українцями музичне мистецтво перед вимогливою вітчизняною аудиторією та іноземцями (чия зацікавленість українською музикою рік від року зростає) відчутно надихає студентів на наполегливе оволодіння професією взагалі та репертуаром зокрема. Систематична праця над оволодінням репертуаром, що відбиває національну

свідомість, ефективно допомагає формуванню такої свідомості та активної громадянської позиції у самих учасників колективу. Дослідники відзначають доцільність використання засобів репертуарної політики для виховного процесу в навчальних музично-інструментальних колективах [77, 99].

**4. Четвертий принцип репертуарної політики колективу – щорічне поповнення та оновлення репертуару.** Цей принцип також має тісний зв'язок з першими трьома та забезпечує затребуваність репертуару сучасним слухачем: тобто його відповідність музичним вподобанням сучасних українців, які поступово змінюються разом із розвитком загальної та музичної культури нації. Постійне поповнення репертуару новими творами не менш важливе й для забезпечення високого професійного рівня випускників та прищеплення майбутнім виконавцям прагнення до самовдосконалення та саморозвитку у якості обов'язкової складової професійної діяльності ансамблевого бандуриста. Сучасні дослідники репертуарної політики навчальних музично-інструментальних колективів також підкреслюють важливість постійного оновлення репертуару [140].

З наведеного у попередніх главах аналізу еволюції репертуару «Чарівниць» видно, що він щорічно поповнювався 6-10 новими творами, завдяки чому репертуар ансамблю завжди (на кожному етапі розвитку колективу) відповідав сучасним запитам українського суспільства. Реалізація щорічного оновлення репертуару студентського ансамблю дуже непроста. На відміну від професійних колективів можливості навчального ансамблю бандуристів щодо розучування нових творів значно обмежені: учасники ансамблю – студенти музичного коледжу та музичного факультету Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, які зайняті не тільки професійною підготовкою, а й значно більшою мірою – отриманням вищої освіти, яка окрім спеціальної (фахової) підготовки передбачає вивчення предметів гуманітарної і соціально-економічної та природничо-наукової (фундаментальної) підготовки, а студенти молодших курсів коледжу взагалі – отриманням повної загальної середньої освіти (з комплексом усіх без винятку шкільних предметів). До того ж склад ансамблю щорічно оновлюється: досвідчені старшокурсники випускаються та покидають колектив, а замість них приходять

новачкі-першокурсники, що потребують додаткової уваги викладачів. Керівник, звичайно ж, може проводити додаткові заняття, але це неприйнятно в умовах великої завантаженості студентів. Тому процес розширення та оновлення репертуару цілком підпорядкований освітньому процесу: щорічно з вересня ансамбль починає розучування нових творів і працює над їх опануванням протягом навчального року до самого державного екзамену (атестації), під час якого комісія оцінює 6-10 творів (в залежності від кількості випускників).

Навчальний рік (9 місяців) – термін, протягом якого (та внаслідок стрімкого розвитку новітніх тенденцій у світовій та вітчизняній культурі) відбуваються певні зміни у вимогах сучасної аудиторії. Отже репертуар студентського ансамблю бандуристів повинен відповідати не сьогоденним, а майбутнім запитам українського суспільства. Для цього керівники студентського ансамблю мають не тільки знати та передбачати репертуарні тенденції бандурного виконавства, а й самі створювати їх. Важливу роль у забезпеченні ансамблю успішним, «трендовим» репертуаром відіграє атмосфера «творчої лабораторії», яка цілеспрямовано створюється керівниками ансамблю. Студенти – учасники колективу, задіяні у роботі «творчої лабораторії» не тільки як виконавці. Їх робота не обмежується засвоєнням власної партії та розвитком навичок ансамблевого виконання, їх думка враховується при плануванні нового репертуару, вони навіть приймають посильну участь в його створенні на заняттях з «Інструментування». Не слід забувати, що серед учасників ансамблю є не тільки майбутні ансамблеві виконавці, а й майбутні диригенти та керівники ансамблів. Міцно засвоєні студентами в умовах створеної керівниками «Чарівниць» атмосфери «творчої лабораторії» принципи репертуарної політики та безпосередньо конкретні шляхи її реалізації на практиці забезпечують високий професійний рівень випускників і разом з тим – успішне майбутнє ансамблевого бандурного виконавства.

**5. П'ятий принцип репертуарної політики ансамблю «Чарівниці» – єдність навчального (педагогічного) та концертного репертуару.** Цей принцип підпорядкований меті підготовки професійного ансамблевого виконавця, сприяє своєчасному оновленню та розширенню репертуару. Принцип дозволяє вирішувати

подвійне завдання: навчальне (засвоєння принципів і методів роботи над твором та набуття виконавських навичок) та практично-професійне (закріплення та удосконалення набутих під час репетицій навичок на концертних виступах перед публікою). Не менш важливо, що цей принцип дозволяє максимально наблизити освітній процес до професійної діяльності ансамблевого бандуриста. Здебільшого завдяки цій умові досягається висока ефективність навчання з дисципліни «Капела бандуристів», що забезпечує поповнення репертуару новими творами, а також «модернізацію» або просто «оновлення у пам'яті» вивчених творів. Ансамбль «Чарівниці» ніколи не мав окремого від концертного – навчального (педагогічного) репертуару – такого, що зазвичай використовується тільки для оволодіння виконавською технікою. Такий репертуар у бандуристів Дніпропетровської академії музики використовується лише при індивідуальній підготовці (дисципліна «спеціальний клас» або «фах»). Педагогічний репертуар «Чарівниць» завжди був одночасно концертним, й навпаки – концертний виконував функції навчального (педагогічного). В практиці навчальних музично-інструментальних ансамблів прийнято розділяти концертний та навчальний (нерідко використовується термін – дидактичний або педагогічний) репертуар, останній (навчальний) зазвичай (хоча він і створюється цілеспрямовано для дидактичних потреб) використовується як концертний [189], тому слід вважати, що такий принцип репертуарної політики в тому чи іншому вигляді прийнятий для усіх навчальних музично-інструментальних колективів. Єдність навчального та концертного репертуару характерна для кобзарських шкіл та шкіл українського народно-інструментального виконавства. Відома бандуристка та дослідниця бандурного виконавства Т. Слюсаренко у своїй монографії відзначає первісний розподіл навчального та концертного репертуару у період формування академічного бандурного мистецтва й разом з тим підкреслює сучасну тенденцію до їх повного злиття, особливо у відношенні ансамблевої форми [158]. Вся більш ніж 60-річна історія Дніпропетровського ансамблю бандуристів «Чарівниці» є живим підтвердженням доцільності такого поєднання для підготовки майбутнього ансамблевого бандуриста.



Успішне досягнення подвійної функції єдиного (концертно-педагогічного або концертно-навчального) репертуару можливе завдяки тісній міждисциплінарній інтеграції в межах спеціальних предметів фахової професійної підготовки: «капела бандуристів», «фах» (спеціальний клас), «ансамбль», «вокал» (постава голосу), «методика навчання», «концертно-виконавська практика», «диригування» (додаткова кваліфікація) та інш. Важливість взаємодії між навчальними фаховими дисциплінами відзначається багатьма дослідниками студентських колективів [29, 132, 201], але сучасна наукова література, яка присвячена фаховій музичній освіті, не містить системного аналізу щодо навчальних ансамблів. Саме тому досвід керівників ансамблю «Чарівниці» має особливу цінність. Узагальнення науково-методичних досягнень кафедри «Народні інструменти» Дніпропетровської академії музики дозволило розробити методологію взаємодії між фаховими дисциплінами, засновану саме на використанні репертуару в якості інструмента підвищення ефективності навчального процесу [7].

Навчальна дисципліна «Інструментування та аранжування» є ефективним механізмом розширення і оновлення репертуару ансамблю та представляє собою яскравий приклад досягнення подвійної мети під час освітнього процесу: навчальна дисципліна цілком спрямована на розвиток концертно-педагогічного репертуару та одночасно формує у майбутнього ансамблевого виконавця та майбутнього керівника і диригента ансамблю не тільки професійні навички, важливі для розвитку майстерності, але й закладає у самосвідомість бандуриста прагнення до саморозвитку та пошуку свого власного «бандурного» бачення музичних творів. Вплив керівників ансамблю (в межах міждисциплінарної інтеграції) на оволодіння студентом цих навичок допомагає формуванню розуміння творчого стилю ансамблю «Чарівниці», й, що не менш важливо – дозволяє відчувати свою приналежність до колективу не просто в якості учасника-виконавця, а в ролі рівноправного співавтору репертуару. Такий навчально-творчий внесок в репертуар колективу дозволяє майбутньому ансамблевому бандуристу повною мірою відчувати себе частиною колективу та спадкоємцем, носієм і продовжувачем творчих традицій ансамблю бандуристів «Чарівниці».

Наведений вище приклад реалізації одного з принципів репертуарної політики ансамблю «Чарівниці» у дійсності є складовою повсякденного функціонування (більш вірно – існування) Дніпропетровської бандурної школи, вперше визнаної фундатором Київської школи академічного бандурного виконавства, професором С.В. Баштаном у 2009 році [184, с. 86]. Таке знаменне для всіх дніпропетровських бандуристів визнання стало можливим здебільшо завдяки успіху ансамблю «Чарівниці» та його випускниць. Визнання метра бандурного виконавства має під собою міцний ґрунт у вигляді повного набору ознак виконавської школи. Засновник Дніпропетровської школи академічного бандурного виконавства і перший керівник ансамблю «Чарівниці» Воріна Лідія Степанівна (1929-2017) протягом 50 років (з 1956 до 2007) займалася педагогічною діяльністю [184]. Не всі учні Воріної (а їх кількість досягає двох сотен) стали викладачами по класу бандури та відомими виконавцями, але майже всі педагоги, що викладають гру на бандурі в музичних школах і мистецьких закладах освіти м. Дніпро та області, в Дніпропетровській академії музики ім. Глінки та музичному коледжі при ній – є учнями Лідії Степанівни, або учнями її учнів, й навіть учнями учнів її учнів. Значна частина викладачів бандури на Дніпропетровщині – колишні «Чарівниці». Завдяки цьому у всіх закладах музичної (і мистецької) освіти Дніпра та області, де навчають виконавству на бандурі, панує єдина методика та єдина виконавська манера, що сформувались завдяки педагогічному таланту Лідії Степанівни та продовжують безперечно розвиватися завдяки її учням. Єдині методичні принципи та прийоми забезпечують природну спадкоємність (наступність) підготовки на всіх рівнях освіти бандуриста (школа – коледж – академія) та створюють загальну доброзичливу навчальну й творчу атмосферу, що сприяє високій ефективності освітнього процесу та взаєморозумінню між викладачами і учнями [10].

Отже, приналежність до єдиної виконавської школи (що передбачає єдині дидактичні принципи) суттєво сприяє створенню *«творчої індивідуальності усього ансамбля, колективної індивідуальності з єдиним творчим почерком, з єдиним баченням та сприйняттям музики»*, про яку писав професор М.І. Різоль [143,

с. 21]. «Чарівниці» для всіх без винятку викладачів по класу бандури Дніпропетровської області є зразком для наслідування та орієнтиром в організації навчально-виховного процесу ансамблевого виконавця. Тому, як великі ансамблі, так і малі ансамблеві форми (дуети, тріо, квартети) у закладах музичної освіти Дніпра та області, нерідко використовують репертуар «Чарівниць».

Таким чином виявляється, що наявність у навчального виконавського колективу *«єдиного творчого почерку, єдиного бачення та сприйняття музики»* в свою чергу сприяє створенню і засвоєнню оригінального неповторного репертуару – такого, що відповідає принципам виконавської школи та *творчій індивідуальності ансамблю*. Іншими словами: репертуарна політика формує *творчу індивідуальність ансамблю*, в той час як саме ця *індивідуальність* визначає репертуар виконавського колективу. Це ще одна, чергова демонстрація взаємовпливу репертуарної політики та професійної майстерності навчального ансамблю бандуристів. Єдина репертуарна політика визначає єдині методичні принципи при формуванні професійної майстерності колективу. Видання нотних збірок та навчально-методичних посібників керівника ансамблю бандуристів «Чарівниці» Світлани Овчарової з новим репертуаром – величезний вклад в розповсюдження та популяризацію творів для ансамблевого бандурного виконавства. Численні видання керівника колективу відображають сучасний репертуар ансамблю, завдяки чому можна отримати уявлення про репертуарну політику «Чарівниць». З одного боку це спроба узагальнити свій власний практичний досвід, а з іншого – розширити межі репертуару «Чарівниць», поділитися своїми надбаннями з іншими колективами України.

Впливовим засобом щодо розвитку репертуару є конкурси для виконавців на бандурі. Починаючи з Першого Міжнародного конкурсу бандуристів ім. Г. Хоткевича, що відбувся у 1993 році в Києві, важливою умовою стало виконання оригінальних творів для бандури. «Чарівниці» на цьому конкурсі отримали звання дипломанта. Така умова була успадкована Міжнародним конкурсом виконавців на народних інструментах (1995 р., м. Хмельницький) та Першим Міжнародним конкурсом виконавців на українських народних інструментах імені Гната

Хоткевича (1998 р., м. Харків), в якому центральне місце посідало виконавське мистецтво бандуристів), так само як і всіма наступними конкурсами [69]. З 2003 р. у Харкові проводиться Відкритий конкурс юних бандуристів ім. Гната Хоткевича, де обов'язковою умовою конкурсу стало виконання нового оригінального твору, написаного за останні 2-3 роки, що сприяло розширенню бандурного репертуару. З цього ж конкурсу стало прийнятим видання нотної збірки з новими оригінальними творами сучасних композиторів для бандури (з числа тих, що пролунали на конкурсі).

Систематична концертна діяльність та участь у конкурсах та фестивалях – ще один шлях реалізації принципу єдності навчального та концертного репертуару. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки щорічно (2010-2017 рр.) виступав із новою концертною програмою у Дніпропетровській обласній філармонії ім. Л. Когана, приймав участь у різноманітних концертах в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки, Дніпровському національному академічному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка, Дніпровському академічному театрі драми та комедії, Дніпропетровському театрі опери та балету та інших концертних майданчиках міста. Спочатку щорічно (1996-2000), пізніше раз на два роки (2000-2010 рр.) та у 2014 році у Дніпропетровську проходив Всеукраїнський фестиваль ансамблевого бандурного виконавства «Дзвени, бандуро!», створений за ініціативою керівників ансамблю бандуристів «Чарівниці» Л.С. Воріної та С.В. Овчарової, де «Чарівниці» були незмінним учасником та переможцем усіх фестивалів. Крім того, учасники ансамблю у складі ансамблів малих форм (дуетів, тріо, квартету, секстету) приймали участь у численних концертах, конкурсах та фестивалях.

**6. Шостий принцип – жанрово-стильове розмаїття репертуару** – обов'язкова умова підготовки професійного ансамблевого бандуриста. Репертуар як сукупність творів, що виконуються ансамблем бандуристів, складає основу усієї його діяльності. Він (репертуар) є невід'ємною частиною всього навчально-виховного процесу та знаходиться в безпосередньому зв'язку з ним. На основі вивчення репертуару ансамблю бандуристів студенти оволодівають специфікою виконання

музичних творів різних стилів, напрямів, жанрів та форм, пізнають особливості інтерпретації творів того чи іншого композитора, розширюють багаж музично-теоретичних та музично-історичних знань, без чого неможлива якісна підготовка професійного ансамблевого бандуриста.

Сучасні дослідники підтверджують важливість жанрово-стильового оновлення та розширення бандурного репертуару у розвитку виражальних можливостей самого інструмента, а відповідно – й бандурного виконавства взагалі [181]. Такий розвиток фіксується науковцями в репертуарі як професійних, самодіяльних, так і навчальних бандурних колективів в останнє десятиліття [52]. Добре простежується така тенденція і в репертуарі «Чарівниць», який за останні роки поповнився кантатою, хоровим циклом, сценою з опери, творами у сонатній формі, концертино та концертною п'єсою, де поряд із вітчизняною та зарубіжною класикою виконується сучасна музика різних напрямків. Якщо для професійних та самодіяльних аматорських ансамблів бандуристів розширення жанрово-стильової різноманітності забезпечує демонстрацію їх фахового розмаїття, покращує сприйняття виступів під час концерту та сприяє популярності колективу [131], то для навчального ансамблю це одночасно – засіб творчого зросту та обов'язкова умова оволодіння фахом на професійному рівні [140].

**7. Сьомий принцип – відповідність репертуару художньо-виконавським та технічним можливостям (поточного) складу ансамблю** – обов'язкова умова досягнення професійного рівня виконання творів. Відомий бандурист, педагог, композитор, засновник Київської школи академічного бандурного виконавства Сергій Васильович Баштан у «Школі гри на бандурі» наполягав на підборі репертуару, посиленого для учасників навчального ансамблю [9, с. 98]. Практична реалізація принципу відповідності репертуару виконавським можливостям поточного складу ансамблю має ще один важливий аспект. Щорічно склад навчального ансамблю бандуристів змінюється: досвідчені випускники замінюються новачками. Зазвичай це не призводить до ослаблення колективу – завдяки налагодженій роками системі професійної спадкоємності між викладачами бандури музичних шкіл та академії, абітурієнти готуються до вступу у музичний

коледж Дніпропетровської академії музики (а значить й до складу «Чарівниць») заздалегідь. Індивідуальна підготовка здійснюється під наглядом викладачів академії та керівників ансамблю у повній відповідності до «стандартів» і традицій «Чарівниць». Однак зміни у складі колективу завжди впливають на склад партій ансамблю, особливо це помітно, коли випускниця або першокурсниця володіє рідкими унікальним вокальними даними. Постійне оновлення та укомплектування партій ансамблю новими учасниками, щорічні кількісні та якісні зміни у партіях колективу суттєво впливають на добір репертуару.

Вочевидь, що репертуар професійного рівня (різноманітний та високохудожній, спроможний продемонструвати яскраві звуковиражальні можливості бандури) доступний тільки бандуристам відповідного виконавського рівня. Саме такий рівень виконавської майстерності демонструє ансамбль «Чарівниці» на сучасному етапі, віддзеркаленням якого є неповторний, оригінальний, різножанровий та різностильовий власний репертуар. Але такий виконавський рівень і такий репертуар були у «Чарівниць» не завжди: наведений у попередніх главах аналіз еволюційного розвитку репертуару ансамблю наочно демонструє важливу роль репертуарної політики (репертуару) в якості ефективного інструмента щодо розвитку виконавської майстерності колективу. Принцип відповідності репертуару виконавським можливостям ансамблю був майстерно використаний керівниками «Чарівниць»: поступове, дуже обережне, щорічне підвищення рівня складності творів забезпечило настільки ж поступове зростання професійного рівня колективу.

### **Висновки до розділу 3**

Багатовекторний аналіз репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» за формами, жанрами, стилями та іншими характеристиками творів за весь період його творчого шляху (з 1956 року до сьогодення) дозволив дослідити репертуарну політику колективу й встановити механізми її впливу на формування та розвиток професійної майстерності ансамблю. Систематизація зв'язків між сформульованими під час аналізу принципами репертуарної політики колективу й

методами їх реалізації з одного боку та досягненнями Дніпропетровської школи академічного бандурного виконавства дозволяє зробити наступні висновки.

1. Репертуарна політика ансамблю бандуристів «Чарівниці» спрямована на досягнення професійного рівня виконавської майстерності, тому репертуар колективу завжди був орієнтований на репертуар провідних професійних ансамблів бандуристів України за художньою цінністю, ідеологічним змістом, жанрово-стильовим розмаїттям, техніко-виконавською складністю творів.

2. Завдяки репертуарній політиці навчальний ансамбль бандуристів «Чарівниці» є основою формування та розвитку Дніпропетровської школи академічного бандурного виконавства.

3. Репертуарна політика ансамблю базується на комплексі з семи взаємопов'язаних між собою принципів, реалізація яких в умовах освітнього процесу дозволяє забезпечити досягнення професійного рівня випускникам Дніпропетровської музичної академії ім. М. Глінки та музичного коледжу (ансамблевим бандуристам). Нерозривний взаємозв'язок принципів репертуарної політики ансамблю «Чарівниці» обумовлений єдиною метою – створенням умов, що максимально сприяють формуванню професійних навичок ансамблевого бандуриста.

4. Реалізація єдності принципів репертуарної політики ансамблю «Чарівниці» здійснюється через комплекс навчально-методичних та концертних заходів, який був сформований на основі багаторічного досвіду керівників ансамблю з організації освітнього процесу ансамблевих бандуристів, й, в свою чергу, базується на міждисциплінарній інтеграції усіх розділів професійної підготовки. Знаменною рисою цієї інтеграції є нерозривна єдність практичної та теоретичної підготовки ансамблевого бандуриста, щодо репертуарної політики виражається в єдності навчальної та концертної діяльності (завдяки єдності навчального та концертного репертуару). Міждисциплінарна інтеграція професійної підготовки бандуриста завдяки трьохрівневій освітній системі (інтегрований ВНЗ-комплекс: школа – коледж – академія) реалізується «по вертикалі», а завдяки середовищу «творчої лабораторії» – ще й «по горизонталі»

(через взаємодію педагогів кожного рівню системи освіти). Ансамбль бандуристів «Чарівниці» з його власним репертуаром є ядром інтегрованої системи підготовки ансамблевого бандуриста в масштабах всієї Дніпропетровської школи академічного бандурного виконавства.

5. Принципи репертуарної політики колективу органічно взаємодіють з основними завданнями підготовки ансамблевого бандуриста, який є не тільки виконавцем професійного рівня, а й гармонійно та всебічно розвиненою особистістю з активною громадянською позицією. Принципи репертуарної політики «Чарівниць» сформувалися під впливом та у ході багаторічного пошуку та розробки найбільш ефективних методів підготовки ансамблевого бандуриста, тому вони забезпечують безперервне удосконалення цих методів. Саме органічний взаємовплив репертуарної політики ансамблю та завдань освітнього процесу майбутнього фахівця є запорукою та обов'язковою умовою високої ефективності навчання сучасних представників національної музичної культури. Репертуар «Чарівниць» одночасно є інструментом забезпечення професійної підготовки (освітня сторона) та метою й показником професійної майстерності ансамблевого бандуриста (концертна сторона): поступове ускладнення репертуару забезпечує відповідне зростання виконавських можливостей колективу. Репертуар «Чарівниць» формує власний творчий стиль ансамблю й, разом з тим, сам формується під впливом цього творчого стилю. Репертуар «Чарівниць» формується під впливом ідеологічних та культурних вимог українського суспільства, й разом з тим – сам впливає на формування культурних потреб та смаків сучасного українського суспільства. Тому репертуар безперервно оновлюється та розширюється (у своєму жанрово-стильовому розмаїті) разом з розвитком культури українського суспільства й одночасно сам сприяє розвитку та підвищенню рівня культури українського суспільства.

6. Репертуарна політика ансамблю бандуристів «Чарівниці» інтегрована у всі сфери та напрями освітнього процесу майбутнього бандуриста: вона дозволяє реалізувати не тільки професійну майстерність виконавця, а й сприяє формуванню всіх якостей майбутнього представника українського національного мистецтва.



Через репертуарну політику ансамблю у його учасників формуються комунікативні навички, високий рівень культури та духовності, художній смак, прагнення творчого та професійного саморозвитку разом з навичками його реалізації, почуття національної гідності та любов до України, почуття гордості та висока відповідальність представника яскравого національного мистецтва.

7. Репертуарна політика ансамблю бандуристів «Чарівниці» цілком відповідає синтетичній природі академічного бандурного виконавства та успадковує характерні для української народної музики, кобзарства, європейської академічної музики риси; репертуарна політика ансамблю відповідає основним принципам академічного бандурного виконавства, сформульованими понад 100 років тому Гнатом Хоткевичем, і є закономірним результатом його еволюційного розвитку.

## ВИСНОВКИ

У Висновках дисертації пропонуються узагальнення основних положень дослідження, визначаються головні його результати. Відповідно до зазначених у Вступі мети, завдань і предмету дослідження їх можна представити наступним чином.

Музичний репертуар, уособлюючи узагальнені філософсько-естетичні, соціокультурні, комунікативно-психологічні, жанрово-стильові, національно визначені показники історичного періоду і, зазнаючи суттєвого впливу індивідуальних виконавських чинників, виступає найважливішим фактором музичної творчості. Необхідним чинником формування поняття і явища *музичного репертуару як гнучкої системної сукупності виконуваних музичних творів* стала автономізована *виконавська творчість*, розрахована на ситуацію музичної комунікації з емоційно-оціночним компонентом і можливістю виявлення індивідуальності виконавця (колективу виконавців, школи, творчої установи і т.п.) та його (їх) стилістичних уподобань. Таким чином виникає явище *репертуарної політики – цілеспрямованої стратегії вибору, оновлення і структурування репертуару для його виконання у певних концертних або навчальних умовах.*

Вирішення питань, пов'язаних з репертуаром та репертуарною політикою постійно знаходиться у колі інтересів концертних виконавців і викладачів. Для молодого академічного бандурного мистецтва дане питання загострюється прагненням охопити максимально можливий (з урахування інструментальної специфіки багатострунного щипкового інструменту) жанрово-стильовий континуум звучної музики. При цьому твори попередніх класичних епох, починаючи від бароко до романтизму (активна академізація бандури відбулася у другій половині ХХ століття) є доступними для бандуристів лише у перекладаннях. Тому особливої актуальності набувають оригінальні твори, написані не просто з урахуванням, а і у зустрічному процесі розкриття звукового потенціалу інструмента і винайдення нових звучно-тембральних засобів втілення композиторських ідей зі спільною метою «динаміки перетворення» (В. Медушевський) як нового осмислення буття. Саме репертуар (обраний і

сформований у цілісні «списки» за різними критеріями) дозволяє бандуристам-виконавцям реалізувати своє творче призначення у сьогоденні.

Бандурне мистецтво займає особливе місце в українській культурі, воно притаманне виключно українській нації, тому стало важливою ознакою національної ідентичності українців, а сама бандура – музичним символом української нації. Ансамблі та капели бандуристів – унікальне явище українського музичного мистецтва. Дніпропетровський ансамбль бандуристів «Чарівниці» за більш ніж 60 років існування увібрав усі характерні риси ансамблевого бандурного виконавства. На прикладі діяльності студентського ансамблю «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки ми простежили тенденції розвитку ансамблевого бандурного виконавства більше ніж за останні півстоліття, розкрили роль і значення репертуару для ансамблю бандуристів у контексті становлення і розвитку ансамблевого бандурного виконавства, здійснили аналіз ансамблевого бандурного репертуару на різних етапах еволюції та визначили основні принципи репертуарної політики керівників студентського ансамблю бандуристів «Чарівниці».

В результаті дослідження дійшли наступних висновків:

- 1) На прикладі ансамблю бандуристів «Чарівниці» було визначено етапи розвитку ансамблевого бандурного виконавства, а саме:

**Перший етап (1956–1984 рр.)** – від самодіяльності до професіоналізму. Цей етап відображає процеси академізації бандурного мистецтва, для якого характерні: уніфікація та вдосконалення бандури, спадкоємність традицій київської академічної бандурної школи, формування основних напрямків в репертуарі ансамблю.

**Другий етап (1985–2005 рр.)** – інтенсивний розвиток професійної майстерності. На цьому етапі починається формування творчої ідентичності ансамблю: створюється, розширюється та збагачується власний репертуар (завдяки численним аранжуванням керівника ансамблю та появі оригінальних творів); ансамбль приймає активну участь у конкурсах та фестивалях, де відбувається відточення власної виконавської манери; створюються та розвиваються

виконавські та педагогічні традиції ансамблю; формуються педагогічні принципи (наступність у навчанні, взаємодія викладачів та учнів у рамках «творчої лабораторії» ансамблю), на базі яких створюється власна методична база для професійної підготовки ансамблевого бандуриста.

**Третій етап** (з 2006 р. – по нинішній час) – подальший розвиток виконавської майстерності та традицій ансамблю. Цьому етапу притаманні: остаточна реалізація принципів наступності у навчанні бандуристів на трьох рівнях освіти (школа – коледж – академія), створення індивідуального виконавського стилю завдяки оригінальним творам В. Мартинюк та інших сучасних композиторів, оновлення репертуару через розширення жанрово-стильової палітри творів та нових форм ансамблевого бандурного виконавства, популяризація репертуару «Чарівниць» завдяки виданням керівника ансамблю С. В. Овчарової.

- 2) Аналіз творчої діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці» дозволив виявити фактори, які вплинули на розвиток репертуару колективу.

**На першому етапі:**

- уніфікація та вдосконалення інструменту;
- становлення академічної системи музичної освіти бандуристів;
- репертуар відомих бандурних колективів (нотні збірки);
- активна концертна діяльність.

**На другому етапі:**

- організація навчального процесу щодо підготовки ансамблевого бандуриста;
- розробка власної методики роботи з ансамблем бандуристів;
- розширення репертуару завдяки аранжуванням керівника ансамблю та оригінальним творам;
- вдосконалення технічно-виконавських можливостей учасників ансамблю;
- участь у різноманітних конкурсах;
- організація всеукраїнського фестивалю «Дзвени бандуро!».

### **На третьому етапі:**

- трирівнева система безперервної музичної освіти, принцип наступності (спадкоємності) у навчанні;
- оригінальні твори В. Мартинюк – візитна картка «Чарівниць» (та основа репертуару);
- розмаїття форм ансамблевого бандурного виконавства;
- посібники керівника ансамблю бандуристів С. В. Овчарової.

**На першому етапі** існування ансамблю «Чарівниці» головною причиною змін в репертуарі була фундаментальна зміна конструкції інструмента: спочатку уніфікація та вдосконалення інструменту, як результат – поява бандури з хроматичним звукорядом, потім модернізація інструменту і виникнення бандури з перемикачами, і нарешті фабричне виготовлення бандур. Ці важливі вдосконалення конструкції бандури спричинили суттєві зміни у репертуарі. Становлення академічної системи музичної освіти бандуристів мало величезний вплив на репертуар ансамблю: підвищення рівня загальної музичної підготовки виконавців завдяки вивченню комплексу музично-теоретичних і фахових дисциплін, отриманню необхідних знань і умінь, необхідних для виконання творів вітчизняних та зарубіжних композиторів. Як наслідок – репертуар поповнився більш складними і різноманітними творами. Активна концертна діяльність колективу сприяла накопиченню та розширенню репертуару ансамблю. Твори з нотних видань, що включали репертуар відомих колективів бандуристів були основним джерелом оновлення репертуару.

**На другому етапі** творчої діяльності колективу еволюційні зміни в репертуарі ансамблю бандуристів безпосередньо пов'язані з багатьма факторами. Найбільш впливовим з яких є організація навчального процесу у музичному училищі щодо якісної підготовки артиста ансамблю бандуристів, а саме: поява дисципліни «Капела бандуристів» у навчальному плані та розкладі занять, міждисциплінарні зв'язки в межах фахових предметів та взаємодія викладачів, що їх викладають, зокрема: Фах, Ансамбль (малі форми), Капела бандуристів, Постава голосу, Методика навчання та ін., проведення різних видів контролю здобутих

знань та вмінь (державних екзаменів, іспитів, заліків, академічних концертів, технічних заліків), що сприяли розвитку технічно-виконавських можливостей учасників ансамблю. Впровадження методики роботи з капелою, що базується на принципах систематичності, послідовності, наступності, поступового ускладнення репертуару, стала запорукою успіху колективу. Репертуарна політика керівників ансамблю, що заснована на всебічному розвитку учасників ансамблю завдяки опануванню творів різних жанрів та стилів (аранжування яких були зроблені С. В. Овчаровою), поява оригінальних творів для ансамблевого виконання у репертуарі дала значні результати. Участь колективу у численних конкурсах (Київ (1993), Хмельницький (1995), Москва (1998), Дніпропетровськ (1998-2004 рр.)), організація і проведення Всеукраїнських та Міжнародних фестивалів «Дзвени бандуро!» (м. Дніпропетровськ) мали величезний вплив на репертуар ансамблю «Чарівниці». Завдяки цим заходам відбувалося ознайомлення з репертуаром бандурних колективів зі всієї України та взаємообмін творами.

**Третій (сучасний) етап** розвитку ансамблю бандуристів «Чарівниці» знаменується створенням репертуару нового рівня. Відкриття Дніпропетровської консерваторії у 2006 році сприяло зростанню професійного рівня виконавців, результатом чого став більш високий ступінь складності виконуваного репертуару. Найкращі випускники училища продовжували навчання в консерваторії, завдяки чому реалізувалися найважливіші принципи у навчанні – наступності та безперервності. Репертуар нового рівня складності був забезпечений творчою співпрацею колективу з сучасною композиторкою В. Мартинюк впродовж 20 останніх років: оригінальний репертуар для ансамблю бандуристів вперше став враховувати виконавські особливості саме дніпропетровського ансамблю. Щороку репертуар «Чарівниць» поповнюється новими творами композиторки, які відзначаються неймовірно широкою палітрою – від пісень до творів великої форми (кантати, циклів та ін.), які стали візитною карткою ансамблю бандуристів «Чарівниці». До спільного виконання з ансамблем бандуристів залучаються виконавці на різних інструментах (флейта, най, арфа, ударні, віолончель, фортепіано), камерний та народний оркестри, що значно збагачує та розширює

репертуар. Узагальненням багаторічного власного досвіду роботи керівника ансамблю бандуристів «Чарівниці» С.В. Овчарової є численні нотні, навчальні та навчально-методичні посібники з репертуаром ансамблю бандуристів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, які в повній мірі відображають репертуарну політику керівника колективу впродовж останніх 30 років. Вони сприяють розповсюдженню та популяризації творів з репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» по всій Україні.

3) Аналіз тенденцій розвитку сучасного репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» дозволив зробити висновок, що вони цілком відповідають основним напрямкам, що були сформульовані Гнатом Хоткевичем майже 100 років тому, зокрема: українські народні пісні, переклади світової музичної класики та оригінальний репертуар, створений саме для бандури. Систематизація репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» дозволила класифікувати його на чотири основні групи:

1. обробки народних пісень;
2. аранжування (вітчизняних та зарубіжних композиторів);
3. твори а саррелла;
4. оригінальні твори.

Наявність в репертуарі українських народних пісень дозволяє зберігати міцний зв'язок з традиціями українського фольклору. Аранжування творів вітчизняних та зарубіжних композиторів суттєво розширюють жанрово-стильову палітру репертуару. Твори а саррелла як складова ансамблевого бандурного виконавства є невід'ємною частиною ансамблевого репертуару. Оригінальні твори найбільш повно розкривають звуковиражальні властивості національного музичного інструмента. Збільшення кількості оригінальних творів, а також сучасних обробок народних пісень, розширення жанрово-стильової палітри аранжувань вказують на еволюційний розвиток репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» на сучасному етапі.

4) Ансамбль бандуристів «Чарівниці» – яскравий взірець студентського колективу, головною функцією якого є підготовка фахівців бандурного мистецтва

до професійної діяльності у якості артистів, керівників та диригентів ансамблів бандуристів. При формуванні репертуару керівники ансамблю враховують особливості навчального колективу бандуристів: поєднання навчальної і концертної діяльності, щорічне оновлення складу учасників, різний рівень фахової підготовки членів колективу.

Розвиток професійної майстерності студентського ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки відбувається завдяки чіткій, продуманій, багаторічній репертуарній політиці керівників ансамблю, яка заснована на комплексі з семи взаємопов'язаних між собою принципів:

1. перший принцип – наявність власного неповторного репертуару;
2. другий принцип – неухильне дотримання та розвиток певних виконавських традицій;
3. третій принцип – відповідність репертуару музичним смакам та культурним вимогам сучасних слухачів;
4. четвертий принцип – щорічне поповнення та оновлення репертуару;
5. п'ятий принцип – єдність навчального (педагогічного) та концертного репертуару;
6. шостий принцип – жанрово-стильове розмаїття репертуару;
7. сьомий принцип – відповідність репертуару художньо-виконавським та технічним можливостям (поточного) складу ансамблю.

Таким чином, історія ансамблю бандуристів «Чарівниці» щільно пов'язана з розвитком всього ансамблевого бандурного виконавства України. Репертуар ансамблю бандуристів є підсумком усієї його діяльності, тому його динаміка відображає всі етапи становлення та еволюції ансамблевого бандурного виконавства від виникнення до сучасності. Репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці» формувався та розвивався в однакових для всіх бандурних колективів умовах під впливом вдосконалення конструкції інструменту, формування академічної системи музичної освіти у навчальних закладах, активної творчості сучасних українських композиторів для ансамблю бандуристів, концертної діяльності, участі у конкурсах та фестивалях. Сучасний ансамбль бандуристів



«Чарівниці» має свій оригінальний репертуар та власний виконавський стиль, який відрізняє його від інших колективів України, що стало результатом раціональної репертуарної політики керівників ансамблю впродовж більше ніж півстоліття. Цей позитивний досвід заслуговує на подальше дослідження та популяризацію.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвський В. Микола Лисенко – батько української музики 1842–1912–1962. Торонто: Вільне слово, 1962. 22 с.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. Музыкальный современник. Москва: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–45.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
5. Асафьев. Б. В. О народной музыке. Ленинград: Музыка, 1987. 248 с.
6. Барсукова Н. С. Історія формування вітчизняного сольного виконавства на бандурі. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2010. № 22 (209). С. 56–60.
7. Башмакова Н. В., Кікас В. П., Федотов Ю. П. Репертуар як засіб міждисциплінарного зв'язку та фактор підвищення ефективності навчального процесу: методичні рекомендації. Дніпро, 2018. 20 с.
8. Баштан С. В. Історія кобзи-бандури та її сучасний розвиток. *Часопис НМАУ*. 2010. № 6. С. 57–60.
9. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. Київ: Музична Україна, 1989. 135 с.
10. Березуцька М. С. Наступність у підготовці ансамблевого бандуриста. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 133–137.
11. Бермес І. Л. Глухівська співоча школа як підґрунтя вітчизняної професійної вокально-хорової освіти у XVIII столітті. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 53–59.

12. Біла Н. Л., Шумський М. О. Основні напрямки репертуару навчальних оркестрів народних інструментів (на матеріалі оркестру НДУ імені М. Гоголя). *Психолого-педагогічні науки*. 2017. № 1. С. 185-190.
13. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект). *Педагогіка та психологія*. 2013. № 44. С. 118–125.
14. Бродський Г., Сметана С. Проблеми та перспективи народно-інструментального оркестрового виконавства. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2014. № 134. С. 61–64.
15. Брояко Н. Б. Актуальні проблеми сучасного музичного виконавства. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2015. № 9. С. 33–38.
16. Бура М. Я. Особистість на сторінках історії Львівського камерного оркестру «Академія» (за матеріалами інтерв'ю з маестро Артуром Микиткою). *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2014. № 32. С. 33–42.
17. Бутенко Т. М., Сахарова Л. О. Навчальний інструментальний колектив як творча лабораторія фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія: Педагогічні науки*. 2017. № 134. С. 19–27.
18. Васькевич В. С. Репертуарная политика в учебно-профессиональном оркестре как основа становления творческого коллектива. *Вестник Магнитогорской консерватории*. 2015. № 2. С. 73–79.
19. Вебер. М. Политика как призвание и профессия. М.-Берлин: Директ-Медиа, 2014. 84 с.
20. Виклик ВОРУМ'івців. *Музика – масам*. 1930. № 9–10 (26). С. 14–15.
21. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Львів. нац. муз. академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.
22. Вишневська С. В. Особливості традиційних форм хорового виконавства та їх вплив на бандурне мистецтво. *Наукові записки Тернопільського*

- національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 1. С. 150–157.
23. Гайдамака Л. Оркестр з українських народних інструментів. *Музика – масам*. 1929. № 5 (14). С. 6–8.
24. Галій М. Володарка низького фундаментального голосу тріо сестер Байко (до 80-річчя від дня народження Ніни Байко). *Студії музикознавчі*. 2013 №28 (21) С. 176-185.
25. Галярник Н. Р. Творча діяльність Гната Хоткевича (із архівних матеріалів іменного фонду професора В.Т.Полека в книгозбірні Наукової бібліотеки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника). *Українська біографістика*. 2011. № 8. С. 280–294.
26. Герєга М. Поліінструменталізм у стилістиці фортепіанних композицій Оксани Герасименко. *Молодь і ринок*. 2010. № 7–8 (66–67). С. 66–69.
27. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка. Суми, 2008. 188 с.
28. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.
29. Гриб О. А. Основні аспекти педагогічного досвіду роботи з ансамблем бандуристів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка*. 2013. № 4. С. 109–112.
30. Грінченко М. Історія української музики: монографія. Київ: Видавництво Спілка, 1922. 278 с.
31. Губ'як Д. В. Імпровізація як складова традиційного та академічного бандурного виконавства. *Наукові записки Тернопільського національного*

- педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 174–178.*
32. Давидов М. А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Луцьк: ВАТ «Волинська обоасна друкарня», 2010. 400 с.
33. Давидов М. А. Теоретичні основи перекладення музичних творів для баяна. Київ: Музична Україна, 1977. с. 120.
34. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського, 2005. 419 с.
35. Давидов М. А. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України: зб. ст. та віршів. 2-ге вид., допов. – Київ: Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського, 2008. 404 с.
36. Давидюк В. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі): навч. посіб. 3-те вид., випр, допов. і переробл. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2014. 448 с.
37. Данилюк М. М. Музичне народне мистецтво в педагогічній та творчій спадщині Г. Хоткевича. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2010. № 22 (209). С. 66–70.
38. Дейнега В. М. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад Укр. ім. П. Чайковського. Київ, 2006. 163 с.
39. Дейнега В. М. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. 2002. № 22: Музичне виконавство. Т. 8. С. 119–129.
40. Димченко С. Кобзарський етнографічний концерт Гната Хоткевича (до 150-ї річниці Археологічного з'їзду). *Народна творчість та етнографія*. 2007. № 5. С. 89–92.

41. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Львів. нац. муз. академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2009. 22 с.
42. Драбчук Ю. П. Розвиток естрадної пісні в творчості українських провідних виконавців 50 – 60-х років. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. № 32. С. 387–394.
43. Драганчук В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії*. 2008. № 18. С. 11–18.
44. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Інститут мист. фольк. і етн. ім. М.Т. Рильського. Київ, 2002. 29 с.
45. Дубільєр І. Хоровий жанр у творчості донецьких композиторів (до питання музичного краєзнавства). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2011. №8 (219). С. 184–191.
46. Дуда Л. І. Теоретичні засади обробки фольклору крізь призму жанрової специфіки бандурного репертуару. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2009. №15–16. С. 186–192.
47. Дуда Л. І. Трансформація пісенних жанрів родинно-обрядового фольклору у бандурній творчості. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 3. С.13–20.
48. Дуда Л. І. Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Прикарпатський нац. ун-т. імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2016. 289 с.
49. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 255 с.
50. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво в системі музичної культури української діаспори XX – початку XXI ст. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Історичні науки"*. 2015. №23. С. 175–180.

51. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990-х років. Творчість і виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна муз. академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1996. 24 с.
52. Дутчак В. Г. Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. 2017. С. 5–13.
53. Дутчак В. Г. Творча діяльність Василя Ємця: синтез бандурного мистецтва українських етнічних спільнот (до 120-річчя від дня народження бандуриста) *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2009–2010. № 17–18. С. 3–15.
54. Дутчак В. Г. М. Лисенко та Г. Хоткевич на шляху академізації бандурного мистецтва. *Музична україністика: сучасний вимір. № 7: Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті*. 2012. № 7. С. 129–138.
55. Дутчак В. Г. Творчість Л. Гайдамаки як складова процесу академізації бандурного мистецтва. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2011. № 2. С. 30–33.
56. Ємець В. У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандурників: монографія. Голлівуд, 1961. 381 с.
57. Єсипок В. М., Іваниш А. А. Творчий та історичний шлях капели бандуристів імені Т. Шевченка. *Young Scientist*. 2018. № 1 (53). С. 139–143.
58. Жартівливі пісні (родинно-побутові). Серія Українська народна творчість / упор. О. І. Дей, М. Г. Марченко, А. І. Гуменюк. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка. 1967. 798 с.
59. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б., Ковальчук М. М. Капели бандуристів. Львів: Галицька видавнича спілка. Львів, 2016. 188 с.
60. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б., Ковальчук М. М. Ансамблі бандуристів. Львів: Галицька видавнича спілка, 2016. 364 с.

61. Земцовский И. Народная музыка. *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. С. 887–904.
62. Зингер Е. Из истории фортепианного искусства Франции до середины XIX века. М.: Музыка, 1976. 112 с.
63. Зінків І. Я. Архетип бандури в українській музичній культурі. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2014. № 14. С. 4–10.
64. Зінків І. Я. Бандурна творчість Гната Хоткевича: між традицією і модернізмом. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. №. 12. С. 337–342.
65. Зінків І. Я. Епічний інструментарій українців у працях Миколи Лисенка та розвиток його ідей у класичній органології першої третини XX ст.. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2016. № 16. С. 83–90.
66. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.
67. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: підручник. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
68. Іваниш А. А. Деякі аспекти диригування капелою бандуристів. *Мистецтвознавчі записки*. 2010. № 18. С. 61–68.
69. Ігнатченко Г. Конкурс виконавців ім. Гната Хоткевича: підсумки, проблеми, перспективи. *Панорама*. 1998. № 27. С. 14.
70. Історія української літератури XIX ст.: у 3 т. Київ: Либідь, 1996. Т. 2: 40–60-ті р. XIX ст. / гол. ред. М. Яценка. 384 с.
71. Кабачок В., Юцевич Є. Школа гри на бандурі. Київ: Музична Україна, 1958. 250 с.
72. Калабська В. Оригінальний репертуар як складовий компонент підготовки майбутнього вчителя по класу домри. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2016. № 14. С. 52–58.
73. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні: монографія. Київ: Музична Україна, 1980. 182 с.



74. Кириллина Л. “Schöne Minka”: судьба української пісні в творчестві Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. № 45. С. 5–23.
75. Кияновська Л. Лицар бандури: монографія. Львів: ТеРус, 2007. 60 с.
76. Коваль В. Українські теоретично-практичні здобутки з музично-етнографічної транскрипції. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2010. № 25. С. 9–31.
77. Кожбахтеєва Н., Волкова Н. Виховання національної культури студентів у класі бандури. *Молодь і ринок*. 2017. № 10 (153). С. 131–137.
78. Козицький П. Симфонічний ансамбль з українських народних інструментів клубу «Металіст». *Вісти*. 1929. 24 лют. С. 11.
79. Козицький П. О. Музика масам: зміст, форми масової музично-політосвітньої роботи. Харків: ДВУ, 1928. 69 с.
80. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ: Наукова думка, 1970. 592 с.
81. Колубаєв О. Формування естрадно-пісенної традиції Галичини в контексті полікультурної взаємодії. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 88–94.
82. Коляда І., Вергун С. Микола Лисенко: монографія. Харків: ПЕТ, 2015. 128 с.
83. Коновалова И. Ю. Неофольклорные проекции культурного диалога «Автор—традиция» на материале хоровой музыки украинских композиторов рубежа XX – XXI вв. *Культура, искусство, образование: проблемы и перспективы развития*: мат. науч.-практ. конф. (Смоленск, 8 февр. 2013 г.). Смоленск: СГИИ, 2013. С. 147–151.
84. Костюк Н. Діяльність регентів у царині богослужбово-музичної культури України початку ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 121–129.
85. Кошиць О. Про Українську Пісню та Музику: монографія. Нью-Йорк: Наша Батьківщина, 1970; Київ: Музична Україна, 1993. 50 с.

86. Кубік О. Специфіка розвитку ансамблевого бандурного мистецтва Прикарпаття: історико-виконавський аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. №28. Т. 5. С. 127–133.
87. Кужелев Д. Народно-інструментальна лисенкіана (про перекладення творів М. Лисенка для народних інструментів). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2014. № 110. С. 192–200.
88. Кужелев Д. О. У пошуку мистецьких перспектив (про перекладення творів М. Лисенка для народних інструментів). *Музичне мистецтво*. 2012. № 12. С. 207–214.
89. Кузьмич Я. О. Розвиток професійного бандурного мистецтва: тенденції, школи, композиторська творчість. *Вісник Житомирського державного університету імені І. Франка*. 2011. № 60. С. 145–148.
90. Кушнір О. Оригінальні інструментальні композиції українських мистців для бандурних ансамблів різного типу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Музикознавчі студії*. 2010. №22. С. 231–238.
91. Кушпет В. Г. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX-поч. XX ст.): монографія. Київ: Темпора, 2007. 59 с.
92. Лавров Ф. Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України: монографія. Київ: Мистецтво, 1980. 254 с.
93. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Українська усна народна творчість: підручник. 4-е вид.. Київ: Знання-Прес, 2006. 591 с.
94. Лисенко О. В. Музичне виконавство як системне утворення. *Дослідження, досвід, спогади*. 2003. №. 4. С. 211–217.
95. Литвиненко А. І. Митець у тоталітарному режимі (лабіринтами професійної долі Володимира Кабачка). *Young Scientist*. 2016. № 11 (38). С. 275–278.
96. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво кінця XX – початку XXI ст. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 2019. 254 с.

97. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с.
98. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
99. Малахова М. О. Студентський народно-інструментальний ансамбль як суб'єкт виховного процесу. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2013. № 14 (19), Ч. 2. С. 87–91.
100. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Харк. держ. інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2007. 18 с.
101. Маринін І. Г. Основні чинники та періодизація напрямів-тенденцій формування репертуару Подільського ансамблю троїстих музик Олексія Беца. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. №10. С. 232–237.
102. Мартинюк В. М., Овчарова С. В., Овчаров В. С., Рябцева І. М.. Козацькі пісні Дніпропетровщини у кантаті Валентини Мартинюк «Ішов козак долиною» : навч. посіб. Д. : ЛІРА, 2019, 88 с.
103. Марченко О. А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури ХІХ століття: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.12 / Харківський нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2003. 20 с.
104. Маслова Ю. Пісенно-фольклорні вокальні школи України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2015. №21 (1). С. 208–212.
105. Матвіїв Г. Нові камерно-ансамблеві форми ХХІ століття: бандура і гітара. *Музичне мистецтво і культура*. 2012. № 16. С. 425–433.
106. Мацеевский И. В. К проблеме определения понятия «Народные Музыкальные инструменты». *Труды СПбГУКИ*. 2015. № 207. С. 23–30.
107. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: Исследования. М.: Композитор, 1993. 262 с.

108. Мішалов В. Бандурист Леонід Гайдамака. *Бандура*. 1986. № 17–18. С. 1–10.
109. Мішалов В. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків – Торонто: Видавець Савчук О.О., 2013. 368 с.
110. Мокрогуз І. М. Основні методичні видання ХХ ст. – першооснова виконавства на бандурі. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія*. 2009. № 23. С. 160–166.
111. Морозевич Н. В. Бандурна творчість В. Власова в сучасній музичній культурі України. *Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку*: зб. матеріалів II Міжнародної наук.-практ. конф. (Київ, 12-13 жовт. 2006 р.) Київ: ДАКККиМ, 2006. С. 104–109.
112. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одес. держ. муз. академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
113. Морозевич Н. В. Ідейно-сміслові та стильові засади сучасних інструментальних творів для бандури на прикладі “Концертного триптиху” В. Зубицького. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової*. 2001. №. 2. С. 152 – 160.
114. Музыкальный энциклопедический словарь. гл. ред. Г. Келдыш. М. : Советская энциклопедия. 1990. 672 с.
115. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. Высш учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
116. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
117. Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані: монографія. Львів: Видавництво Університету «Львівський Ставропігон», 2015. 162 с.
118. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Львівська нац. муз. академія ім. М. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.

119. Ніколенко О. Переклади творів М. Лисенка у педагогічному репертуарі класів бандури Львівської національної музичної академії. *Молодь і ринок*. 2012. № 12. С. 66–70.
120. Овчарова С. Дзвени бандуро! Перекладання та аранжування для ансамблів бандуристів. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. Вип. 1. 52 с.
121. Овчарова С. Формування навичок емоційного мислення бандуриста-виконавця на прикладі виконавсько-драматургічного аналізу камерних вокально-інструментальних творів для бандури композитора Валентини Мартинюк. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2009. № 4. С. 234–244.
122. Овчарова С. В. Перекладення творів для бандури: навчальний посібник. Дніпропетровськ, 2008. 64 с.
123. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України. Київ, 2003. 18 с.
124. Омельченко А. Ф. Розвиток кобзарського мистецтва на Україні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2013. № 101. С. 146–161.
125. Омельченко Т. А. До 85-річчя Андрія Федоровича Омельченка. *Часопис НМАУ*. 2011. №4 (21). С. 138–141.
126. Павленко Л. О. Вплив ансамблевого виконавства на розвиток бандурного мистецтва ХХ–ХХІ ст. *Культура України*. 2016. № 54. С. 49–54.
127. Пан На. Культурно-просвітительська функція вокальної репертуарної політики в професійній підготовці майбутнього учителя музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2011. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 11. С. 148-151.
128. Панасюк І. В. Творча діяльність С.В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України, Київ, 2008. 16 с.

129. Панасюк І. В. Формування української професійно-академічної бандурної школи у соціокультурному контексті. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 59–64.
130. Панасюк І. В. Кафедра бандури НМАУ імені П.І. Чайковського та передумови її створення. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. 2013. № 107. С. 254–266.
131. Паньків М. Репертуар для народно-інструментальних колективів як чинник фахової розмаїтості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2016. № 15. С. 128–136.
132. Піхтар О. А. Удосконалення фахової підготовки майбутніх музикантів у системі вищої мистецької освіти. *Наукові праці. Педагогіка*. 2014. № 234. Т. 246. С. 104–108.
133. Плохотнюк О. С. "Репертуарна політика" як умова формування професійно ціннісних орієнтацій майбутніх педагогів-музикантів. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*. 2012. № 11. Ч. 2. С. 43–47.
134. Пляченко Т. М. Педагогічні засади підготовки майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими музично-інструментальними колективами: автореф. дис. ... доктора пед. наук: 13.00.04 / Інститут вищої освіти Національної академії педагогічних наук України. Київ, 2011. 38 с.
135. Пляченко Т. М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями: монографія. Кіровоград: «Імекс-ЛТД», 2010. 428 с.
136. Пляченко Т. М. Навчальний музично-інструментальний колектив у системі професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2013. № 14. С. 124–128.

137. Повзун Л. І. Ансамблевий інструменталізм як сумарна якість колективної творчості. *Музичне мистецтво і культура. Вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. 2012. № 15. С. 358–366.
138. Повзун Л. І. Народно-інструментальне виконавство в контексті музичної культури України. *Інтелігенція і влада: громадсько-політичний науковий збірник ОДПУ. Серія : Історія*. 2009. № 15. С. 272–280.
139. Пономаренко М., Шихова Г. Виховний потенціал вітчизняної музичної шевченкіани. *Нова педагогічна думка*. 2013. № 2. С. 160–165.
140. Пшеничних М., Кривохвостов В. Методичні принципи формування репертуару студентського оркестру народних інструментів. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. 2016. № 4. С. 248–257.
141. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. Київ: Час. 1919. 300 с.
142. Резник (Дружга) І. До проблеми технологічного мислення бандуриста в контексті сучасної музичної педагогіки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Педагогіка і технологія музичного виконавства*. 2014. №110. С. 171–182.
143. Ризоль Н. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов: монографія. Москва: Советский композитор, 1986. 224 с.
144. Роман Н. М. Зміст репертуару музичного колективу як засіб для міжкультурного діалогу. *Традиційна культура в умовах глобалізації: платформа для міжкультурного та міжрегіонального суспільного діалогу*. Матеріали наук.-практ. конф. (Харків, 22-23 трав. 2015 р.). Харків, 2015. С. 179–181.
145. Романенко І. С. Кобзарське мистецтво на загальноросійських Археологічних з'їздах. *Наукові праці*. 2007. № 63 (76). С. 139–143.
146. Рудницький А. Про музику та музик. Бібліотека Українознавства ч. 39: монографія / Наукове товариство ім. Шевченка. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Computoprint Corporation, 1980. 336 с.

147. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
148. Себул А. О. Вопросы хоровой фактуры в курсах «Хоровая аранжировка» и «Основы вокальной аранжировки». *Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда (Гродно, 5–6 апр. 2012 г.). в 2 ч. Ч. 2.* Гродно: ГрГУ, 2012. С. 339–345.
149. Сембрат А., Задоя С. Компетентнісний підхід у професійній підготовці педагога-бандуриста. *Теоретична і дидактична філологія. Серія Педагогіка.* 2018. № 27. С. 75–83.
150. Синкевич Н. Т. Сакральний компонент архетиповості українського хорового мистецтва. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство.* 2013. № 13. С. 16–23.
151. Сідлецька Т. І. Особливості розвитку репертуару народно-оркестрових колективів на сучасному етапі. *Актуальні питання культурології.* 2011. № 11. С. 65–68.
152. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів. Вінниця: ВНТУ, 2009. 184 с.
153. Сідлецька Т. І. Оркестр народних інструментів Вінницького училища культури і мистецтв ім. М.Д. Леонтовича: історія становлення та розвитку. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство.* 2015. № 21 (1). С. 200–204.
154. Сідлецька Т. І. Творча діяльність жіночого вокального ансамблю «Перлина» Вінницького училища культури і мистецтв ім. М.Д. Леонтовича: мистецтвознавчий дискурс. *Мистецтвознавчі записки.* 2017. № 31. С. 37–44.
155. Скирда І. М. XII археологічний з'їзд: передумови, перебіг подій, історичне значення: дис. ... канд. істор. наук: 07.00.06 / Харківський нац. ун-т. імені В.Н. Каразіна, 2016. 281 с.



156. Скляр І. Київсько-харківська бандура: монографія. Київ: Музика Україна, 1971. 215 с.
157. Скобцова О. М. Багатоголосне виконання як образ народного музичного мислення. *Філософські обрії*. 2016. № 36. С. 132–141.
158. Слюсаренко Т. О. Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ – поч. ХХІ ст.) : монографія. Харків : Право, 2018. 166 с.
159. Слюсаренко Т. О. Ансамблеве бандурне виконавство другої половини ХХ – поч. ХХІ століття: мистецькі особливості творчих колективів центрального та південного регіонів України . *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2013. № 2. С. 70–73.
160. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант: монографія. Рівне: Ліста, 1997. 280 с.
161. Супрун-Яремко Н. О. Кобзарський збір 1902 року. *Дивосвіт Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини*: матеріали наук.-практ. конф. «Творча спадщина Гната Хоткевича», присв. 120-річчю від дня народження Гната Хоткевича (Харків, грудень 1997) уклад. і ред. П. Черемський. Харків, 1998. С. 102–109.
162. Терещенко А. К. Сучасне бандурне мистецтво як предмет наукового вивчення. *Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку*: зб. матеріалів ІІ Міжнародної наук.-практ. конф. (Київ, 12-13 жовт. 2006 р.) Київ: ДАКККіМ, 2006. С. 5–7.
163. Турко Н. Є. Базові фазиси вдосконалення конструкції бандури як академічного концертного інструмента. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. 2017. С. 202–209.
164. Українські народні думи: у 2 т. Харків–Київ: Державне Видавництво Пролетар, 1927. Т. 1: Тексти №№1–13 і вступ К. Грушевської. 175 с.

165. Українські народні думи: у 2 т. Київ: Державне видавництво України, 1931. Т. 2: Тексти №№14–33 і передмова К. Грушевської. 305 с.
166. Усенко Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростов-на-Д, 2006. 148 с.
167. Фільц Б. Багатогранність творчої діяльності Галини Менкуш. До 60-річчя від дня народження бандуристки. *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 3. С. 112–117.
168. Фільц Б. Другий міжнародний фестиваль бандурного мистецтва у Перемишлі: (нотатки з другого міжнародного фестивалю бандурного мистецтва). *Бандура*. 1997. № 61/62. С. 41–49.
169. Хананаєв С., Хананаєва Г. Побудова авторської семантичної канви у структурній моделі хорového твору (на прикладі хоровой творчості В. Мартинюк). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 111–115.
170. Холопов Ю. Н. Об эволюции европейской тональной системы Проблемы лада. М.: Музыка, 1972. С. 35–76.
171. Холопов Ю. Н. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 288 с.
172. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
173. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. Харків: Глас, 2004. 240 с.
174. Хоткевич Г. Бандура та її конструкція: монографія / заг. ред., передм. В. Мішалова. Торонто – Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. 292 с.
175. Хоткевич Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми. Твори в 2-х т. Т. 1. Київ: Дніпро, 1966. С. 455–518.
176. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості: монографія / заг. ред. та передм. В. Ю. Мішалова. Торонто – Харків: Глас – Майдан, 2007. 92 с.

177. Хоткевич Г. М. Бандура та її репертуар: монографія / заг. ред. та передм. В. Ю. Мішалова. Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. 270 с.
178. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу: монографія / упор. О.О. Савчук. 2 ред. Харків: Видавець Савчук О.О., 2013. 512 с.
179. Хоткевич Г. М. Твори для харківської бандури: ноти / передм. В. Мішалова. Харків: ТО Ексклюзив, 2007. 302 с.
180. Хоткевич Г. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках. *Этнографическое обозрение*. 1903. № 2. С. 87–106.
181. Чабаненко Н. Бандурний репертуар як чинник розвитку концертного виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 522–528.
182. Черемський К. П. Шлях звичаю: монографія. Харків: Глас, 2002. 444 с.
183. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти: монографія. Київ: Техніка, 2003. 264 с.
184. Чернета Т. О. Видатні музиканти Дніпропетровщини. Лідія Воріна: монографія. Дніпропетровськ: Юрій Сердюк, 2009. 119 с.
185. Чернета. Т. О. Бандурне мистецтво Дніпропетровщини: від аматорства до академізму: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 256 с.
186. Чернецька Л. Теоретико-методологічні аспекти вокальної підготовки сучасного бандуриста. *Музичне мистецтво і культура*. 2013. № 18. С. 427–436.
187. Чернецька Н. Г. Специфіка діяльності творчо-мистецької лабораторії в освітньому закладі ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2015. № 32. С. 120–125.
188. Чернопиский М. Фономорфологія і фоностилістика українського фольклору в дослідженнях Філарета Колесси. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2009. № 47. С. 94–105.

189. Шафета В. Композиторська творчість митців Львівщини та їх внесок у забезпечення дидактичних ансамблево-оркестрових репертуарних потреб. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. № 6. С. 137–147.
190. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах: монографія. Москва: Музыка, 1965. 726 с.
191. Шевченківський словник: у 2 т. / Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Академії наук Української РСР Головна редакція Української Радянської Енциклопедії. Київ, 1976. Т. 1: А – МОЛ. 384 с.
192. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 2003. Т. 1: Поезія 1837–1847 / перед. слово І. М. Дзюби, М. Г. Жулинського. 784 с.
193. Шевченко М. О. Специфіка роботи з мішаною капелою бандуристів. *Проблеми педагогіки мистецтва. Серія: кобзарське мистецтво*. 2007. № 2. С. 132–142.
194. Шемет Л. В. Народно-інструментальне мистецтво Дніпропетровщини в контексті музичної культури України ХХ ст. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. № 2. С. 61–65.
195. Шемет Л. В. Традиционные народные музыкальные инструменты украинцев в контексте профессионального академического искусства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 3. С. 109–114.
196. Шонберг Г. Великие пианисты. М.: Аграф, 2003. 401 с.
197. Шорошева Л. О. Українська кобза в сучасній академічній музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2009. № 2. С. 85–89.
198. Щітова С. А. Хорові духовні твори Валентини Мартинюк як алюзія православного співу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 1. С. 147–151.
199. Щурик Б. Вокальна творчість А. Кос-Анатольського. *Молодь і ринок*. 2011. № 3 (74). С. 106–108.

200. Яківчук Г. В. Інноваційні підходи до музично-інструментальної підготовки студентів мистецьких закладів у класі гри на бандурі. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2018. №7. С. 89–93.
201. Яківчук Г. В. Організація роботи ансамблю бандуристів у педагогічних закладах. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. № 2. С. 148–152.
202. Яківчук Г. В. Художньо-творчі колективи у вихованні майбутнього вчителя музики. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2016. № 14. С. 312–317.
203. Яницький Т. І. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури. *Музичне мистецтво і культура*. 2012. № 16. С. 442–452.
204. Яницький Т. І. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Національна музична академія імені П.І. Чайковського. Київ, 2020. 245 с.
205. Ukrainian dumy: original texts / translations G. Tarnawsky, P. Kilina, introduction N. K. Moyle. Toronto – Cambridge: Canadian Institute of Ukrainian Studies – Harvard Ukrainian Research Institute, 1979. 222 p.

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

## у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Березуцкая М. С. Наступність у підготовці ансамблевого бандуриста. *Вісник НАКККиМ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ, 2016. Вип. 4. С. 133–136. (**Web of Science**)
2. Березуцкая М. С. Діалектика еволюції бандурного мистецтва. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство.* Харківська державна академія культури. Харків, 2017. Вип. 56. С. 33–43.
3. Березуцкая М. С. Еволюція системи освіти бандуристів. *Вісник НАКККиМ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ, 2017. Вип. 2. С. 131–135. (**Web of Science**)
4. Березуцкая М. С. Хоровий цикл «Пори року» В. Мартинюк в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці». *Студії мистецтвознавчі: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України.* Київ, 2017. Вип.3 (59). Театр. Музика. Кіно. С. 88–95.
5. Березуцкая М. С. Репертуар сучасного ансамблю бандуристів: синтез народного і академічного. *Народознавчі зошити: Часопис Інституту народознавства НАН України.* Львів, 2018. Вип. 2 (140). С. 502–506.
6. Березуцкая М. С. Обробки українських народних пісень у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. *Культура і сучасність: альманах: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ: Міленіум, 2018. Вип. 1. С. 153–157.
7. Березуцкая М. С. Твори Віктора Власова у репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці». *Народознавчі зошити: Часопис Інституту народознавства НАН України.* Львів, 2019. Вип. 1 (145). С. 142–148.
8. Березуцкая М. С. Твори а сарелла в репертуарі бандуристів як сучасне втілення традицій української музики (на прикладі ансамблю бандуристів «Чарівниці»).

*Народознавчі зошити*: Часопис Інституту народознавства НАН України. Львів, 2020. Вип. 1 (151). С. 155–164.

9. Березуцкая М. С. Концертино для голоса і бандури у романтичному стилі» В. Власова – унікальний твір сучасного бандурного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура*: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 2. С. 210–222.

#### **в іноземних наукових періодичних виданнях**

1. Berezutska M. Contemporary Bandura Art as a Result of the Evolution of Traditional Kobzarstvo. *Tradicija ir dabartis*. Klaipeda, Lithuania, 2016. Is. 11. p. 28–38. DOI: <http://dx.doi.org/10.15181/td.v11i0.1434>
2. Народність сучасного бандурного мистецтва на прикладі репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск, 2018. Вип. 24. С. 370–376.
3. Berezutska M. The Development of Bandura Music Art between the 1920s and 1940s. *Journal of Ethnology and Folkloristics*. Tartu, Estonia, 2020. 14(2): 44-66. DOI: 10.2478/jef-2020-0015 (Scopus).

## ДОПОВІДІ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

1. Науково-практична конференція «Традиційна культура в умовах глобалізації: родинні цінності і трансляція соціокультурного досвіду поколінь». Харків, 2016.
2. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід. Одеса. 2017.
3. IV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальные проблемы профессионального образования в Республике Беларусь и за рубежом». Витебськ, 2017.
4. VII Міжнародна науково-практична конференція «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў». Мінськ, 2017.
5. I Міжнародна міждисциплінарна заочна конференція «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень» Львів, 2017.
6. XI Міжнародна науково-практична конференція «Современное образование: преемственность и непрерывность образовательной системы «школа – университет – предприятие». Гомель, 2017.
7. II Міжнародна міждисциплінарна заочна конференція «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень», Львів, 2018.
8. Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контексті (пост) сучасності. Одеса, 2019.
9. III Міжнародна міждисциплінарна заочна конференція «Народне мистецтво XXI століття: актуальні напрямки досліджень», Львів, 2019 .
10. IX Міжнародна науково-практична конференція «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў». Мінськ, 2020.



## ПУБЛІКАЦІЇ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ (ТЕЗИ)

1. Березуцкая М.С. Актуальные вопросы организации образовательного процесса ансамблевых исполнителей в музыкальном ВУЗе. Актуальные проблемы профессионального образования в Республике Беларусь и за рубежом: сборник материалов IV Международной научно-практической конференции. ред. А.Дединкин. Витебск, 2017. Ч.1. С. 23–26.
2. Березуцкая М.С. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» – зразок національної музичної культури. Традиційна культура в умовах глобалізації: родинні цінності і трансляція соціокультурного досвіду поколінь: Матеріали науково-практичної конференції. Харків: «Точка», 2016. С. 35–37.
3. Березуцкая М.С. Ансамбль бандуристов как популяризатор национального культурного наследия. Зборнік дакладаў і тэзісаў VII Міжнароднай навукова-практычнай кан-ферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 24–25 лістапада 2016 года) : у 2 т. /гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларус-кай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2017. Т. 1. С. 249–253.
4. Березуцкая М.С. Актуальные вопросы образовательного процесса ансамблевых исполнителей в музыкальном ВУЗе Актуальные проблемы профессионального образования в Республике Беларусь и за рубежом: материалы IV Международной научно-практической конференции, Витебск: в 2-х ч. Витебский филиал Международного университета «МИТСО»; ред. кол.: А.Л. Дединкин (гл. ред.) [и др.]. Витебск, 2017. Ч.1. С. 23–26.
5. Березуцкая М.С. Интегрированный вуз-комплекс как модель непрерывного музыкального образования. Материалы XI международной научно-практической конференции «Современное образование: преемственность и непрерывность образовательной системы «школа – университет – предприятие» (Гомель, Беларусь, 24–25 ноября 2017 года) Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2017. С. 78–81.

6. Березуцкая М.С. Актуальные вопросы профессионального образования ансамблевого музыканта. Актуальные проблемы профессионального образования в Республике Беларусь и за рубежом: материалы V Международной научно-практической конференции, Витебск, 15 декабря 2017 г.: в 2-х ч. / Витебский филиал Международного университета «МИТСО»; ред. кол.: А.Л. Дединкин (гл. ред.) [и др.]. Витебск, 2017. Ч.1. С. 30-33.
7. Синтез традиционного и современного в репертуаре ансамбля бандуристов «Чарівниці»// Традиції і сучасні стан культури і мистецтва : зб. наук. арт. (Мінск, Беларусь, 13–14 верасня 2018 года). / гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск : Права і эканоміка, 2020. Вып. 1. С.222–224.
8. Отражение традиций украинской музыки в репертуаре ансамбля бандуристов «Чарівниці». Традиції і сучасні стан культури і мистецтва : зб. наук. арт. Вып.2 (Мінск, Беларусь, 12–13 верасня 2019 года) гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск : Права і эканоміка, 2021. Вып.2. С.265–268.

### **Розділ монографії**

1. Березуцька М.С. Спеціалізація «Народні інструменти» / Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1989-2008) під заг. ред. Т. Медведнікової. Д.: АРТ-ПРЕС, 2008. 208 с. С. 120–148.
2. Березуцька М.С. Дніпропетровське музичне училище ім. М.І. Глінки (1973-2003)/ Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки (1989-2018) (авторський колектив: Медведнікова Т.О., Громченко В.В., Рябцева І.М., Тулянцеv А.А., Березуцька М.С., головний редактор – Д.Г. Мельник); Д.: Україна, 2018 [Монографія]. 272 с. С. 167–238.
3. Березуцька М.С. Відомі викладачі (біографічні нариси)/ Професійна підготовка виконавців на народних інструментах в Дніпропетровській академії

музики ім. М. Глінки: історія та сучасність. Башмакова Н.В., Березуцька М.С., В.П. Кікас [та ін.]; Дніпро: ГРАНІ, 2019. 220 с. С.42–79.

## ДОДАТОК Б

**Репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці»  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки на сучасному етапі**

Композитор або народна пісня	Назва твору	Автор аранжування або обробки	Виконавський склад	Група
<b>2020 р.</b>				
Укр. нар. пісня	«Іди, іди дощику»	обр. І. Гайденка, аранж. В. Башевського, аранж. для анс. банд. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Чом, чом не прийшов»	обр. А. Кос-Анатольського	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Ж. Оффенбах, (укр. текст О. Переверзєва)	«Баркарола» з опери «Казки Гофмана»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
муз. і сл. К. Момота	«Їхали козаки»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
муз. В. Власова, сл. Т. Шевченка	«Чи ми ще зійдемося знову»	–	Вокально-інструмент.	Оригінальний твір
муз. В. Власова, сл. Т. Шевченка	«Ой, гоп, не пила»	–	Вокально-інструмент.	Оригінальний твір
муз. О. Герасименко, сл. М. Чумарної	«Золото-блакитна Україна»	–	Вокально-інструмент.	Оригінальний твір
В. Мартинюк	«Відчуття весни» – музичні акварелі, за мотивами поезії Т. Шевченка	муз. редакція партій бандур С. Овчарової	Для пан-флейти, флейти та ансамблю бандуристів	Оригінальний твір

Г. Матвіїв	«Знак згоди»		Інструм. твір для ансамблю бандуристів	Оригінальний твір
<b>2019 р.</b>				
Укр. нар. пісня	«Шуміла ліщина»	обр. М. Скорика, аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Закарп. нар. пісня	«Ой на горі два дубочки»	обр. О. Чмут, аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
муз.М. Гайворон- ського, сл. В. Бобинсь- кого	«Ой покрились білим снігом полонини»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. і сл. А. Довганя	«Ретро»	аранж. Л. Ларікової	Вокально- інструмент.	Аранжування
В. Філіпенко	«До тебе»	аранж. С. Овчарової, інстр. В. Овчарова	Інстр. твір для ансамблю бандуристів та орк. нар. інстр	Аранжування
М. Леонтович	Хорова сцена з опери «На русалчин Великдень»	аранж. С. Овчарової, інстр. В. Овчарова	Вокально- інстр. для ансамблю бандуристів та орк. нар. інстр.	Аранжування
О. Герасименко	«На крилах мрій»	аранж. Г. Михалевич	Інструм. твір для ансамблю бандуристів	Оригінальний твір+ аранжування
муз.В.Мартинюк, сл. В. Здоренко	«Істини буття»	муз. ред. партій бандур С.Овчарової	Для сопрано, ансамблю бандуристів та фортепіно	Оригінальний твір
<b>2018 р.</b>				
Укр. нар. пісня	«Порізала пальчик»	обр. О.Бондаренка аранж.	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні

		С.Овчарової		
Муз. М. Завалішиної, сл. П. Грабовського	«До соловейка»	аранж. С.Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
Муз. І.Кириліної, сл. Л. Українки	«Якби мені...»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
В. Мартинюк	«Ішов козак долиною»	муз. редакція партій бандур С. Овчарової	Кантата на тексти козацьких пісень Дніпропетровщини для солістів, ударних, фортепіано та капели бандуристів у 6 частинах	Оригінальний твір
<b>2017 р.</b>				
Лемківська нар. пісня	«Серед села дичка»	обр. Ф. Задора, аранж. М. Березуцької	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
муз. та сл. С. Фоменка	«Лети, душа»	інстр. Н. Мельник аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
З. Фібіх	«Поема»	аранж. В. Герасименко	Вокально-інструмент.	Аранжування
муз. О. Білаша, сл. М. Ткача	«Ой, висока та гора»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
муз. О. Власова, сл. О. Пушкіна	«Фонтану Бахчисарайського палацу»	аранж. М. Березуцької	Вокально-інструмент.	Аранжування
А. П'яцолла	«Ave Maria»	аранж. С. Овчарової, інстр. В. Овчарова	Для сопрано, ансамблю бандуристів та камерного оркестру	Аранжування

муз. К. Стеценка, сл. Т. Шевченка	«Плавай, плавай, лебедонько»	аранж. С. Овчарової	Для сопрано та ансамблю бандуристів	Аранжування
О. Герасименко	«Світло пробуджених мрій»	–	Для ансамблю бандуристів та камерного оркестру	Оригінальний твір
муз. В. Мартинюк, сл. Ю. Кібця	«Легенди про кобзаря»	муз. редакція партій бандур С.Овчарової	Вокально- інструмент.	Оригінальний твір
В. Мартинюк	«Інтермецо на теми українських народних пісень»	муз. редакція партій бандур С.Овчарової	Інструмент. твір для ансамблю бандуристів та камерного оркестру	Оригінальний твір
<b>2016 р.</b>				
Укр. нар. пісня	«І шумить, і гуде»	обр. А. Семеляка	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Сербська нар. пісня на сл. Б. Стельмаха	«Гуси-лебеді»	обр. Б. Янівського	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
С. Франк	«Panis Angelicus»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
М. Леонтович	Хорова сцена з опери «На русалчин Великдень»	аранж. С. Овчарової, інстр. В. Овчарова	Вокально- інстр. для ансамблю бандуристів та орк. нар. інстр	Аранжування
муз. І. Шамо, сл. Ю. Рибчинського	«Три поради»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
Муз. О. Білаша, сл. М. Ткача	«Мамина сльоза»	аранж. С. Овчарової, інстр. В. Овчарова	Для баритону, ансамблю бандуристів та орк. нар. інстр	Аранжування
Муз. М. Жербіна, сл. П.Б. Шеллі,	«Пливе моя душа»	аранж. С. Овчарової,	Для сопрано, ансамблю	Аранжування

укр. текст Н. Тихого		інстр. В. Красношлика	бандуристів та орк. нар. інстр	
Муз. О. Герасименко, сл. Т. Угрин	«Дощ»	–	Вокально- інструмент.	Оригінальний твір
В. Мартинюк.	Цикл музичних картин «Рідно місто моє»: «Юність Дніпра» і «Дніпрові чайки»	муз. редакція партій бандур С. Овчарової	Для флейти, арфи, ударних інструментів та ансамблю бандуристів	Оригінальний твір
Муз. В. Мартинюк, сл. В. Вихруща	«Прилітай, моя ластівко»	муз. редакція партій бандур С. Овчарової	Для сопрано та ансамблю бандуристів	Оригінальний твір
Л. Шукайло.	«Ой на Купала», «А ми рутоньку посієм», «Ой вже Петрівка минається», «Ой весна, весна – днем красна» з кантати «Пори року»	–	Вокальний твір	Твір a cappella
<b>2015 р.</b>				
Укр. нар. пісня	«Ой ходила дівчина бережком»	обр. В. Барвінського, аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«І шумить, і гуде»	обр. А. Семеляка	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Лемківська нар. пісня	«Гей, крочком коні»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Дж. Б. Перголезі.	«Stabat mater»	аранж.	Вокально-	Аранжування



	№1	С.Овчарової	інструмент.	
муз. та сл. І. Доскалова	«На вулиці скарипка грає»	аранж. С.Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. М. Стецюна, сл. народні	«Зажурилась при долині»	аранж. С.Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. Н.Хмель, сл.Ж. Бондаренко	«Красуня- земля»	–	Вокально- інструмент.	Оригінальний твір
В. Власов	«Концертіно у романтичному стилі»	аранж. С. Овчарової, інстр. А.Улахли	Для сопрано, флейти, ансамблю бандуристів та оркестру нар. інструментів	Оригінальний твір + Аранжування
муз. В. Мартинюк, сл. Л. Костенко, П. Воронька, В. Бондаренка, А. Загрудного	Хоровий цикл «Пори року» у 4-х частинах	–	Хоровий цикл у 4-х частинах	Твір a cappella
<b>2014 р.</b>				
Укр. нар. пісня	«Ой я знаю, що гріх маю»	обр. М. Стецюна, аранж. С.Овчарової, інстр. В.Красно- шлика	Для сопрано, ансамблю бандуристів та оркестру народних інструментів	Обробка народної пісні
М. Леонтович	Хорова сцена з опери «На русалчин Великдень»	аранж. С. Овчарової, інстр. В. Овчарова	Вокально- інстр. для ансамблю бандуристів та оркестру нар. інстр.	Аранжування
муз. В. Рибальченка, сл. Т. Шевченка	«Якби таки»	аранж. С.Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз.	«Не забудь»	аранж.	Вокально-	Аранжування

Б. Янівського, сл. Б. Стельмаха		С.Овчарової	інструмент.	
муз. В. Власова, сл. Т. Шевченка	«Ой, гоп, не пила»	–	Вокально- інструмент.	Оригінальний твір
О. Герасименко	«Сповідь»	–	Інструменталь ний твір для флейти та ансамблю бандуристів	Оригінальний твір
В. Мартинюк	«Відчуття весни» – музичні акварелі, за мотивами поезії Т. Шевченка	муз. редакція партій бандур С. Овчарової	Для пан- флейти, флейти та ансамблю бандуристів	Оригінальний твір
<b>2013 р.</b>				
Укр. нар. пісня	«Ой єсть в лісі калина»	обр. Д. Губ'яка	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
муз. О. Білаша, сл. Б. Юхимовича	«Журавка»	аранж. С.Овчарової, інстр. В. Красношлика	Для сопрано, ансамблю бандуристів та оркестру нар. інструментів	Аранжування
муз. І. Карабиця, сл. Ю. Рибчин- ського	«Дніпра жива вода»	аранж. С.Овчарової, інстр. В.Красно- шлика	Для баритону, ансамблю бандуристів та оркестру нар. інструментів	Аранжування
К. Меладзе	«Ой і як було із прежди века»	перекл. Н. Мельник аранж. для анс.банд. М. Березуцької	Вокально- інструмент.	Аранжування
В. Мартинюк	«Вічна весна» за мотивами скульптури Югюста	муз. редакція партій бандур С.Овчарової	Для флейти та ансамблю бандуристів	Оригінальний твір

	Родена			
муз. А. Штогаренка, сл. Т. Шевченка	«На вгороді коло броду»	–	Вокальний твір	Твір a capella
<b>2012 р.</b>				
муз. П. Чайковського, сл. Т. Шевченка	«На вгороді коло броду»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
К. Сен- Санс	«Ave maria»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. І. Карабиця, сл. В. Губарця	«Де вітер землю голубить»	невідомо	Вокально- інструмент.	Аранжування
В. Власов	«Концертно у романтичному стилі»	аранж. С. Овчарової	Для сопрано та ансамблю бандуристів	Оригінальний твір + Аранжування
муз. В. Мартинюк, сл. В. Здоренко	«Дніпро – ріка славетна України»	інстр. для оркестру В. Красношлика	Для баритону, ансамблю бандуристів та оркестру народних інструментів	Оригінальний твір + інструменовка
В. Мартинюк.	«Інтерлюдія та бурлеска»	–	Для віолончелі та ансамблю бандуристів	Оригінальний твір
О. Герасименко.	«Таїна»	–	Для ная, ансамблю бандуристів та камерного оркестру	Оригінальний твір
муз. В. Шебаліна, сл. О. Пушкіна	«Зимня дорога»	–	Вокальний твір	Твір a capella
<b>2011 р.</b>				
муз. О. Білаша, сл. М. Ткача	«Над Україною»	аранж. Є. Балакіревої	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. О. Білаша, сл. Є. Гуцала	«Заграй мені»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування

муз. І. Шамо, сл. В. Куринського	«Дніпровськи й вальс»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. В. Беляєва, сл. П. Ключіна	«Незабутнє»	аранж. С. Овчарової	Для баритону та ансамблю бандуристів	Аранжування
муз. К. Мяскова, сл. В.Безкоровай- ного	«Весіння пісня»	–	Вокально- інструмент.	Оригінальний твір
муз. В. Власова, сл. Т. Шевченка	«Чи ми ще зійдемося знову»	–	Вокально- інструмент.	Оригінальний твір
муз. О. Герасименко, сл. Т. Угрин	«Ой глибока крини- ченька»	–	Вокально- інструмент.	Оригінальний твір
муз. В. Мартинюк	«Зозуля часу»	муз. редакція партій бандур С.Овчарової	Для ансамблю бандуристів, флейти, віолончелі, вібрафону та ударної установки	Оригінальний твір
<b>2010 р.</b>				
Укр. нар пісня	«Не стій вербо»	обр. М. Дремлюги аранж. М. Березуцької	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар пісня	«Ой єсть в лісі калина»	обр. Д. Губ'яка	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
муз. Н. Нижанкі- вського, сл. І. Манжури	«Не співай по весні»	аранж. Є. Балакіревої	Для сопрано та ансамблю бандуристів	Аранжування
О. Мамон	«Від'їзд» (Венесуель ський вальс)	аранж. Є. Балакіревої	Інструменталь ний твір	Аранжування

муз. Н. Хмель, сл.Ж. Бондаренко	«Красуня- земля»	– інструм. для оркестру нар. інстр. В.Красно- шлика	Вокально- інструмент. твір для ансамблю бандуристів та оркестру нар. інструментів	Оригінальний твір + інструменовка
К. Мясков	«Концерт- на п'єса»	аранж. для ансамблю бандуристів С. Овчарової	Для ансамблю бандуристів та оркестру нар. інструментів	Оригінальний твір + аранжування
муз. В. Мартинюк, сл. В. Вихроща	«Прилітай, моя ластівка»	інстр. В. Красношлика	Для баритону, ансамблю бандуристів, оркестру нар. інструментів	Оригінальний твір+ інструменовка
<b>2009 р.</b>				
Укр. нар. пісня	«Ой я знаю, що гріх маю»	обр. М. Стецюна, аранж. С.Овчарової, інстр. В.Красно- шлика	Для сопрано, ансамблю бандуристів та оркестру народних інструментів	Обробка народної пісні
С. Гулак- Артемовський	Арія Андрія з опери «Запоро- жець за Дунаєм»	аранж. С.Овчарової, інстр. В.Красно- шлика	Для тенора, ансамблю бандуристів та оркестру нар. інструментів	Аранжування
муз. і сл. А. Довганя	«Ретро»	аранж. Л. Ларікової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. Б. Янівсь- кого, сл. А. Ткача	«Небеса очей твоїх»	аранж. О.Курінного	Вокально- інструмент.	Аранжування
<b>2008 р.</b>				
К. Меладзе	«Ой і як було із прежди века»	перекл. Н.Мельник аранж. для	Вокально- інструмент.	Аранжування

		анс. банд. М. Березуцької		
муз. В. Мартинюк, сл. В. Здоренко	«Дніпро – ріка славетна України»	Інстр. для оркестру В.Красно- шлика	Для баритону, ансамблю бандуристів та оркестру нар. інструментів	Оригінальний твір+ інструментовка
муз. В. Власова, сл.Т. Шевченка	«Ой, гоп, не пила»	–	Вокально- інструмент.	Оригінальний твір
<b>2007 р.</b>				
Х. Глюк	«Мелодія» соло для флейти з опери «Орфей та Евридика»	аранж. Є. Балакіревої	Інстр. твір	Аранжування
муз. П. Майбороди, сл. М. Стельмаха	«Елегія»	аранж. В. Лобка	Вокально- інструмент.	Аранжування
Муз. М. Дрем- люги, сл. К. Курашкевич	«А хміль цвіте»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. Б. Янівського, сл. Б. Стельмаха	«Не забудь»	аранж. С.Овчарової	Для сопрано та ансамблю бандуристів	Аранжування
муз. О. Семенова, сл. В. Герасимова	«Літо зоряне»	аранж. Ю. Лелюшкіна	Вокально- інструмент.	Аранжування
Л. Шукайло.	«Ой на Купала», «А ми рутоньку посієм», «Ой вже Петрівка минається», «Ой весна, весна – днем красна», «Ой на Купала», з	–	Вокальний твір	Твір а capella

	кантати «Пори року»			
--	------------------------	--	--	--

**Репертуар ансамблю бандуристів «Чарівниці»  
Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки  
на другому етапі (1985-2005 рр.)**

<b>1999-2005 рр.</b>				
Укр. нар. пісня	«Очеретом качки гнала»	обр. А.Коломійця, аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Повіяв вітер степовий»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Порізала пальчик»	обр. О.Бондаренка , аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Ой там, на вершечку»	обр. І.Сивохіної, аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Стояла під грушкою»	обр. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня на сл. Т. Шевченка	«Реве та стогне Дніпр широкий»	обр. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Заспівай- мо пісню веселеньку »	обр. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Лемківська нар. пісня	«Гей, крочком коні»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Чи се тая криниченька»	обр. С. Людкевич	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні

		а, аранж. С. Овчарової		
Укр. нар. пісня	«На вулиці скрипка грає»	обр. М. Красєва, аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«На бережку у ставка»	обр. Л. Колодуба, аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Ой ходила дівчина бережком»	обр. В. Барвінського, аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Сербська нар. пісня на сл. Б. Стельмаха	«Гуси-лебеді»	обр. Б. Янівського, аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
З. Фібіх	«Поема»	аранж. В. Герасименко	Вокально-інструмент.	Аранжування
муз. Ф. Надєненка, сл. Т. Шевченка	«Утоптала стежечку»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
муз. Б. Фільц, сл. О. Олеся	«Весняна баркарола»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
муз. М. Стецюна, сл. народні	«Зажурилась при долині»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
Муз. Т. Стаматі-Оленєвої, сл. З. Ружин	«Укріпи нас, любов»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
муз. М. Красотова, сл. М. Олєва	«Джульєта»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
Ю. Радзецький	«Вівторок»	аранж. С. Овчарової	Інструментальний твір для ансамблю	Аранжування



			бандуристів та ударних	
муз. О. Зуєва, сл. М. Гаврилюк	«Серце сміється (регтайм)»	аранж. С.Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. Ф. Грубера обр. та переклад невідомого автора	«Свята ніч» (колядка)	аранж. В. Петренко	Вокально- інструмент.	Аранжування
К. Сен- Санс	«Ave maria»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. Ц. Кюї, сл. О. Пушкіна	«Царскосельс кая статуя»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
М. Леонтович	«Хор русалок» із незакінченої опери «На русалчин Великдень»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
Я. Степовий	«Прелюд пам'яті Т.Г. Шевченка»	аранж. С. Овчарової	Інструменталь ний твір	Аранжування
В. Сокальський	«Вальс»	аранж. С. Овчарової	Інструменталь ний твір	Аранжування
Муз. О. Білаша, сл. М. Ткача	«Сину качки летять»	аранж. С. Овчарової	Для чоловічого дуету та ансамблю бандуристів	Аранжування
Муз. О. Дудара, сл. Б. Грищука	«Діві Марії»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз Р. Демчишина, сл. З. Ружин	«Україна є, Україна буде»	–	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. В. Власова, сл.Т. Шевченка	«Ой, гоп, не пила»	–	Вокально- інструмент.	Оригінальний твір

муз. В. Мартинюк, сл. В. Вихроща	«Прилітай, моя ластівка»	муз. редакція партій бандур С. Овчарової	Для баритону, ансамблю бандуристів	Оригінальний твір
В. Мартинюк, сл. Л. Компанієць	«Вільшанка»	муз. редакція партій бандур С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Оригінальний твір
І. Марченко	Фантазія «Шумлять верби»	–	Для сопілки та ансамблю бандуристів	Оригінальний твір
Муз. В. Власова, сл. Т. Шевченка	«Утоптала стежечку»	–	Вокально-інструмент.	Оригінальний твір
муз. В. Власова, сл. С. Руданського	«Жартунка»	–	Вокально-інструмент.	Оригінальний твір
В. Власов	«Клавесин»	–	Інструментальний твір	Оригінальний твір
О. Герасименко	«Соло для флейти»	–	Для флейти та ансамблю бандуристів	Оригінальний твір
В. Мартинюк	«Зозуля часу»	муз. редакція партій бандур С. Овчарової	Для ансамблю бандуристів, флейти, віолончелі, вібрафону та ударної установки	Оригінальний твір
Муз. Ж. Колодуб, сл. Т. Шевченка	«Барвінок цвів»	–	Вокальний твір	Твір а cappella
Муз. В. Стеценка, слова народні	«Ой на горі сніг біленький»	–	Вокальний твір	Твір а cappella
муз. В. Стеценка, слова народні	«Ой на гору козак воду носить»	–	Вокальний твір	Твір а cappella
муз. А. Штогаренка,	«На вгороді коло броду»	–	Вокальний твір	Твір а cappella

сл. Т. Шевченка				
О. Кошиць	«Хваліте господа з небес	–	Вокальний твір	Твір a capella
<b>1998 р.</b>				
Укр. нар. пісня	«Ой на Івана, на Купала»	обр. В. Петренко	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Чорнії брови»	Обр. С. Овчарової	Для тенора та ансамблю бандуристів	Обробка народної пісні
Ческа нар. пісня	«Ти ж моя хусточка»	обр. М. Дремлюги , аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Й.С. Бах.	«Жарт» (Шутка)	аранж. С. Овчарової	Для флейти та ансамблю бандуристів	Аранжування
муз. І. Шамо, сл. Д. Луценка	«Пісня про щастя»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. О. Сандлера, сл. М. Сома	«Вишиванка»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз. В. Власова, сл. С. Руданського	«Жартунка»	–	Вокально- інструмент.	Оригінальний твір
<b>1997 р.</b>				
Укр. нар. пісня	«У гаечку ходила я»	обр. Л. Колодуба, аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Ой за гаєм, гаєм»	обр. В. Кучерова, аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
Муз. Л. Бетховена, сл. Л. Забашти	«Місячна соната»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
Ж. Бізе	Менует з сюїти	аранж. С. Овчарової	Для флейти та ансамблю	Аранжування

	«Арлезіанка»		бандуристів	
муз. К. Стеценка, сл. Т. Шевченка	«Плавай, плавай, лебедонько»,	аранж. С. Овчарової	Для сопрано та ансамблю бандуристів	Аранжування
муз. О. Білаша, сл. С. Федорова	«Пісня Лади»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
муз і сл. А. Кос- Анатольського	«Ой візьму відерце»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
<b>1996 р.</b>				
Укр. нар.пісня	«Кучерява Катерина»	обр. К Мяскова, аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Обробка народної пісні
К. Данькевич	Хор «Хоробрих мужів» з опери «Богдан Хмельниць- кий»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
Муз. О. Білаша, сл. О. Богачука	«На Івана, на Купала»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
Муз. О. Білаша, сл. Б. Юхимовича	«Журавка»	аранж. С. Овчарової	Для соло сопрано та ансамблю бандуристів	Аранжування
Муз. Б. Фільц, сл. Т. Шевченка	«Зацвіла в долині»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент.	Аранжування
М. Скорик	«Мелодія»	аранж. С. Овчарової	Інструменталь- ний твір	Аранжування
Укр. нар.пісня	«Я лелію, поливаю»	обр. С. Овчарової	Вокальний твір	Твір а cappella
Муз. Г. Менкуш, Сл. В. Іванішіна	«Гернова ружа»	–	Вокальний твір	Твір а cappella
<b>1995 р.</b>				
Укр. нар.пісня	«Чуєш брате мій»	обр. Л. Ревцького, аранж. С. Овчарової	для басу та ансамблю бандуристів	Обробка народної пісні

Закарпатська нар. пісня	«За горами, за лісами»	обр. М. Верінського, аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Й.С. Бах	«Аріозо»	аранж. С. Овчарової	Для скрипки та ансамблю бандуристів	Аранжування
муз. М. Леонтовича, сл. М. Вороного	«Легенда»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
муз. І. Шамо, сл. В. Курінного	«Дніпровський вальс»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
Муз. Ю. Щуровського, сл. М. Лисича	«Обеліски»	–	Вокальний твір	Твір а саррелла
Муз. І. Поклада, сл. Ю. Рибчинського	«Чарівна скрипка»	–	Вокальний твір з соло скрипки	Твір а саррелла
<b>1994 р.</b>				
Укр. нар.пісня	«Ой на Івана та й на Купала»	обр. В. Петренко	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар.пісня	«Хусточка»	обр. А. Єдлики, аранж. С. Овчарової	Для сопрано та ансамблю бандуристів	Обробка народної пісні
С. Людкевич	«Старовинна пісня»	аранж. С. Овчарової	Для сопілки та ансамблю бандуристів	Аранжування
Муз. Ю. Шимановича, сл. Т. Шевченка	«Садок вишневий коло хати»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
муз. В. Дворського, сл. В. Третяка	«Біла криниця»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
муз. А. Кос-Анатольського,	«Буковинські вечорниці»	Аранж. для жін. хору	Вокальний твір	Твір а саррелла

сл. І. Кутеня		С. Овчарової		
<b>1985-1993 рр.</b>				
Укр. нар. пісня на сл. Т. Шевченка	«Од села, до села»	обр. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«О милий мій»	обр. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Чом ти не прийшов»	обр. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Від Києва до Лубен»	обр. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Ой у полі жито»	обр. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Ой дівчино, шумить гай»	обр. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«Ой за гаєм , гаєм»	обр. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Укр. нар. пісня	«По діброві вітер віє»	невідомо	Вокально-інструмент.	Обробка народної пісні
Дж. Каччіні	«Ave Maria»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент.	Аранжування
А. Вівальді	«Анданте» з Маленької симфонії	невідомо	Інструментальний твір	Аранжування
М. Глінка	«Сомнение»	невідомо	для басу та ансамблю бандуристів	Аранжування
Ж. Массне	«Елегія»	невідомо	Для віолончелі ансамблю бандуристів,	Аранжування
муз. та сл. М. Кропивницького	«Соловейко»	аранж. С. Овчарової	Для сопрано та ансамблю бандуристів	Аранжування
муз. О. Білаша, сл. С. Йовенка	«О зуться птицями гаї»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент	Аранжування
муз. І. Поклада, сл. І. Лазаревського	«Якщо ти, якщо я»	аранж. С. Овчарової	Вокально-інструмент	Аранжування

муз. О. Зуєва, сл. І. Зінченка	«П'є журавка воду»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент	Аранжування
муз. О. Зуєва, сл. В. Крищенко	«Криниця»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент	Аранжування
муз. В. Ярцева, сл. Я. Кухаренка	«Черевички»	аранж. С. Овчарової	Вокально- інструмент	Аранжування
муз. О. Білаша, сл. Д. Павличка	«Як надійшла любов»	невідомо	Вокально- інструмент	Аранжування
муз. Ю. Шимано- вича, сл. Шапо- валова	«Дай-но доле хисту»	невідомо	Вокально- інструмент	Аранжування
муз. В. Мураделі, сл. С. Острового	«Мы будем петь о мире»	невідомо	Вокально- інструмент	Аранжування
муз. А. Мамон- това, сл. Ю. Колоколова	«Спасибо Вам, фронтовики!»	невідомо	Вокально- інструмент	Аранжування
А. Банкєрі	«Вілланелла»	невідомо	Вокальний твір	Твір а саррелла
Літургія	«Святий Боже»	Аранж. для жін. хору С. Овчарової	Вокальний твір	Твір а саррелла
Укр. нар. пісня, сл. Т. Шевченка	«Якби мені черевики»	обр. Є. Козака	Вокальний твір	Твір а саррелла