

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка

Світлана Чабан-Чайка

ТВОРИ ДЛЯ БАНДУРИ ТА АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ

Навчально-методичний посібник



Кам'янець-Подільський
2022

УДК 78.08:780.614.13(075.8

ББК 85.31я73

Ч-15

Схвалено вченою радою Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка
(протокол № 9 від 29 вересня 2022 року)

Рецензенти:

Єсипок Володимир, професор Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, Народний артист України, голова Національної спілки кобзарів України.

Печенюк Майя, кандидатка педагогічних наук, професорка Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, лауреатка обласної Премії в галузі музичного мистецтва імені В.Заремби.

Аліксієчук Олена, кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Чабан-Чайка Світлана

Ч-15 Твори для бандури та ансамблю бандуристів / Світлана Чабан-Чайка – Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О.А., 2022. 128 с.

Написання навчально-методичного посібника ставить за мету вивчення історії кобзарства як унікального явища української та світової культури. Вихідним положенням написання посібника є збереження української ідентичності завдяки кобзарсько-лірницькій традиції. Кобзарство має величезні заслуги перед Україною, проте воно мало відоме загалом. Тому є нагальна потреба вивчення, усвідомлення та гідного визнання сучасниками та нащадками.

Видання рекомендоване для учнів, студентів, викладачів, мистецтвознавців, виконавців а також слухачів та поціновувачів кобзарства й української культури загалом.

УДК 78.08:780.614.13(075.8

© Світлана Чабан-Чайка, 2022

ЗМІСТ

ВІД АВТОРА.....	4
Частина I. ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КОБЗАРСТВА	6
1. Генеза бандури. Виконавські бандурні школи	6
2. Бандура як сольний та ансамблевий інструмент	25
3. Кобзарство – дієвий чинник збереження традицій духовного життя нації.....	31
4. Тарас Шевченко і кобзарство	40
5. Видатні представники професійних виконавських шкіл в Україні ..	44
Частина II. ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАЛЬНОЇ РОБОТИ У КЛАСІ БАНДУРИ ТА В АНСАБЛІ БАНДУРИСТІВ	68
1. Відомості про бандурне мистецтво	68
2. Організація ансамблю бандуристів	72
3. Робота над інструментальними та вокально-інструментальними творами	73
4. Орієнтовний репертуар ансамблю бандуристів	74
5. Список рекомендованої літератури для ансамблю бандуристів...	76
Частина III. ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ БАНДУРИ ТА АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ.....	78
1. Методичні поради виконавцям	78
2. Заповідане. Музика С. Чабан-Чайки, слова В. Матвієнка.....	81
3. Душі моєї хвилювання. Музика С. Чабан-Чайки, слова В. Матвієнка	83
4. Бандуристе, орле сизий. Музика народна, слова Т. Шевченка, аранжування С. Чабан-Чайки	86
5. На широкій дуже кручі. Музика народна, аранжування С. Чабан-Чайки	89
6. Тост. Музика С. Чабан-Чайки, слова В. Матвієнка.....	91
7. Тут – квітка мого щастя. Музика С. Чабан-Чайки, слова М. Федунця.....	92
8. Пошли нам, Боже. Музика Г. Китастого, слова К. Перелісної, аранжування С. Чабан-Чайки	95
ПІСЛЯМОВА.....	96
ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА	98
ДОДАТКИ.....	102
1. Програма та навчальний матеріал до занять зі спеціального музичного інструменту (бандура) для студентів спеціальності «Музичне мистецтво»	102
2. Ілюстративний матеріал	123

ВІД АВТОРА

Вагомою сторінкою культурної спадщини України є кобзарство – унікальне історичне явище, яке об'єднує творчість народних митців, котрі грають на кобзах, лірах, бандурах, торбанах. Характерно, що пам'ять про кобзарів і сьогодні свято зберігається у найглибших верствах українського народу та є дієвим чинником збереження традицій духовного життя нації, формування національної самосвідомості. Зазначимо, що кобза-бандура стала уособленням героїко-патріотичного духу українців, а постать кобзаря-бандуриста, яка знайшла яскраве відображення в українській літературі, музиці, поезії, живописі, театрі та, найважливіше, – у народній творчості, є втіленням слави та величі українського народу. Особливого значення мистецтво бандуристів набуло в період утвердження державності, з яким пов'язано зростання ролі бандури у презентації української культури в світі. Сьогодні бандура, цей «чудовий інструмент козака Мамая», як її назвала мистецтвознавець Л. Кияновська, є музичним символом української культури і духовності.

Бандурне мистецтво в сучасній національній музичній культурі є безперечно унікальним явищем. Збагачення сьогоденної художньої практики надбанням минулих поколінь становить вагомий пласт проблематики, яка вимагає ґрунтовного наукового осмислення. Бандура – інструмент, що упродовж ХХ ст. набуває нового, удосконаленого вигляду та строю (хроматизація, розширення діапазону, створення системи тонального перемикання, покращення якості звучання, розширення виражальних, акустичних та технічних можливостей). Водночас бандура зберігає характерні тільки для неї традиційні темброві властивості, що з розвитком виконавства збагачуються включенням педалізації, різних прийомів, штрихів тощо. Зокрема, модернізацію конструкції інструмента зробили вітчизняні майстри: Г. Хоткевич, Г. Палісець, Л. Гайдамака, В. Герасименко – бандура харківського типу; О. Корнієвський, В. Тузиченко, І. Скляр, В. Герасименко – бандура київського зразка; В. Ємець, С. Ластович-Чулівський, брати Петро та Олександр Гончаренки, В. Вецал – бандура харківського типу майстрів української діаспори.

Сучасний етап розвитку бандурного мистецтва базується на прадавніх традиціях і разом з тим позначений новими тенденціями, зокрема удосконаленням самого інструменту, збагаченням методики гри, розширенням репертуару, зростанням кількості бандурних шкіл в Україні та за кордоном. Тому зростає кількість музикознавчих напрацювань з кобзарства як в науковій вітчизняній літературі, так і в літературі з діаспори.

Історія бандурного мистецтва висвітлена у дослідженнях з історії кобзарства і бандурного виконавства (Ф. Лавров, А. Омельченко, Н. Супрун, М. Лисенко-Дністровський, М. Литвин, В. Ємець, В. Мішалов, У. Самчук, С. Ластович-Чулівський); у працях з історії інструментарію (М. Лисенко, Г. Хоткевич, А. Гуменюк, Л. Гайдамака, Л. Черкаський,

К. Квітка, В. Кушпет, І. Шрамко, З.Штокалко, М. Хай); у дослідженнях репертуару бандуристів (П. Куліш, М. Лисенко, Д.Ревуцький, Ф. Колесса, С. Грица та багато ін.).

Проблеми сучасного бандурного мистецтва розкриваються у працях Б. Жеплинського, В. Дутчак, С. Баштана, М. Кияновської, Л. Ярославич, Б. Фільц, О. Ваврик, Оксани та Ольги Герасименків, Р. Польового, М. Давидова, І. Панасюка та ін. Роботи перелічених дослідників стали вагомим внеском у розвиток вітчизняної культурології, фольклористики, музикознавства та мистецтвознавства. Однак, історія кобзарства та виконавства на бандурі і надалі вимагає поглибленого розгляду із використанням компаративістського та узагальнюючого підходів.

У першому розділі навчально-методичного посібника систематизовано музикознавчі та методичні джерела, присвячені кобзарству та бандурному виконавству, в окресленні основних етапів становлення бандурного виконавського мистецтва в Україні, представлені творчих постатей фундаторів бандурних виконавських шкіл.

У другому розділі висвітлюються питання організації навчальної роботи у класі бандури, а саме: методичні поради щодо організації ансамблю бандуристів, роботи ради ансамблю бандуристів; розкривається питання роботи над інструментальними та вокально-інструментальними творами, пропонується орієнтовний репертуар для ансамблю бандуристів, дається список рекомендованої літератури.

У третьому розділі, практичному, пропонуються авторські вокально-інструментальні твори для бандури та методичні вказівки до їх вивчення та виконання. Автор сподівається, що пропонований навчально-методичний посібник може використовуватися у читанні курсів історії української музики та культури, історії бандурного мистецтва, методики викладання гри на бандурі, народознавства та музичного фольклору України, при читанні лекцій на курсах підвищення кваліфікації вчителів музичного мистецтва.



ЧАСТИНА І.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КОБЗАРСТВА

1. Генеза бандури. Виконавські бандурні школи

Кобзарство – виняткове явище не лише української національної, а й світової культури, коріння якого губиться в історичних глибинах Древньої Русі. Як багатомікове (за окремими твердженнями – тисячолітнє) явище, яке протягом століть зазнавало змін, вдосконалювалося, ділилося на різні музично-мистецькі напрями. Кобза та бандура – інструменти, що стали символічним уособленням національного героїко-патріотичного епосу, волелюбної вдачі нашого народу, гордістю музичного мистецтва України. З кобзою та бандурою, кобзарями та бандуристами, кобзарськими думами та піснями у нашій свідомості пов'язані глибинні основи національної культури.

Українці, відстоюючи свою культурно-історичну самобутність, змушені були постійно боротися проти монголо-татар, литовських, польських та угорських феодалів, московських окупантів. Ці труднощі життя, героїчну боротьбу за незалежність народні співці-кобзарі оспівували у думах та історичних піснях, які звеличували героїв, закликали до боротьби з ворогами. У бандурному репертуарі знайшли втілення історичні події життя народу: його праця, вірування, обряди, звичаї, ритуали, визвольна боротьба за незалежність.

Актуальними музикознавчими питаннями залишаються – походження інструментів кобза та бандура, їх назв, розмежування постатей «кобзар» та «бандурист». Дослідники кобзарського мистецтва вважають, що витoki його слід шукати з часів княжої доби Київської Русі. Зображення кобзи та лютнеподібних інструментів на старовинних картинах, фресках Софіївського собору в Києві, настінних розписах, дають підстави думати, що інструменти, які нагадують кобзу, вже існували в Україні у XI-XII століттях [4; 19; 49]. Прототипами кобзарів, лірників вважаються професійні співці-музиканти, які творили поезію вишуканого стилю, на що вказують літературні, епічні та історичні джерела Київської Русі («Лаврентіївський літопис», «Літопис Руський» (1201 р.), Київський літопис (1137 р.), Галицько-Волинський літопис (1241 р.).

Попередником народних кобзарів, одним з древніх представників народних співців вважається «віщий Боян», змальований в героїчній поемі «Слово о полку Ігоревім»; Галицько-Волинський літопис говорить про славного Митусу, а з Київського літопису дізнаємося про співця Мануйла. Зображення кобзи зустрічаються також на народних картинах XVII-XVIII століття «Козак Мамай» (найдавніша 1642 р.), де український козак сидить на землі

зі схрещеними ногами, тримаючи в руках струнно-щипковий музичний інструмент (тамбуровидної або лютнеподібної форми) [4, с. 10].

Сумісне існування двох інструментів – кобзи та бандури – привело до того, що їх почали ототожнювати, а назви стали синонімами одного й того самого інструмента. Наприклад, у думі «Смерть козака-бандуриста» читаємо:

*Гей, кобзо моя,
Дружино вірняя,
Бандуро моя мальована!*

Ці дві назви ототожнюються не лише в народній поезії, а й у літературних та наукових джерелах (М. Лисенко «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая», Ф. Колесса «Українські народні думи»).

Варто зауважити, що дослідження інструмента кобзи почалися у ХІХ ст., коли він не просто вийшов зі вжитку, а майже зник. Існує декілька гіпотез щодо подвійної назви кобзи. Так, дослідники А. Преображенський, М. Фасмер вважають, що слово «кобза» походить від тюркського *kobuz*, *kubuz*, а сам інструмент прийшов до нас з Азії. Музикознавець О. Фамінцин висловлював думку, що кобза та її назва запозичені у східних народів. Проти цієї версії (щодо контактів з іншими народами) виступав Г. Хоткевич, який вважав, що інструмент та його назва не були запозичені, а з'явилися саме в Україні. Музикознавець у своїй книзі «Музичні інструменти українського народу» (1930 р.) доводить автохтонність кобзи [65, с. 61].

Б. Кирдан та А. Омельченко у своїй праці «Народні співці-музиканти на Україні» писали, що ще в ХV-ХVІ століттях існувала в Україні кобза, яка належала до типу лютневих інструментів. [65, с. 61]. Цю гіпотезу підтримували і науковці діаспори.

В. Кушпет пише, що «не слід знову винаходити кобзу, бо за щасливою нагодою музичний інструмент, зафіксований М.Лисенком від останнього кобзаря Вересая, і є українська кобза» [65, с. 64]. Водночас, висловлювалися й версії походження бандури, яку часто називали «молодшою сестрою» кобзи [21, с. 223]. Первинні кобза та бандура й сьогодні вважаються різновидами одного інструмента, але бандура – більш пізній інструмент.

Бандура та кобза впродовж всього часу свого існування зазнали як років розквіту, так і занепаду, постійно еволюціонували, поки не набули характеру сталого самодостатнього народного інструмента.

Безсумнівним є те, що кобза була раніше розповсюджена в українському побуті, ніж бандура, свідченням чого є робота польського історика ХVІ століття Б. Папроцького «Герби польських лицарів», у якій він згадує співця-кобзаря Андрія. Інші дослідники також пишуть про побутування музичного інструмента кобзи та кобзарів, які виконували думи (М. Дяковський, С. Сарніцький). Перший кобзар, ім'я якого збереглося в записях (1498 р.) – Чурило (А. Хибінський, Г. Хоткевич). Існують документальні згадки, що в ХV столітті у Кракові, коли галицькі та новгородські художники реставрували королівську резиденцію Вавель, там були відомими українські кобзарі-бандуристи Стечко та Тарашко (І. Белза).



Старосвітська народна
(діатонічна) бандура



Панська бандура



Сучасна бандура



Кобза Вереся



Сучасна кобза



Торбан

| Рис. 1. Традиційні українські народні музичні інструменти

Найбільшого поширення кобза-бандура набула з XVI та XVII століть, коли була розповсюджена як у вищих верствах населення, так і в народі [20, с. 11]. На ній грали і селяни, і козаки. В цей же період відбувається і розквіт кобзарської творчості (епоха створення прекрасних величних епопей кобзарських дум).

Перша половина XVII століття стає знаменною в житті нашого народу, адже в цей час відбувається визвольна боротьба України із Кримським ханством, Туреччиною, Польщею. Саме в козацьку добу кобзарство стає дуже поширеним явищем, тому що кобза-бандура була невід'ємною частиною козацького побуту, популярною як серед простого козацтва, так і серед козацької старшини. Під час військового походу кобзар мав їхати за гетьманом – такий давньоруський звичай відродив Б. Хмельницький [44, с. 81]. Гетьман і сам добре грав на бандурі та кобзі, приділяв велику увагу розвитку музики, про що свідчить його універсал щодо створення першого музичного цеху. Гетьман І.Мазепа володів «панською бандурою», складав пісні та думи («Пісня про чайку», дума «Всі спокою щиро прагнуть»). Гетьман К. Розумовський також захоплювався бандурною грою та сприяв відкриттю музичної школи в Глухові [14, с. 72].

Для рядових козаків бандура була «дружиною вірною», яку вони носили із собою разом зі шаблею та зброєю, «своїм словом і піснею запалювали козацьке військо на боротьбу з турками» [60, с. 16]. Обдаровані козаки у Запорізькому війську ставали співцями – складали думи та пісні, в яких славили бойові подвиги своїх побратимів. Були і кобзарі-розвідники, які проникали в сусідні держави з бандурою, на великих ярмарках знайомилися з настроєм місцевого населення, розвідували місця перебування українських бранців і виконували також місію посланців-вістунів, часто супроводжували козацьких послів. Таким кобзарем-бандуристом, який був у козацькому війську на Запорізькій Січі є Антін Головатий, на постать якого у поемі «Невольник» звернув увагу Т.Шевченко [20, с. 12-14]. У народних переказах збереглася пам'ять про відчайдушних козаків-звитяжців або характерників, яких ні куля, ні шабля не бере; про козака Мамаю, що не розлучався з шаблею та бандурою-кобзою [47, с. 81].



Рис. 2. Козак Мамай.
Полікарп Захарченко.
Поч. XX ст.

З історичних джерел відомо, що кобзарі брали активну участь у народно-визвольних змаганнях у XVI-XVII століттях, за що були жорстоко винищені, зазнавали поневірянь і переслідувань. Часто кобзарі-розвідники, попадаючи в руки ворогів, ставали їх жертвами: їм виколовали очі. Незрячі кобзарі-запорожці мандрували Україною, несучи в народ пісні та історичні думи, передавали наступним поколінням відомості про численні історичні події та їх учасників.

Постать кобзаря-лицаря, воїна, героя зображено у «Маніфесті кобзарства» Ярославом Черногузом:

*Хай зазвучить струна жива,
Розкаже про своїх героїв,
Хай в серце западуть слова:
Кобзар – це не жебрак, а воїн.
Це духу лицар, не скиглій,
І не худоба без'язика,
Традицій, звичаїв носій
І часто – віртуоз-музика.
Це – України вірний син,
Її душа правдива...*

Кобзар тих часів був як народним співцем, поетом, композитором, виконавцем, так і пропагандистом передових ідей, бунтарем проти поневолення, учасником визвольних подій, що в часи лихоліття, гноблення народних мас своїми полум'яними піснями та думами запалював народ на боротьбу за свободу, за справедливість. Зазначимо, що розвиток кобзарського мистецтва проходив у двох основних напрямках як:

- розвиток пісенної творчості безпосередньо у козацькому побуті, де творився і відповідний репертуар – думи, історичні, танцювальні пісні;
- показ життя і побуту українського селянства.

Згодом козаки-бандуристи переносять свою творчість у побут селян і з часом весь репертуар творить спільну спадщину – пісенне надбання українського народу. Героїчний епос, духовні пісні, проникливий ліричний спів, які супроводжувалися віртуозною грою, іноді – й танцями, сприяли популяризації кобзарського мистецтва як в Україні, так і за кордоном: у Польщі, Німеччині, Франції. Про кобзарів-бандуристів XVI-XVIII ст. та їхні інструменти писали польські автори Б. Папроцький, М. Дяковський, С. Сарніцький, В. Єжовський. Так, поляки часто називали бандуру козацькою лютнею, бандуриста – козаком, підтвердження цьому знаходимо у словниках С. Лінде та А. Совінського. Українські кобзарі-бандуристи служили придворними музикантами і при царських дворах та на службі в поміщиків.

Як зазначав Г. Хоткевич, кобзарів-бандуристів утримували при своїх маєтках князі Валахські, Нестерови, Меншикови, Голіцини, графи Леслі, Давидови. На жаль, наприкінці XVIII ст. кобзарів із палаців витіснили німецькі, італійські та австрійські музиканти. Потрібно зазначити, що кобзарство в усі часи підтримувало тісний зв'язок з духовенством, окремі бандуристи навіть допомагали дякам, півчим, регентам. Нищівного удару зазнало кобзарство з ліквідацією Катериною II Запорізької Січі у 1775 році. В цей час бандура виходить із вжитку вищих верств суспільства та стає надбанням мандрівних співців-кобзарів, які оберігали та, в міру професійних можливостей, підтримували і розвивали давні кобзарські традиції. З другої половини XVIII століття також змінюється кобзарський репертуар: гнівний, закличний зміст історичних дум та пісень поступається місцем сумному, церковно-моралістичному змісту кантів та псалмів. Варто зауважити, що народні співці користувалися професійною таємною кобзарською мовою – «лебійською», перша письмова згадка, про яку датується 1614 роком. Це був жаргон, який складався з болгарських, грецьких, турецьких, татарських слів, що служить доказом знання українським кобзарством культур інших країн.

У часи великих історичних випробувань кінця XVIII ст. (Гайдамаччина, Коліївщина) бандуристи були справжніми натхненниками та безпосередніми учасниками повстань. Серед відомих постатей – П. Скрыга, В. Варченко, Д. Бандурка (Рихлівський), які були страчені після придушення повстань [20, с. 17]. Саме тому кобзарське життя та мистецтво залишили глибокий слід у творчості українських письменників – І. Франка, Л. Українки, П. Куліша, О. Пчілки, а геніальний поет України Т. Шевченко назвав свою першу поетичну збірку «Кобзарем», підкреслюючи цим народність і волелюб-

ність своєї нації. Зауважимо, що у творах поета («Перебендя», «Катерина», «Мар'яна-черниця», «Гайдамаки», «Невольники», «Тарасова ніч», народний співець виступає в різних іпостасях як майстерний виконавець народних дум, як поет-філософ, воїн-месник, «народолубець, навчитель трудящого люду» [37, с. 77]. Можемо вважати, що «Кобзар» – найкращий дарунок-пам'ятник усьому українському кобзарству.

У ХІХ ст. кобзарі-бандуристи, відстоюючи людську честь, гідність, право на власне мистецтво, об'єднувались у братські цехи-школи. Серед кобзарів давньої школи потрібно згадати І. Однорога, А. Никоненка, С. Яшного (голова старческого цеху в Миргороді), А. Шута (від нього першого почали записувати думи), Ф. Гриценка (Холодного) [20, с. 20].

Зазначимо, що найвідомішим народним кобзарем, талановитим співцем, виконавцем дум, народних побутових, сатиричних та жартівливих пісень був незрячий Остап Вересай з Полтавщини, якого називали «великим чародієм» і «геніальним виконавцем», «Гомером в українській свиті» та «славним рапсодом», «прямим спадкоємцем Бояна» та «нащадком солов'їв минулого», «останнім співцем України» [20; 47; 57]. Світове визнання Остап Микитович здобув під час ІІІ археологічного з'їзду в Києві 1874 року, саме тоді прекрасне виконавське мистецтво «рапсода» полонило як українських, так і зарубіжних слухачів.

Визначна роль у вивченні та пропаганді кобзарства належить М. Лисенку, який енергійно пропагував творчість О. Вересая та підтримував його діяльність. У 1875 році він організував декілька концертів народного музиканта у Петербурзі, записав пісні та думи, які виконував Вересай, згодом присвятив йому працю «Характеристика музичних особливостей малоруських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм О.». Про «Гомера в українській свиті» писали також П. Тичина, М. Рильський, А. Малишко, М. Стельмах, Ф. Лавров, М. Грінченко та ін.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у кобзарському мистецтві відбувся процес, на який слід звернути особливу увагу. З однієї сторони, посилювався інтерес до автентичного кобзарства. В цей час фольклористи, музикознавці, письменники активно досліджують побут, звичаї кобзарів, записують тексти та мелодії кобзарських дум, пісень (М. Лисенко, Ф. Колесса, П. Демуцький, К. Квітка). З іншого боку – розпочався процес виходу кобзарського інструмента на концертну естраду.

Важливе місце у популяризації бандурного мистецтва належить Гнату Хоткевичу – відомому українському музиканту, письменнику, етнографу, драматургу. Він проводив лекції-концерти з бандурою по містах і селах

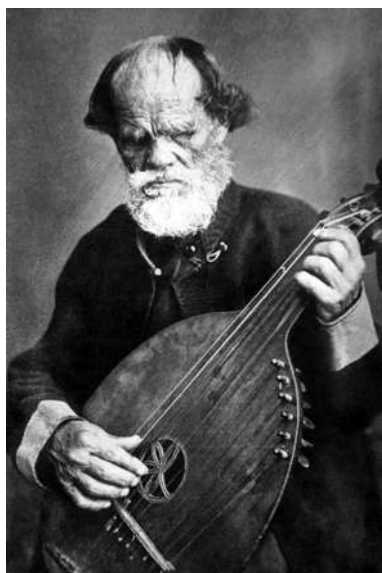


Рис. 3. Кобзар Остап Вересай

України, де з великою майстерністю та артистизмом виконував традиційний кобзарський репертуар та інструментальні твори європейської класики. Коли у Харкові в 1902 р. проходив XII археологічний з'їзд, то з ініціативи Гната Мартиновича на ньому виступала група українських народних музикантів, серед них Т. Пархоменко, І. Нетеса, П. Древченко, М. Кравченко, П. Гашенко, І. Кучеренко, лірники І. Зозуля, С. Веселий та ін. [20, с. 21]. Це була перша спроба організувати сліпих кобзарів та лірників в ансамбль. Виступ народних музик на з'їзді мав для кобзарства як мистецьке, так і організаторське та пропагандистське значення. Кобзарським мистецтвом почали цікавитись українські етнографи, музикознавці, композитори, письменники.

Активізуються процеси удосконалення інструмента, теоретичного узагальнення проблем виконавства. Так, у 1909 році Г. Хоткевич видав перший підручник гри на бандурі. Разом з майстрами-інструменталістами він працював над удосконаленням бандури, конструюючи інструмент хроматичного звукоряду. Спробу хроматизації бандури робив також чернігівський майстер О. Корнієвський.

Помітну спробу поставити бандурне мистецтво на музично-теоретичне підґрунтя зробив М. Лисенко, відкривши перший в Україні національний мистецький навчальний заклад, у якому був і клас бандури (викладали М. Кравченко, І. Кучугура-Кучеренко, Г. Хоткевич) [26, с. 52-53].

Як бачимо, видатні діячі науки та культури намагалися відродити розвиток кобзарського мистецтва, але в умовах національного гноблення воно не змогло набути справжнього розквіту, тому що московський царський уряд переслідував усіх, хто займався пропагуванням української народної музики.

Відродження бандури як козацького інструмента пов'язується з періодом виборювання Україною своєї незалежності. Так, бандуристом Василем Ємцем у 1913 році в Катеринодарі було організовано єдину на той час в Україні кобзарську школу, згодом, за підтримки гетьмана П. Скоропадського, – Першу українську капелу бандуристів у Києві (1918 р.). Учасниками капели були М. Теліга, Ф. Діброва, Г. Андрійчик та ін. Капела здійснювала свої концертні виступи для частин Українського козацтва, Української Галицької Армії, Українських Січових Стрільців [33, с. 3].

Перші пореволюційні роки, незважаючи навіть на переслідування та репресії, які проводили енкаведисти, були періодом самоствердження та відродження як традиційного, так і нового бандурного кобзарства. В цей час розвивається діяльність Київської капели бандуристів, відбувається процес її становлення та професіоналізації. У 1925 р. колективу присвоєно офіційну назву «Першої української художньої капели кобзарів». Очолював її М. Полотай, консультував – Д. Ревуцький. Колектив концертує як в Україні, так і за кордоном, супроводжуючи свої виступи лекціями з історії кобзарства.

Важлива роль у розвитку кобзарського мистецтва належить і полтавській капелі бандуристів, яка була організована у 1925 році В. Кабачком. У 1935 р. київська та полтавська капели були об'єднані в Державну зразкову

капелу бандуристів під керівництвом В. Кабачка. На жаль, сприятливий для бандурного мистецтва період не був тривалим. Штучні голодомори та нові репресії зі сторони московського комуністичного режиму нищили українську культуру. В атмосфері терору і переслідувань опиняються відомі діячі музичної культури: В. Кабачок, М. Опришко, Г. Хоткевич, Й. Сніжний, О. Корнієвський та багато ін. Радянський режим учиняв такі злочини, до яких не вдавалися доти навіть найбільші узурпатори. Хто міг наважитись убивати сліпих кобзарів? Офіційно було оголошено, що кобзарів з усіх областей запрошують до тодішньої столиці України міста Харкова на Всеукраїнський кобзарський з'їзд. Спершу планувалося провести з'їзд у квітні 1928 р., але проведення з'їзду перенесли на початок 30-х років. Кобзарі заповнили один із краших Харківських театрів. У кожного в руках інструмент, кожен одягнений у святкову вишиванку. З'їзд відкрився спільним виконанням шевченкового «Реве та стогне Дніпр широкий...». Увесь зал (а зібралися майстри найвищої проби) натхненно співає! Потім були вітання від уряду України, доповіді про стан кобзарства шляхи подальшого його розвитку... А тим часом на всіх виходах із залу з'явилися молодики в цивільному, але явно з військовою виправкою. Невдовзі ряд за рядом почали піднімати кобзарів і під строгим наглядом виводити на подвір'я, а там уже стояли вантажівки. А це були переважно літні люди, їх щільно пакували в машини, прикривши брезентом, кудись везли. Валка машин мчала нічними вулицями Харкова в бік залізниці, до товарної станції. Там, у віддаленому тупику вже стояв ешелон – десяток «телячих вагонів». Західний дослідник радянської історії Роберт Конквест про цей факт пише: «Традиційно народну культуру, що вирізнялася високим почуттям патріотизму, довго утримували в Україні сліпі кобзарі, які мандрували від села до села, заробляючи на життя виконанням старовинних народних пісень і дум і таким чином постійно нагадували українцям про їхнє вільне і героїчне минуле. Тепер цей небажаний феномен був придушений. Кобзарів скликали на з'їзд, і зібравши їх там усіх разом, арештували.

А кобзарський ешелон неквапно їхав на північ; проминули Москву ставало холодніше, став і сніг пробиватись крізь загразовані колючим дротом віконця. А всі ж були у вишиванках. Десь у безлюдному місті ешелон зупинився. Наглядачі брутально вигнали всіх на насип і поспіхом повели до найближчого яру. Тих кобзарів, які ще не сконали в дорозі, загнали в сніг по пояс і чатували доти, доки всі вони не замерзли... Поволі задубіли на морозі обличчя, звернені до неба очі. З того ешелону врятувалася Мотря Маловичко з маленьким сином. Її розповідь зберіг нам харківський кобзар А. Парфененко. Хто покаже тепер нам те місце, де вічним сном у тундрових снігах сплять наші кобзарі – національна слава і гордість України» [6, с. 3].

Творчість кобзарів 20-50-х рр. ХХ століття, яким вдалось уникнути репресій (Ф. Кушнерик, Є. Мовчан, Є. Адамцевич, П. Носач, П. Гузь), була підпорядкована створенню та виконанню репертуару, дозволеного цензурою. Строго обмежувалася національна та історична тематика в репертуарі, а виступи кобзарів-бандуристів строго контролювалися. Таким чином знищувалось автентичне кобзарство як унікальний вид української народної

творчості. Дещо краща ситуація була у Західній Україні, яка входила тоді до складу Польщі. Бандура тут ще мала свій «статус інструмента героїко-патріотичного національного спрямування» [33, с. 5]. З метою популяризації цього інструмента Ю. Сінгалевич, К. Місевич, С. Малюца, Г. Бажул, В. Божик розгортають на західно-українських землях велику концертну діяльність.

Друга світова війна та німецька окупація українських земель стали новим випробуванням для кобзарського мистецтва. Кобзар знову «закликає до перемоги над «ворогами», до волі і визволення» [33, с. 5]. У рядах Української Повстанської Армії (УПА) були брати-бандуристи Антон і Степан Малюци, В.Юркевич, К.Місевич та ін. [20, с. 32-37]. К. Місевича вважають останнім військовим козаком-бандуристом ХХ століття (В. Дутчак).

Кобзарі-бандуристи, беручи активну участь у боротьбі з окупантами, пропагували ідеї створення незалежної держави. У роки війни кобзарювали в Україні Є. Мовчан, О. Маркевич, К. Яцик, творили свої чудові твори Є. Адамцевич (автор славнозвісного «Запорізького маршу», П. Носач, Г. Єльченко та інші. На жаль, політична ситуація змусила багатьох бандуристів назавжди залишити свою Батьківщину, багато з них продовжували свої виступи за кордоном, приєднавшись до Капели бандуристів імені Т. Шевченка.

У післявоєнні роки в Україні розпочинається новий період розвитку бандурного мистецтва: створюється розгалужена освітня система, відбувається конструктивне удосконалення інструментарію, формування нових кадрів солістів та різноманітних колективів бандуристів, створення нового репертуару [33, с. 6].

Враховуючи великі втрати кобзарів у часи голодомору та масового нищення кобзарства у 30-х рр., а також у період війни, кобза та бандура переходять і в руки жінок. Але бандура в руках жінки – не новина ХХ століття, адже, як зазначає М. Чорний, в XVI-XVII століттях в Україні крім бандуристів було багато жінок, які також грали на бандурі. Кобзарознавець Б. Жеплинський у монографії «Коротка історія кобзарства в Україні» пише: «Відомо також, що при царському дворі були висококваліфіковані бандуристи, а навіть «бандурщиці» [20, с. 15]. У XIX-XX століттях дружини та дочки кобзарів також уміли грати на кобзі-бандурі, але не мандрували, а виступали на вечорницях, для власного задоволення, на концертах (наприклад, дочка П. Пархоменка). На жаль, питання про початок жіночого кобзарювання у ХХ столітті досліджене недостатньо і потребує ґрунтовного вивчення.

Серед перших бандуристок ХХ століття згадуємо М. Шевченко, Є. Леміш, О. Барвінок (Сахно-Грогуленко), Г. Гордієнко, О. Левадну, Г. Білогуб-Вернигир, А. Голуб, Я. Гребенюк, М. Боно-Місевич, О. Кузьменко, Н. Лідовську та ін. [3, с. 8-10; 20, с. 38-54]. Вони першими серед жінок вивели бандуру на концертну аудиторію, зробивши свій вагомий внесок в історію розвитку виконавства на бандурі, та посіли чільне місце у кобзарстві, продовжуючи та розвиваючи його кращі традиції.

Серед жіночих колективів популяризували кобзарське мистецтво капела бандуристок Полтавського міського Будинку культури, три тріо кийвських

бандуристок, створені В. Кабачком (Н. Павленко, Т. Поліщук, В. Третьякова; Ю. Гамова-Коваль, Е. Пилипенко-Миронюк, В. Пархоменко; Н. Софієнко-Писаренко, М. Голенко, Т. Гриценко), що значно збагатило тембральну палітру вокально-інструментального мистецтва, урізноманітнило форму концертного життя бандури.

У процесі формування та розвитку мистецтва відбувалося вдосконалення кобзи і бандури. Виготовленням бандур займалися такі народні майстри: О. Корнієвський, К. Німченко, С. Лобко, І. Кузьменко, А. Яценко та багато ін. [20, с. 40]. Майстрами І. Склярем та В. Тузиченком були розроблені нові типи оркестрових бандур (п'якколо, альт, бас, контрабас) [60, с. 136-139].

До шанувальників і продовжувачів традиційного виконавства потрібно віднести О. Сластьона та Г. Ткаченка. Перший відомий художник за фахом, жив та працював у місті Миргороді, де мав унікальну нагоду спілкуватися з мандрівниками, співцями-музикантами. Від них він й перехопив спів і гру, які були настільки близькими до першоджерел, що навіть патріарх української етномузикології Ф. Колесса назвав його видатним знавцем кобзарської справи, а зразки з його рецитації дум уклав до своєї фундаментальної праці «Мелодії українських народних дум». Другий Г. Ткаченко, також художник за фахом перейняв систему гри від мандрівних незрячих бандуристів під час свого навчання у Харкові в ХХ столітті. Завдячуючи йому, в Україні зберігся традиційний «Зінківський» спосіб гри на діатонічній народній бандурі, який набув своїх прихильників та існує понині. Саме про таких людей як О. Сластьон та Г. Ткаченко писав один із перших українських етнографів П. Куліш: «Врятувати від забуття пам'ятник життя свого народу є істинний подвиг, який уже й нині має повну важливість в очах кожної освіченої людини» [29, с. 220].

У 1956 році В. Герасименком було розроблено інструмент нової конструкції із застосуванням «принципово нового механізму перемикання тональностей» – бандуру «Львів'янка» [33, с. 6]. Над удосконаленням бандури також успішно працювали П. Іванов та В. Рой. У 50-60-х рр. професійні бандуристи зазвичай поєднували у своїй творчості мистецтво вокалу та майстерність інструменталіста. Професіоналізація бандурного мистецтва супроводжувалася спеціалізацією виконавців в одній сфері – вокально-інструментальної. Відомими бандуристами стають В. Кухта, А. Омельченко, В. Лапшин, В. Герасименко, С. Баштан, згодом – Н. Брояко, Л. Мандзюк, І. Панасюк, Н. Миронюк, О. Созанський, Т. Столяр. Серед представників вокально-інструментального жанру виділяються В. Войт, Ю. Демчук, Г. Нецотний, О. Стахів, В. Єсіпок, Л. Посікіра, Г. Менкуш, Г. Топоровська, Т. Лазуркевич, О. Герасименко, Л. Дедюх та інші [60, с. 95].

Репертуарні норми у 70-90-х рр. зазнають змін, хоча основними складовими частинами навчального та концертного репертуару залишаються оригінальні авторські твори та транскрипції. Для вокально-інструментальної творчості бандуристів характерне тяжіння до героїко-епічних форм, подальшого інтонаційно-мелодичного збагачення, а в інструментальній музиці

основна увага приділяється освоєнню великих форм (сонат, сюїт, концертів, варіацій) та поліфонічних творів (прелюдій та фуг), для яких характерні прийоми народного підголоскового багатоголосся [60, с. 96]. У цей час творять для бандури А. Коломієць, К. М'ясков, М. Дремлюга, Є. Юцевич, В. Кирейко, Д. Пшеничний, В. Зубицький, Б. Фільц; видають навчальні посібники гри на бандурі А. Омельченко, В. Кабачок, С. Баштан, М. Гвоздь, В. Войт та ін. Сучасна Україна переживає процес відродження кобзарського мистецтва, який протікає у двох напрямках: традиційному (народно-фольклорному) та сучасному (сценічному). Бандуристи-виконавці вдосконалюють способи, техніку гри, продовжуючи глибокі кобзарські традиції.

Варто згадати таких представників традиційного народно-фольклорного кобзарства як М. Будник, Е. Драч, М. Товкайло, Т. Силенко, М. Хай, В. Кушпет, К. Черемський, В. Шевчук, Р. Козленко, О. Санін, П. Зубченко, які належать до когорти київського та харківського цехів. Зауважимо, що дослідники самобутнього українського інструментарію В. Кушпет, М. Хай, М. Будник науково обґрунтували концепцію автохтонної української кобзи, організували виготовлення інструмента в Києві, Ірпіні, Харкові, Переяславі за зразком кобзи О. Вересая. В. Кушпет також видав «Школу гри на кобзі».

Професійне бандурне мистецтво в Україні почало інтенсивно розвиватись у другій половині ХХ століття. В цей час сформовано дві великі виконавські школи: київська (С. Баштан) та львівська (В. Герасименко). Саме випускники Київської та Львівської музичних академій і представляють сценічно-академічне бандурне мистецтво. До перших відносяться Д. Чухрай, В. Єсіпок, Л. Дедюх, Л. Коханська, Т. Івченко, Н. Ткачук, О. Петренко, О. Леонова. Відомими представниками львівської класичної школи В. Герасименка стали Л. Посікіра, Г. Менкуш, О. Стахів, І. Содомора, М. Сорока, О. Баран, Т. Лазуркевич, О. Созанський, сестри Оксана та Ольга Герасименки, О. Притолок, Д. Губ'як та ін.

Зауважимо, що бандурне мистецтво розвивалося і за межами України, в основному в США та Канаді. Видатними бандуристами української діаспори є В. Ємець, Ю. Китастих, Г. Китастих, В. Луців, З. Штокалко, В. Мішалов та ін.

Значну роль в активізації життя кобзарів-бандуристів, координації їх зусиль відіграла Всеукраїнська спілка кобзарів (створена в 90-х рр. ХХ століття, керівники – В. Литвин, В. Горбатюк, В. Єсіпок), яка сприяла проведенню кобзарських з'їздів, фестивалів кобзарського мистецтва, конкурсів, концертів та багатьох інших масових кобзарських акцій [60, с. 99].

Органічне вплетення бандурної музики в сучасне мистецтво зумовлене її традиційною імпровізаційною природою як в інструментальних, так і у вокально-інструментальних жанрах. Сьогодні бандура використовується як сольний, оркестровий, ансамблевий інструмент, має різноманітний репертуар оригінальних та перекладених творів, після вдосконалення її відомими майстрами – великі технічні та виконавські можливості.

У наш час, коли відбувається популяризація кобзарського мистецтва, виконавських традицій, дзвінкоголосі кобзи та бандури звучать зі сцени.

Але надалі залишаються відкритими питання щодо проблем нового репертуару, нотно-видавничої діяльності, збереження та виготовлення інструментарію, науково-теоретичних досліджень. Тому держава має дбати про розвиток бандурного мистецтва, яке, пройшовши через сотні сторіч, стало, як зазначає А. Багнюк, «мечем духовним, що відсікає Безглуздя від Мудрості – в думках, Хибу від Істини – в словах, Ненависть від Любові – в серцях, Потворність від Краси – в душах, Кривду від Правди – в діях, Рабство від Свободи – в житті, Зло від Добра – в світі...» [1, с. 257].

Отже, пройшовши багатомісячний шлях розвитку та історично сягаючи в сиву давнину українського фольклору, зазнавши як років розквіту, так і занепаду, українські народні інструменти кобза та бандура стали невід'ємною складовою сучасної музичної культури.

Важливим етапом розвитку бандурного мистецтва в Україні є становлення виконавських шкіл, спочатку у формах цехів, братств, «автономних» музичних шкіл, згодом – професійних закладів. Розглянемо детальніше процес становлення виконавських бандурних шкіл, який бере свій початок ще з XVI ст. З утворенням Запорізької Січі кобзарство стало невід'ємною частиною життя козацтва, а український народний інструмент бандура – необхідним атрибутом козацького побуту. Як зазначає мистецтвознавець Н. Морозевич, «статечний козак з неодмінною супутницею-бандурою у руках – це своєрідна візитка Запорізької Січі» [36, с. 76].

На Січі кобзарське мистецтво виконувало ужиткову функцію (для розваг, танцю, співу) та військову, похідну (думи, пісні, в яких оспівувалися військові подвиги козаків). Беручи участь у народних визвольних рухах (XVI-XVII ст.), кобзарі підтримували бойовий дух гайдамаків. Відомими є такі думи та пісні періоду визвольної боротьби (1648-1654 рр.), як «Хмельницький і Барабаш», «Іван Богун», «Корсунська перемога», «Ой, Морозе, Морозенку» та інші.

Зазначимо, що кобзарські пісні та думи під супровід кобзи-бандури оспівують сторінки драматичної історії нашого народу, козацьких гетьманів, героїв національно-визвольних рухів різних періодів. Мистецтвознавець В. Дутчак відзначає, що саме в козацьку добу відбулося конструктивне удосконалення інструменту, кобза сформувалася як інструмент з круглою декою та натягнутими струнами по довгому грифу, не мала приструнків, а кількість струн була непостійною (найчастіше – 8). Звичайно, з часом «запорізька кобза» еволюціонує: збільшується кількість струн, розширюється та скорочується гриф, по відношенню до якого корпус розташовується асиметрично. До основних струн кобзи поступово починають додаватися короткі струни (приструнки), кількість яких також не була постійною; коли вона збільшилася, інструмент почали тримати вже вертикально [14, с. 71]. Вдосконалену кобзу все частіше називають бандурою. Оскільки обидва інструменти дуже довго співіснували, їх почали ототожнювати, назви ж їхні стали синонімічними.

Про популярність кобзи-бандури в епоху козаччини свідчать діяльність музичної школи на Запорізькій Січі, в якій навчали «вокальної музиці, цер-

ковному співу та грі на різних інструментах»; капели козаків-бандуристів; видання Б. Хмельницьким у 1652 році гетьманського універсалу про створення першого музичного цеху на Січі [13, с. 61-62]. Наприкінці XVII – початку XVIII ст., почали формуватися два виконавські напрями кобзарського мистецтва: народно-побутовий (репертуар становили думи, історичні, танцювальні пісні) та придворно-аристократичний (світські пісні, танці).

Після ліквідації Катериною II Запорізької Січі, бандура зникає з військового та придворного побуту, козакам забороняють виступати на ярмарках, торгах, вулицях. Інструмент стає надбанням сліпих кобзарів (А. Шут, Ф. Холодний, О. Вересай, А. Никоненко, Г. Гончаренко, М. Кравченко та ін.). Як пише О. Ваврик, народні музиканти «не лише підхопили і продовжили існування покинутої на призволяще кобзи, але й ... почали не менш дієво виконувати свою місію у справі збереження й розвитку кобзарських традицій» [4, с. 23]. Мандрівні співці, щоб захистити кобзарське мистецтво від переслідування та нищення з боку влади, почали об'єднуватися в окремі гурти, братства, спілки на зразок професійних ремісничих і музичних цехів, які ставили перед собою завдання зберегти, поширювати та розвивати давні кобзарські традиції. Якщо відомостей про музичні цехи в Україні маємо достатньо (праці істориків О. Рігельмана, А. Шафонського, О. Лазаревського, фольклористів М. Драгоманова, В. Доманицького, М. Сперанського, В. Гнатюка та ін.), то про діяльність кобзарських братств – значно менше (перші згадки знаходимо в літературі кінця XIX – початку XX століття).

На відміну від ремісничих музичних цехів, кобзарські товариства створювались у сільських місцевостях на релігійно-національних засадах. Як зазначає В. Губ'як, кобзарські традиції базувалися на своєрідній філософії, в основі якої лежали християнська віра та висока моральність, любов до Батьківщини, до свого народу, вимогливість до репертуару та виконавства. Також культивувалися пошана і дбайливе ставлення до інструмента.

Кобзарські братства виконували функцію закритих об'єднань, на чолі яких стояли пан-отці. Вони мали свій статут, касу, прапор, майстерні з виготовлення інструментів [20, с. 16]. Особливе значення в організаційній роботі таких цехів мала професійна підготовка майбутньої зміни. Для цього при братствах відкривалися школи або класи кобзарської гри, які очолювалися відомими кобзарями, так званими майстрами. Для учнів обов'язковим було опанування традиційного кобзарського репертуару: професійних текстів, псалмів, історичних, алегоричних, розважальних, повчальних пісень, танцювальних мелодій. Зауважимо, що думи виконували не всі кобзарі, а довгі епічні твори називалися козацькими, невольницькими псалмами, псалмами про старовину тощо [30, с. 46].

Основні кобзарські ритуали, звичаї, традиції були викладені в «Устинських (Устиянських, Незрячих, Сліпецьких) книгах», своєрідних неписаних законах, які передавалися від вчителя до підмайстра. Ці тасмні книги служили збірниками рекомендацій для засвоєння кобзарського мистецтва, усними самовчителями професійної мови спілкування кобзарів – лебійської.

У них також були зафіксовані тексти та поради, духовні, історичні, філософські оповідання, оповідання про кобзарів [9, с. 35].

Кобзарська професія майже не передавалася по династійній спадковості, лише від вчителя – учневі. І саме такий професійний зв'язок сприяв збереженню кобзарських традицій співу, гри на інструменті. Як зазначає В. Дутчак, братства були також своєрідними епіцентрами плекання виконавських традицій, характерних для певних регіонів, де склалися специфічні особливості бандурної гри (харківська, полтавська та чернігівська школи). Відомі центри кобзарства того часу – містечка Комашня, Красний Кут, Сосниця, Зіньків, Лохвиця, Мена, Богодухів та ін.

У працях багатьох дослідників кобзарського мистецтва (Д. Ревуцького, Ф. Колесси, Г. Хоткевича та ін.) доведено, що відмінності кобзарських регіональних виконавських шкіл полягають, в основному, у постановці рук та способі тримання інструмента. За харківським (зіньківським) способом гри бандуру ставлять на ліве коліно паралельно до корпусу. Права рука грає паралельно до деки і може видобувати звуки в будь-якій позиції. Ліва рука теж може грати і на басах, і на приструнках. Представниками цієї школи стали С. Камовий, Г. Гончаренко, І. Кучугура-Кучеренко, С. Пасюга та ін. Зазначимо, що дослідженням та вдосконаленням саме Зіньківської школи займався відомий музикант Г. Хоткевич.

За чернігівським способом бандуру ставлять між колінами перпендикулярно до корпусу. Ліва рука грає на басах, права – на приструнках. Звуки видобувають рухом пальців до себе і від себе. Відомими представниками чернігівської школи гри на бандурі стали Т. Пархоменко, А. Шут, Ф. Холодний, І. Крюковський. За полтавським способом гри інструмент ставили на коліна, але не перпендикулярно до корпусу бандуриста, а з деяким відхиленням. Ліва рука грала на басах (іноді її «перекидали» і на приструнки), права – на приструнках, що обмежувало технічні можливості виконання. Яскравими представниками цієї школи стали О. Вересай, М. Кравченко, С. Коцюба, П. Нестеренко, Ф. Кушнерик, П. Гузь. Зауважимо, що згодом полтавські та чернігівські способи гри об'єднуються (оскільки схожі) та утворюють київський, який стає широко розповсюджуваний. Таким чином, у практиці сучасного бандурного мистецтва остаточно сформувалися два способи гри: київський та харківський [20, с. 41].

Потрібно підкреслити, що музикознавці (Г. Хоткевич, Ф. Колесса, С. Грица) також відзначають відмінності щодо виконавського складу, манери виконання, самобутності методик викладання гри на інструментах, його форми у полтавській, чернігівській та харківській кобзарських школах. Наприклад, у полтавській школі переважало сольне виконавство (іноді його поєднували з ансамблевим), у чернігівській школі – сольний спів, а для представників харківської школи характерна ансамблева гра. Термін навчання кобзарському ремеслу також був різний у кобзарських школах (залежав від здібностей, віку учня): на Чернігівщині та Харківщині – 3 роки, на Полтавщині – 1-2 роки (іноді 4); неоднаково називали вчителів («пан-отцем», «дядьком», «хазяїном») та учнів («підмайстрами», «хлопцями», «челяддю».

Закінчивши навчання, випускники всіх кобзарських шкіл мали скласти відповідні іспити для того, щоб отримати право на виконавську та педагогічну роботу, щоб самостійно заробляти на життя «старцівством». Цікавим є те, що іспити молодого бандуриста мали свої ритуали: «одклінщину» («одкланятися» старцівській братії) та «визвілку» (визволитися з-під панотчої опіки). Описи кобзарських ритуалів маємо у працях Ф. Дніпровського, П. Мартиновича, В. Харкова. Зауважимо, що на Полтавщині досить строго дотримувалися вимог обряду, на Харківщині обряд відбувався більш демократично, але основні елементи (перевірка професійної відповідності, частування, обдаровування вчителів та братії) були обов'язковими. У працях М. Сперанського та Д. Ревуцького подано описи устроїв Менського (Чернігівщина) та Богодухівського (Харківщина) кобзарських братств, де знаходимо підтвердження думки про давно сформовану та усталену професійну освіту в кобзарських організаціях. Варто підкреслити, що крім кобзарських об'єднань при музичних цехах мистецтво кобзарів-бандуристів розвивалось і в «автономних» школах, які існували переважно при церквах (організаційна та творча діяльність таких шкіл була підпорядкована уставу кобзарських братств). Відомими були школи М. Коліснеченка, яка знаходилась у с. Косенів (Коси) Подільської губернії, та кобзарська школа П. Кулібаби (Харківська губернія) [4, с. 52-53]. На жаль, кобзарські братства та народні школи майже скрізь припинили своє існування в Україні на кінець XIX – початок XX ст., відігравши важливу роль у формуванні професійних засад у творчій діяльності народних співців. Помітним явищем у професійній музичній освіті стала 30-річна діяльність Глухівської спеціалізованої школи співів та інструментальної музики, яка діяла приблизно з 1728 року. Школу із викладанням бандурної гри заснували Т. Падура, В. Ржевуський, М. Чайковський у 1825 році в с. Саврань (тепер Одеська область). Її представниками стала родина відомих віртуозів Відортів.

Визначною подією в історії української національної музичної освіти стало відкриття відомим класиком українського музичного мистецтва і, одночасно, громадським та культурним діячем Миколою Віталійовичем Лисенком першого в Україні національного професійного музичного закладу – Музично-драматичної школи (згодом інституту) в Києві у 1904 році. Великим поштовхом для подальшого розвитку кобзарської освіти стало створення у школі бандурного класу (1907 р.), де викладав гру на інструменті І. Кучугура-Кучеренко. На жаль, через матеріальні труднощі клас бандури у 1909 році був закритий. Та саме М. Лисенко заклав підґрунтя для розвитку кобзарства на професійно-наукових засадах. Як зазначає О. Задоя, «школа М. Лисенка відіграла велику роль у становленні професіоналізації кобзарського мистецтва, збуджувала інтерес до нього української інтелігенції» [21, с. 226]. Невдовзі професійні музичні заклади відкриваються на Кубані, де меценатом та організатором двох кобзарських шкіл став М. Богуславський, який разом з видатним бандуристом В. Ємцем відкрив у Катеринодарі першу школу гри на бандурі (1913 р.), а через три роки – другу кобзарську школу [14, с. 73].

Таким чином, відкриття класів гри на бандурі, введення їх до системи навчання професійної музичної освіти початку ХХ століття, сприяли формуванню методичних центрів, які започаткували системний та науковий підхід для подальшого вивчення можливостей інструменту. Як зазначає О. Ваврик, «кобза-бандура стала першою серед народного інструментарію, який поступово почали вводити до спеціалізованих музичних закладів і викладати на рівні занять гри в класі фортепіано, скрипки, вокалу та інших типових для того часу музичних предметів» [4, с. 71]. Почала друкуватися наукова та навчально-методична література про бандуру, кобзарів. Постать бандуриста, національний інструментарій стануть предметом спеціальних досліджень Л. Українки, М. Драгоманова, І. Франка, М. Лисенка, Ф. Колесси, В. Гнатюка та ін.

У першій чверті ХХ ст. відбувається активний розвиток кобзарського мистецтва. В цей час виходять друком «Самовчителі гри на бандурі», першим серед яких став підручник гри Г. Хоткевича для бандури харківського типу (1909 р.). Згодом з'являється посібник гри київського типу М. Злобінцева (Домонтовича) «Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі» (1913 р.), де основний виклад теоретичного матеріалу і композиційна будова розділів наслідували підручник Г. Хоткевича. Автор звертає особливу увагу на процес настроювання кобзи, пропонуючи свій власний спосіб, на акомпонуючі можливості інструменту (адже підручник адресований початківцям-аматорам). Потрібно підкреслити, що саме М. Домонтович першим започаткував справу професійного розвитку Чернігівської школи гри [4, с. 100-103].

Активним популяризатором кобзарського мистецтва за межами України був кубанський кобзар В. Шевченко, який зробив спробу описати Чернігівську школу гри та дати можливість всім бажаючим самостійно опанувати її виконавські ази у навчальному посібнику «Школа гри на бандурі» (1914 р.). У підручнику подано стислий виклад основних методичних положень навчання гри на бандурі чернігівським способом, розглядаються проблеми виготовлення та настроювання інструмента, питання ритму, аплікатури, гри «по нотах». Праця В. Шевченка відіграла важливу роль у справі розвитку Чернігівської бандурної школи. Ще одним новим теоретично-практичним курсом для початківців-аматорів став «Самонавчитель гри на бандурі (кобзі)» чернігівського типу В. Овчинникова, виданий у 1913-1914 рр. коштом автора. У підручнику подано інформацію про різні типи та строї інструментів, школи гри на бандурі. Отже, перші підручники гри на бандурі заклали добрий фундамент для розвитку чернігівської (київської) школи бандурної гри, створили умови для подальшого формування професійного бандурного репертуару для бандури київського типу.

В історії професійного бандурного виконавства провідне місце належить бандуристу-віртуозу, фольклористу, історику, театрознавцю Г. Хоткевичу, організатору першого ансамблю кобзарів на XII археологічному з'їзді в Харкові (1902 р.). Митець сприяв розвитку концертного виконавського напрямку кобзарства, становленню професійного виконавця-бандуриста, який «виводив старовинний інструмент з локальної сфери побутування на концертну естраду» [48, с. 33-34].

Бандурист також проводив роботу щодо вдосконалення бандури (інструмент набирає нової форми, ручка зі середини відводиться в сторону, збільшується місце для приструнків). Підсумком багаторічної праці митця стало винайдення ним пристрою для зміни строю бандури, написання першого підручника гри на бандурі. Г. Хоткевич заснував цілісну систему професійної бандурної освіти. З 1925 року музикант працював у Харківському музично-драматичному інституті, де на основі бандурного гуртка створив перший у державній вузівській практиці України клас бандури та заснував професійну школу кобзарського мистецтва письмової традиції. Організував студентський квартет бандуристів, створив для нього оригінальний репертуар.

Г. Хоткевич першим уклав і впорядкував систему викладання гри на бандурі, яка органічно поєднала ознаки народного та концертного виконавства. Запозичивши в кобзарів автентичний інструмент, вільну манеру виконання музичних творів та традиційні прийоми гри, митець удосконалив, розвинув та спрямував розвиток кобзарства. Комплексний підхід до навчання складався з детального засвоєння учнями історико-теоретичних, технічних, репертуарних, художніх та артистично-психологічних аспектів. Педагог також створив професійну бандурну літературу, репертуар для бандури соло та бандурного оркестру, що відкрило нові шляхи для розвитку народного мистецтва. Харківський інститут став основною базою фахової бандурної освіти в Україні, першим методичним центром, який об'єднав всі регіональні школи та сприяв загальному поширенню професіоналізму в бандурному мистецтві [4, с. 133-140].

Таким чином, на початку ХХ століття широкого розповсюдження отримала зінківська та чернігівська школи, чому сприяли діяльність Г. Хоткевича, вдосконалення ним зінківського способу гри, поява перших підручників гри Г. Хоткевича, М. Домонтовича, В. Шевченка, М. Овчинникова.

Велику роль відіграв Г. Хоткевич і в процесі відродження кобзарської традиції в Галичині, перебуваючи тут на еміграції у 1906-1912 рр. Грандіозна праця митця стала фундаментом для професійного розвитку бандурного виконавства у Західній Україні. На початку двадцятих років цю справу продовжили бандуристи В. Ємець та М. Теліга, які вели активну концертну діяльність в Галичині.

У 30-х рр. розвиток бандурного мистецтва в західних областях пов'язаний з іменами талановитих кобзарів – К. Місевичем, З. Штокалком, Ю. Сінгалевичем. Останній, чудовий педагог та організатор, заснував власну кобзарську школу (1937 р.), в якій, крім проведення занять гри на бандурі, також вчив своїх учнів виготовляти інструменти і струни до них, читав лекції з історії кобзарського мистецтва, звертав увагу на обрядове використання бандури.

Серед професійних бандуристів центральної України у 30-х рр. особливо виділявся М. Опришко, який у 1924-1927 рр. навчався у Київському музично-драматичному інституті імені М. Лисенка. Бандурист організував київський клас бандурної гри в музичному училищі при Київській консерваторії (1930 р.), який, на жаль, проіснував не довго, створив ме-

тодично-практичний посібник «Школа гри на бандурі» (1941 р.), в якому вперше науково обґрунтовано методику київського способу гри, зібрано оригінальний та перекладений навчальний репертуар для бандури такого типу [4, с. 146-148].

На півдні України, в Одеському музично-драматичному інституті клас бандури відкрив К. Німченко. Отже, як бачимо, у 20-30-х рр. відбулася зміна автентичного (традиційного) способу оволодіння кобзарського мистецтва на професійну державну систему освіти. Зазначимо, що харківська школа, яка базувалася на автентичних кобзарських традиціях, після смерті Г. Хоткевича була забута, так само як і полтавська школа гри. Лише чернігівська школа, як найдоступніша та найпростіша для швидкого опанування, стала визнаною. Але і її традиції були згодом відкинуті, а назву змінено на київську бандурну школу.

Розвивалося кобзарське мистецтво і в діаспорі. Рятуючись від репресій, багато визначних бандуристів змушені були емігрувати за кордон (В. Ємець, З. Штокалка, Г. Китастих та ін.), де поширювали і розвивали кобзарські традиції.

Відомий бандурист діаспори В. Ємець, «кобзар у фраківі», як його ще називають, свою роботу присвятив розвитку сольного бандурного виконавства. Він організував кобзарські школи у Празі (1923 р.), де його учнями стали Г. Омельченко, М. Теліга, П. Заворицький, у Парижі (1934 р.) та в Америці (1936 р.). В. Ємець займався науковими дослідженнями про кобзу-бандуру, публікував праці з кобзарської справи («До мартирології кобзарства», «Кобза. Кілька слів про український народний інструмент та його походження», «Відродження кобзи» та ін.). Наймасштабнішим дослідженням бандуриста стала книга про мистецтво гри на бандурі «Кобза і кобзарі» (1923 р.). Відомий В. Ємець і як автор оригінальних та перекладених творів для бандури («В горах України», «Передзвони», «Дощик», «Гомін України», «Про Крути», майстер «подвійної» бандури, технічні можливості якої дозволяють легко виконувати твори, написані для фортепіано.

Розвитку і пропагуванню кобзарських традицій та репертуару за кордоном (переважно на теренах США, Англії, Канади, Австралії) сприяла творча та концертна діяльність бандуристів минулого та сьогодення: Г. Китастого, З. Штокалка, В. Мішалова, В. Луціва, Л. Гайдамаки, В. Мороза, Ю. Китастого, П. Диряжного, О. Герасименко-Олійник, В. Войта та багатьох інших.

Потрібно зазначити, що потужним осередком бандурного мистецтва діаспори була і залишається капела бандуристів імені Т. Шевченка (Детройт, США), яка сприяє популяризації українського традиційного мистецтва за кордоном та вихованню нових національно свідомих кадрів. Завдяки діяльності капели та її учасників була відкрита школа гри на бандурі М. Лісківського, школа кобзарського мистецтва М. Чорного. У містах Детройті, Чикаго, Філадельфії, Саскатуні, Торонто організовані студії гри на бандурі. Як зазначає В. Дутчак, бандурне мистецтво діаспори є органічною складовою музичної культури нашого народу, яке сприяло збереженню та розвитку давніх кобзарських традицій [16, с. 20]. Якщо автентичне кобзарство активно

розвивалося за кордоном, то в Україні значно розширюється використання бандури в академічній музиці. Гра на бандурі вивчається в системі державних музичних навчальних закладів: у дитячих музичних школах, музичних училищах, консерваторіях, академіях, аспірантурі. Пріоритетна роль у цій справі належить Київській державній консерваторії (тепер Національний музичний академії імені П.І. Чайковського). Саме тут, вперше було відкрито кафедру народних інструментів (1938 р.), при якій було створено у 1948 році клас бандури (викладачі В. Кабачок, А. Бобир, А. Омельченко) [60, с. 94].

Традиції Київської школи гри після смерті В. Кабачка продовжили його учні: А. Гусак, Н. Бут, Т. Поліщук, А. Маціяка, В. Третякова, Н. Павленко та С. Баштан. На початку 50-х рр. почався період організованого професійного навчання гри на бандурі і в Галичині, зокрема відкрилися класи бандури в першій і другій музичних школах Львова, у музичному училищі. Зауважимо, що першими студентами були Марія та Марта Лончини, Василь Герасименко (учень вокального відділу), який згодом відкрив клас бандури у Львівській консерваторії імені М. Лисенка (1954 р.). У 1958 році було відкрито клас бандури у музичному училищі міста Тернополя (викладач А. Голуб-Вересай), розпочалося викладання бандурної гри і в місцевій музичній школі [4, с. 120].

У другій половині ХХ століття значно розширилася мережа навчальних закладів із викладанням гри на бандурі. Цьому сприяли вузівські осередки, представлені консерваторіями Києва та Львова, навколо яких сформувалася ціла мережа дитячих музичних шкіл та музичних училищ. Класи бандури відкриваються і в Одеській консерваторії (нині – музична академія імені А.В. Нежданової) (1985 р.) та Донецькій консерваторії (нині – музична академія імені С.С. Прокоф'єва) (1992 р.), у педагогічних інститутах та університетах, інститутах культури [33, с. 7].

У 1996 році в Київському інституті культури відкрита кафедра кобзарського мистецтва та бандури, розпочалася підготовка спеціалістів за фахом «викладач бандури», «бандурист-співак», «бандурист-концертний виконавець», «диригент капели бандуристів». Кафедру очолювали В. Гуцал, О. Гданська, Н. Брояко [26, с. 55].

Сучасне бандурне мистецтво представлене двома великими виконавськими школами: київською, сформованою професором С. Баштаном, та львівською, заснованою професором В. Герасименком. Представниками київської школи бандурного виконавства є Д. Чухрай, В. Войт, К. Новицький, В. Кушпет, Л. Коханська, О. Петренко, Л. Дедюх, Т. Івченко, Л. Ковальчук, В. Войт (молодший), В. Єсіпок, П. Чухрай, Т. Гриценко, С. Петрова, І. Коваль, А. Шептицька та ін.

Професійна бандурна освіта в Західній Україні значною мірою завдячує професору В. Герасименку, який створив один з провідних методичних центрів України з потужною теоретико-виконавською базою, новим модифікованим інструментом – бандурою «Львів'янкою». Бандурист разом зі своїми учнями відродив майже втрачену школу гри Г. Хоткевича та його інструмент. До плеяди відомих бандуристів львівської школи В. Герасимен-

ка належать: Ніна та Даниїла Байко, Г. Менкуш, Л. Посікіра, П. Авраменко, М. Сорока, Р. Василевич, М. Попілевич, О. Стахів, сестри Оксана та Ольга Герасименко, О. Войтович, Т. Лазуркевич, О. Созанський, С. Мирвода, О. Баран, О. Притолюк, Д. Губ'як, Р. Кузьменко, І. Содомора, О. Верещинський, О. Пришляк та багато інших.

Отже, процес становлення виконавських бандурних шкіл в Україні охоплює тривалий історичний період. Спочатку кобзарське виконавство формувалося в музичних цехах, братствах, Глухівській школі співу та інструментальної гри. Також існувало три кобзарські школи: чернігівська, полтавська, зінківська, кожна з яких мала власний спосіб гри та тримання інструмента, своїх вчителів-наставників, репертуар та регіональну прописку. Згодом М. Лисенком було відкрито Музично-драматичну школу в Києві та Г. Хоткевичем клас бандури при Харківському музично-драматичному інституті. Саме завдяки подвижницькій діяльності цих діячів мистецтва, їх послідовників було покладено початок теперішній системі викладання гри на інструменті. Сьогодні українське мистецтво гордиться представниками сучасних виконавських бандурних шкіл: київської (С. Баштана) та львівської (В. Герасименка), які популяризують бандурне мистецтво далеко за межами України.

2. Бандура як сольний та ансамблевий інструмент

Сучасний етап розвитку бандурної творчості та виконавства базується на прадавніх традиціях, адже бандурне мистецтво нерозривно пов'язане із кобзарством, цією живою фольклорною енциклопедією історії України з усіма плачами та радощами, з її славними лицарями. З кінця XVII століття кобзарство розвивалося, набуваючи регіональних територіальних традицій, які проявлялися у відмінностях інструментарію, репертуару, виконавських манер. У цей період кобза та бандура трактувалась як сольний та акомпануючий інструмент і лише окремі факти з історії засвідчують спроби створення малих форм ансамблів кобзарів-бандуристів (П. Мартинович, М. Харків, К. Ухач-Охрович).

На початку XX ст. видатним музикантом, фольклористом, бандуристом-віртуозом Г. Хоткевичем був запропонований сміливий експеримент, який відкрив новий напрям у бандурному виконавстві – ансамблевий. Фундатор новітнього кобзарства на XII археологічному з'їзді (Харків, 1902 р.) створив перші різноманітні ансамблі бандуристів із народних музик.

Зазначимо, що музикант здійснив ще один творчий експеримент: об'єднав ансамблеве інструментальне, пісенне та театральне виконавство для відтворення народного обряду «Коза». Музику до вистави митець написав сам (1919), виконували її троїста музика та чоловічий хор. Також експериментування стало поштовхом для організації у Києві в 1919 році першого кобзарського гуртка (згодом перетвореного в Зразкову капелу кобзарів) [47, с. 67].

Відомий бандурист, організатор Кобзарської кубанської школи Василь Смець створює у 1918 році в Києві першу в Незалежній Українській державі

капелу бандуристів. На жаль, сам керівник був змушений емігрувати за кордон, але й там продовжує займатися кобзарською діяльністю (в Празі організовує Школу гри на бандурі (1923 р.) та Другу капелу бандуристів (1924 р.). Концертний дебют київської капели відбувся 3 листопада 1918 року в театрі Бергоньє. До програми виступу входили і кобзарські твори: «Про Морозенка», «Дума про смерть козака-бандуриста», «Літав орел». На завершення виступу прозвучав гімн «Ще не вмерла Україна» (музика М. Вербицького, слова П. Чубинського). Відмітимо, що від цього колективу починається ролівід Національної заслуженої капели бандуристів України [69, с. 93].

У 1925 році колективу присвоєно назву «Першої української художньої капели кобзарів», керівник – М. Полотай (згодом М. Опришко, Б. Данилевський, М. Михайлов), консультант – Д. Ревуцький. Інструменти для капели виготовляли майстри О. Корнієвський та Н. Андрійчик. Репертуар колективу становили історичні пісні («Про Залізняка», «Про Морозенка», жартівливі («Про комарика», «Про попадю», соціально-побутові («Котилася ясна зоря», «Ой хмелю», пісні на слова Т. Шевченка («Думи мої», «Заповіт», «Зоре моя, вечірня»).

За прикладом Першої Української капели кобзарів створювалися ансамблі і в інших містах (Харкові, Одесі, Миргороді, Запоріжжі, Білій Церкві, Конотопі, Умані). Серед них великим успіхом користувалася Полтавська капела бандуристів, заснована Володимиром Кабачком у 1925 році, професійному розвитку якої особливо посприяв Гнат Хоткевич, створивши велику кількість інструментальних творів та вокально-інструментальних композицій, що були апробовані у концертному репертуарі колективу.

У 1935 році Полтавська та Київська капела об'єднані в Першу зразкову капелу бандуристів на чолі з В. Кабачком, директор колективу – М. Михайлов. У цьому ж році був створений видатним диригентом, знавцем бандури М. Опришком ансамбль бандуристів українського радіо, а в 1938 році музикант організовує ансамбль української пісні у Донецькій філармонії.

Потрібно зазначити, що власні ансамблі та капели організовують бандуристи української діаспори в багатьох країнах світу (Чехії, США, Бразилії, Канаді, Мексиці). Найбільш відома – Детройтська капела бандуристів імені Т. Шевченка, організована Г. Китагим з учасників Державної Зразкової Капели бандуристів [69, с. 97]. Колектив став фундатором ансамблевого кобзарського руху за кордоном.

Значним внеском у кобзарське мистецтво України та діаспори стало написання У. Самчуком книги «Живі струни», яка є своєрідною енциклопедією кобзарського мистецтва. Книга, замовлена «найвизначнішим бандуристом діаспори» – Г. Китагим, розповідала про розвиток традиційного кобзарства, заснування кобзарських братств, про діяльність перших професійних бандуристів, Полтавську та Київську капели.

Зауважимо, що до початку ХХ століття бандурний супровід, конструкція інструменту та техніка гри на ньому в процесі розвитку кобзарського мистецтва зазнали певних модифікацій: ускладнилися фактура та гармонія акомпанементу, розширився його діапазон, усталилися технічні способи

гри. Над проблемою удосконалення кобзи та бандури працювали такі майстри: М. Недбайло, В. Бездробко, А. Остапенко, П. Боровин, А. Дольченко, Г. Певзнер, А. Паплинський, згодом – О. Дудка, К. Німченко, О. Корнієвський, С. Снігірьов, І. Кузьменко, С. Лобко, В. Тузиченко, І. Скляр, В. Ємець, В. Мішалов та багато інших [20, с. 40]. Були створені нові зразки харківських бандур – оркестрові (п'ікколо, прими, басы) із застосуванням хроматизації (С. Снігірьов, Л. Гайдамака, Г. Паліївець), виготовлення яких сприяло створенню колективів неоднорідного складу. Прикладом цього є діяльність першого аматорського оркестру українських народних інструментів, створеного Л. Гайдамакою в Харкові у 1928 році, до складу якого увійшли бандури, ліри, цимбали, сопілки, ударні та духові інструменти, але саме сім'я оркестрових бандур була провідною групою [10, с. 113]. Відомий конструктор бандур О. Корнієвський прославився як винахідник дивовижного за конструкцією нового інструмента – «бандурини», який повинен був замінити дві бандури та акордеон, мав вигляд бандури, яка встановлювалася на спеціальній підставці та з обох боків мала струни. Також майстер ввійшов в історію інструментознавства як перший, хто ще на початку ХХ століття почав «перестроювати бандури на хроматичний звукоряд» [23, с. 24-25; 44, с. 29].

Зазначимо, що на початку 30-х рр. Полтавська капела бандуристів грала на удосконалених бандурах харківського типу з перемикачами (важелями), виготовленими Г. Паліївцем за рекомендаціями Г. Хоткевича та В. Кабачка. У 1932 році бандуристом із Кубані К. Німченком у Харкові було продемонстровано бандуру з елементами хроматизації та демпфером. Ідеєю створення хроматичної бандури захоплюється В. Ємець, вже перебуваючи на еміграції. Хроматичну бандуру з демпфером для Детройтської капели бандуристів імені Т.Шевченка конструюють брати Петро та Олександр Гончаренки [69, с. 136].

Велику цінність у вдосконаленні бандури становлять інструменти талановитого майстра В. Тузиченка, які мали механізм для зміни тональностей. На початку 50-х рр. ХХ століття бандури цієї конструкції використовувала Державна капела бандуристів України (керівник О. Мінківський). Але інструменти мали ряд недоліків, серед яких – велика вага (біля 16 кг) та складність налаштування через недосконалість конструкції [8, с. 87]. В. Тузиченко також є автором цілої сім'ї хроматичних бандур (п'ікколо, прима, альт, бас, контрабас), яка «прижилася» в капелі бандуристів, а згодом – в оркестрах та ансамблях народних інструментів.

Вагомий внесок в історію розвитку ансамблевого виконавства на бандурі зробили і жінки-бандуристки: Леся Кузьменко, яка виступала у тріо з М. Кашубою та О. Маркевичем у дуєті з Г. Андрійчиком [51, с. 11]; Олеся Левадна – в дуєті з вчителем В. Осадько та тріо у складі О. Левадної, В. Осадька, Г. Підгірного [3, с. 8].

У післявоєнний період серед жіночих колективів найвідомішою була капела бандуристок Полтавського міського Будинку культури, серед капел з мішаним складом – Дніпродзержинська заслужена самодіяльна капела

бандуристів (керівник – М. Лобко), самодіяльна народна капела бандуристів міста Малина Житомирської області (керівник – І. Кривенчук), народна самодіяльна капела бандуристів Кролевецького районного Будинку культури на Сумщині (керівник – М. Білошанка) та інші. Відомими оркестрами, де провідна роль належала бандурі, були оркестр Українського народного хору, оркестр села Наталине на Харківщині та оркестр села Мельниця-Подільська Тернопільської області (засновник і керівник В. Зуляк) [20, с. 39].

У 1952 році В. Кабачком вперше було організоване жіноче професійне тріо із студенток Київської консерваторії у складі Ніни Павленко, Валентини Третьякової та Нелі Бут-Москвіної (згодом – Тамари Поліщук), які у 1955 році стали лауреатами V Всесвітнього фестивалю молоді та студентів, який проходив у Варшаві. Бандуристки пропагували кобзарське мистецтво як в Україні, так і за її межами. Все частіше починають створюватися нові дитячі ансамблі бандуристів. Потрібно сказати, що перший такий колектив був організований ще у 1933 році на Сумщині, згодом – у Кривому Розі, Києві, Харкові та ін.

У Західній Україні значний внесок у розвиток бандурного виконавства зробили В. Божик, К. Місевич, Ю. Сінгалевич, Д. Гонта. Зазначимо, що К. Місевич виготовляв бандури, виступав як соліст, також дуєтом з Д. Гонтою, Д. Щербиною, навчав гри на бандурі. Ю. Сінгалевич виступав також як соліст та зі своїми учнями чи побратимами; створив такі колективи: тріо (Ю. Сінгалевич, В. Юркевич, З. Штокалко), квартет (С. Ластович-Чульвівський, С. Ганушевський, Г. Смирний, С. Малюца). На початку 40-х рр. минулого сторіччя він разом з Олегом Гасюком почав формувати першу у Львові і Галичині дитячу капелу бандуристів, пізніше створив і першу в Західній Україні капелу бандуристів (дорослих) у Львові [20, с. 52-53]. Згодом О. Гасюк організовує ансамбль бандуристів у Львівському Будинку вчителя та Львівському політехнічному інституті. За його ініціативою у 1949 році Львівська фабрика музичних інструментів випустила першу партію бандур.

У 30-40-х рр. у Галичині була відома Ганна Білогуб-Вернигір, одна з перших жінок-бандуристок у західному регіоні, прекрасна вокаліста, талановитий музикант. Її виконавською майстерністю захоплювалися такі визначні особистості, як Ф. Колесса, М. Руданський, Д. Котко, О. Ціпановська, С. Скрипник та ін. Г. Білогуб-Вернигір разом із своїми учнями заснувала на Тернопільщині Струсівську капелу бандуристів, яка плідно працює і дотепер. Ще одна із перших жінок-бандуристок М. Гребенюк-Дарманчук грала у Львівській капелі бандуристів Ю. Сінгалевича, після його смерті – в ансамблі бандуристів «Чорногора» (у Львівському обласному будинку народної творчості) [3, с. 10].

Вагомий внесок у розвиток ансамблевого виду виконавства зробили брати Жеплинські, які, будучи вислані на примусові каторжні роботи в Томську область, створили із каторжан капелу бандуристів, яка підносила патріотичний дух, зберігала народні традиції. Повернувшись із каторги, Роман та Богдан Жеплинські створюють капелу бандуристів «Дністер», дитячу капелу бандуристів «Струмочок», капелу бандуристів «Заспів» (при якій був

заснований ансамбль українських народних музичних інструментів), капелу бандуристів у Львівському технічному училищі №4, у Львівському політехнічному інституті. Визначною також є постать Володимира Дичака – організатора капели бандуристок «Галичанка», дитячого ансамблю бандуристок «Дзвіночок», школи кобзарського мистецтва у Центрі творчості дітей та юнацтва Галичини у Львові, капели бандуристів хлопчиків, яка згодом отримала назву «Гамалія» [20, с. 56-60].

Учень Ю. Сінгалевича Юрій Данилів при клубі Львівського відділення УТОС створив ансамбль незрячих бандуристів, який швидко переріс капелу «Карпати», котра плідно працює і зараз, виступаючи з концертами як в Україні, так і за кордоном. Відомим стало і родинне тріо «Жайвори», сформоване ще у 1964 році у складі батька Михайла Барана (організатора капели бандуристів «Діброва», синів Ореста та Тараса. Нові ансамблеві колективи створюються також за кордоном: «Гомін степів», школи бандурного мистецтва Нью-Йорку, капела бандуристів Аргентини, дитячі ансамблі в українських поселеннях Бразилії та ін. У Європі активну концертну діяльність проводили ансамблі «Бандура» (Франція, Париж), «Бандура» (Польща, Перемишль), «Кобзарське братство» (Великобританія) та багато ін. [33, с. 8].

Потрібно відзначити, що із вдосконаленням бандури, із конструюванням нових видів інструментів, зростанням їх технічних можливостей починають створюватися цікаві ансамблеві форми виконавства, де бандура виконує солюючу роль (поєднання бандури з фортепіано, флейтою, органом, струнними та ударними інструментами, із симфонічним чи народним оркестром, естрадними та джазовими колективами) [16, с. 20].

Експериментування у сучасному бандурному мистецькому процесі здійснює Костянтин Новицький – інструменталіст-віртуоз на академічній бандурі, популяризатор перекладів старовинної класичної музики та оригінального концертного репертуару. Свого часу разом із В. Кушпетом бандурист створив електробандуру та відомий ансамбль «Кобза». Митець «сміливо виводить бандуру з контексту народних інструментів, створює чудові концертні програми української і світової класики разом зі струнними квартетами – імені М. Лисенка, «Київською камератою», його бандура звучить у супроводі органу... Ці новаторські концерти щоразу чарують несподіваною і досить незвичною органічністю таких поєднань, природністю звучання...», – писав про бандуриста А. Кравченко [28, с. 23].

Оксана Герасименко – виконавиця солістка та ансамблістка, автор багатьох власних композицій для бандури, часто використовує бандуру як учасницю камерних ансамблів мішаного складу. Бандуристка поєднує тембр інструмента із звучанням флейти (в дуеті з К. Немеш), ная (ребра) (дует з М. Блощицаком), із струнним квартетом Львівської філармонії (В. Дуда, Р. Сокрута, В. Мегеден, С. Канчелаба-Швайківська), з гітарою (дует з Ічіро Сузукі), зі скрипкою (у дуеті з донькою Квітанною Демків-Герасименко) та багато ін. У цих ансамблях бандура використовується у кантіленному звучанні і в колористичному, створюючи цікаві звукообразальні ефекти, наближені до плюскоту хвиль, шуму вітру чи шелесту листя. Сестра Оксани

Ольга Герасименко-Олійник популяризує українську музику за кордоном, виступаючи як солістка-інструменталістка, та представляє бандуру як солюючий інструмент у концертах Ю. Олійника для бандури з симфонічним оркестром.

Відзначимо, що на ювілейному концерті (2002 р.), присвяченому 75-річчю корифея бандурного мистецтва професора В. Герасименка, були представлені цікаві можливості звукового колориту бандури. Так, Т. Лазуркевич виконав інструментальну поему «Невільничий ринок у Кафі» Г. Хоткевича (із поетичним коментарем); Д. Губ'як виконав на бандурі харківського типу Сонату C-dur Н. Паганіні та Сонату C-dur Д. Бортнянського; тріо студентів ЛДМА імеі М. Лисенка О. Притолюк, Д. Губ'як, В. Рубай представили композицію «Листопад» з фортепіанного циклу «Пори року» П. Чайковського; Н. Волощук презентував композицію «Гомін степів» із застосуванням електронних ефектів. Концерт ще раз показав, що бандура – надзвичайно повнозвучний і вишуканий у колористичних відтінках інструмент, має чудові звукообразжальні властивості.

У 2007 р. відбулася урочиста академія з нагоди 80-річного ювілею професора В. Герасименка, де бандура була представлена у різних складах ансамблів: В. Дутчак виконала інструментальну композицію «Ой ти дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського з фортепіано; Д. Губ'як – лемківську народну пісню «З'їздив я коника» у власній обробці з гітарою та синтезатором; С. Мирвода – «Весільну польку» Д. Попічука зі скрипкою; Оксана Герасименко – власний твір на слова М. Чумарної «Вже осінь відійшла» (виконувався вперше) зі скрипкою та ін. Квартет бандуристок «Львів'янки» виконали у поєднанні зі струнним квартетом студентів ЛДМА імені М. Лисенка композицію «Зоряний Львів» (музика О. Герасименко, слова М. Чумарної). Також бандура виступила в амплуа солюючого інструмента з оркестром – у перекладі твору «Пори року» («Весна», «Літо», А. Вівальді, де солістами виступили учасники названого вище квартету бандуристок «Львів'янки» та Д. Губ'як у супроводі Камерного оркестру ЛДМА імені М. Лисенка «Regretium Mobile» (керівник – професор Георгій Павлій).

Отже, багатогранні можливості бандурного виконавства сприяють використанню українського національного інструмента не лише як солюючого та акомпануючого, але і в ансамблях однорідного, мішаного складів, у різноманітних складах оркестрів, де бандура представлена у ролі солього інструмента.



3. Кобзарство – дієвий чинник збереження традицій духовного життя нації

Без вивчення і врахування минулого досвіду становлення і розвитку української музичної культури неможливе відродження справжніх традицій. У час становлення української держави багато вітчизняних дослідників-музикознавців безпідставно забувають про величезну скарбницю українського музичного мистецтва, набутого тисячоліттями. Такі музикознавці чомусь опираються на дослідження зарубіжних вчених, забуваючи про багатовіковий досвід власного народу. Українська музично-педагогічна, музикознавча наука багата на справжніх патріотів учених, музикознавців, дослідження яких доводять унікальність і самодостатність української музичної культури та освіти, невід'ємною складовою якої є кобзарство, яке нерозривно пов'язане з історією України.

Найбільшим надбанням кожного народу є його традиційна музична культура. Саме його власна, не запозичена, не схожа на жодну іншу. Взнявши чужий зразок для творення своєї культури, народ втрачає самобутність. До одного із напрямів традиційної музичної культури України належить кобзарство, яке нерозривно пов'язане з історією нашого народу, з долею України. Воно розвивалося в умовах вимушеної соціально-політичної залежності країни, що постійно перебувала під чужоземним гнітом. Кобзарство України – легендарніший спів народних мандрівних співців, що водночас були і творцями, і носіями, і виконавцями народної пісні.

Професіоналізація кобзарства відбувалася з XVI століття, в період загального піднесення освіти та культури в Україні, з формуванням професійних цехів. З отриманням у XVI – XVII століть більшістю українських міст магдебурзького права зростає і кількість цехових об'єднань, що виникають як установи захисту прав середніх верств від насильства феодалів і духовенства.

Простеживши генезу старосвітських музичних інструментів, можемо стверджувати, що віками відбувалося їхнє становлення, формувалися їх конструкція, стрій та спосіб гри, аж доки не набувши глибокого етнонасичення, вони не запанували на культурних теренах Руси-України, тому стає зрозумілим легенда щодо створення кобзи самим «Господом і всіма святими», записана Д. Яворницьким в «Історії Запорозьких козаків» [66]. Кобза, бандура та торбан (панська бандура) були досить широко розповсюджені серед селян, козаків, городян та української шляхти.

Г. Хоткевич у своїй праці «Музичні інструменти українського народу» приділяє багато уваги цим безглуздим Фамінцинським висновкам та наводить великий і переконливий матеріал, що розкриває абсурдність цієї гіпотези. Отже, англійський інструмент ні за будовою, ні за кількістю струн не може вважатися прототипом української бандури [55]. І те, що «... ряд авторів безкритично слідує за російським музикознавцем О. Фамінциним, повторюють та перетворюють його нічим не обґрунтовану «теорію», що бучим-то наші предки свій перший струнний інструмент кобзу одержали вже

готовою, запозичивши її чи то від татар, чи то від турків, чи від половців, може викликати тільки дивування. Адже трудно повірити, щоб наші, від природи обдаровані предки протягом віків, чи навіть тисячоліть, залишились без жодних музичних інструментів, тоді як уже звичайна тятива мисливського лука своїм звучанням підказувала про можливість створення таких [34, с. 38]. Відстоюючи правду про походження як української кобзи, так і бандури, Г. Хоткевич прямо висловлюється про непослідовність думок Фамінцина, навіяних зовсім не науковими, а імперсько-ворожими політичними міркуваннями, за що його було знищено. Г. Хоткевич робить висновок, що назва, слово «бандура» походить із санскриту та має кілька значень – «музика», «присмний», «гарний» [38, с. 128]. А санскрит – мова, яка виникла на теренах України та має багатотисячолітню історію. За Г. Хоткевичем – бандура є плодом еволюції кобзи, а торбан (панська бандура) є плодом еволюції бандури. Отже, кобза-бандура – це один із символів України, так як і наш прапор і тризуб-трисуття – герб України – держави.

Щодо назви «кобзар», то вона хоч є похідною від назви «кобза», але кобзарями, вже від початку, стали називати не тих, що вміли грати на кобзі, а тих, що сіяли в народі зерна правди, закликали до виявлення й поборювання неправди, вказували шляхи визволення для поневолених. Отже, сутність назви «кобзар» визначалася не тим, на чому він грав, а скоріше тим, що він грав і співав. Звідси має бути зрозумілим і те, чому народ наш лірників і навіть окремих співців, що ходили без кобз і лір часто також називав кобзарями і чому ми національного генія Тараса Шевченка звемо великим кобзарем України. Кобзар – не тільки народний співець, а пропагандист передових ідей і бунтар, учасник воєн. Т. Шевченків «Кобзар» – це поезії, сповненні гніву і бунтарства. Кобзар у народній уяві – це трибун-співець, який своїми думами запалював народ на боротьбу з поневолювачами. У такому понятті назву «кобзар» ми повинні зберігати й надалі. Носити її може лише той, хто на неї заслуговує. Кобзар був і надалі мусить залишатися безкомпромісовим співцем правди і волі свого народу, невтомним борцем за його добробут, за його процвітання [34, с. 39].

На жаль, романтичні ілюзії притаманні українській інтелігенції початку ХХ століття стали на заваді повноцінного сприйняття, принаймні, залишків того унікального явища старцівства. Чому? Українцям частенько бракувало (і не тільки на культурних теренах) усвідомлення власної самодостатності. Постійне примірювання чужинських досягнень на власні козацькі плечі не раз приводило наших земляків до «кумедних» наслідків. Замість того, аби зосередитися на повноцінному дослідженні існуючої тільки в Україні мандрівної інституції, українським патріотам не давали спокою мистецькі експерименти В. Андрєєва з впровадження на концертну сцену російської балалайки та домро-балаласчного оркестру. Так, М. Дмитрієв у публікації «Кобзарі минулого і будучини» писав: «Ми певні, що українська молодь з великою охотою відгукнеться на ці бажання (навчатися грати на бандурі). Тоді у наших семінаріях, гімназіях, учительських інститутах незабаром почуємо не хори «мандаліністів» та «балаласчників», а чудові оркестри бандуристів.

Про те саме вболівала й О. Пчілка: «Інструмент се такий гарний, дзвінкий і розмаїтий з своїми струнами та приструнками. Чого ж могла ожить якась злиденна балалайка, що з'являється раз-у-раз навіть на концертах [31, с. 5].

Кобзарство було невід'ємною частинною українського буття, відіграло особливу роль в історії. Видатний вчений Д. Яворницький писав: «Хоронитель заповітних переказів, живописний лицар подвигів, часом перший лікар хворих і поранених, часом підбурювач до воєнних походів і славних подвигів низових молодців [66, с. 38]. Історик запорозького козацтва мав усі підстави для такого ствердження. Адже мандрівні співці були тими ниточками, які єднали невідьників з Україною. Кордони для співців-бандуристів були відкриті і до Стамбула, і до Кафи, і до Трапезунду. Саме там часом і народжувалися думи про жахливу турецько-татарську неволю. Козаки-запорожці дуже шанували мандрівних співців-бандуристів, часто брали їх у похід на ворога. А ворогів у Неньки-України було вдосталь. Кримські хани, турецькі султани, польські магнати, московити, як хижі звірі оточили наші землі, гнобили народ, грабували, вбивали, намагалися зробити українців рабами, позбавити свої віри, мови.

Запорізька Січ століттями боронила Україну і разом з козаками захищали нашу землю і народ кобзарі-бандуристи. Гетьман Б. Хмельницький відродив давньоруський звичай, коли під час військового походу кобзар мав їхати за гетьманом. Сам Хмельницький добре грав на бандурі та кобзі. Гетьман І. Мазепа грав на бандурі, складав пісні, думи – «Пісню про Чайку», думу «Всі спокою щиро прагнуть». Вороги надто боялися саме кобзарів. Польський король Ян-Казимір після розгрому польської шляхти під Корсунем сказав: «З козаками ми ще позмагаємось... А от кобзарів... наказую всіх виловити і посікти у пень!». Сила поетичного слова, збагачена і стократно підсилена голосом бандури робила дива. У кожній українській родині зберігалися перекази про співаків-бандуристів, а на стіні в кожній хаті можна було побачити зображення козака-бандуриста, або як ще його називають Козака Мамаю. Такі козаки були в Запорозькому війську і воювали вони не лише списом і шаблею, а й піснюю. Вірною подругою такого козака була бандура. Значущість для українців образу козака-бандуриста розумів Т. Шевченко, який на одному із своїх офортів «Дари в Чигирині» зобразив козака Мамаю на стіні гетьманського будинку, в якому вирішувалась історична доля українців.

Кобзарство народжувалося і розвивалося разом з українською піснюю. Кобзарі-бандуристи зберегли і донесли до сьогоднішніх днів пісенні скарби, які ніколи не вичерпаються, не зникнуть, не помруть!

Наша дума, наша пісня не вмре, не загине!

Ось де люде, наша слава, слава України!

/Т. Шевченко/

Бандуристи мали своє особливе місце і роль у духовному і політичному житті українців. 1652 року Б. Хмельницький видав спеціальний універсал, беручи під свою опіку та опіку козацьких полковників цехові організації співців-музикантів. Діяльність кобзарів була підпорядкована братству, ве-

ликого значення надавалося підготовці молодих співців. Вчителями молоді могли бути тільки найкращі і найдосвідченіші співці-бандуристи, які повністю відповідали за підготовку і виховання своїх учнів. Тільки здібні і наполегливі могли подолати всі труднощі навчання і дійти до посвяти у кобзарі. Після іспиту, що складався з демонстрації музичних здібностей та характеристики панотцем моральних якостей учня, підмайстер ставав повноправним членом братства. Репертуар кобзарів-бандуристів був дуже різноманітним і відповідав цілковито запитам народу. В думах і піснях оспівувалося минуле і сьогодення, доля України, моральні цінності, безмежна відданість рідній землі, здатність до жертвності заради щастя власного народу.

Із другої половини XV століття в силу політичних обставин (ліквідація московською імперією Запорозької Січі, введення панщини та інші прикмети національного геноциду), бандура зникає із військового побуту і залишається в руках сліпих кобзарів. Економічне і політичне безправ'я кобзарів, переслідування владою, призвело до необхідності створення фахових об'єднань на зразок ремісничих та музичних цехів. Кобзарські цехи-братства, що сприяли збереженню репертуару, формуванню професійної культури, стають також центрами плекання виконавських традицій, притаманних певним регіонам, де склалися специфічні особливості бандурної гри. Після встановлення в Україні більшовицького режиму ситуація докорінно змінилася. «Традиція виконавства на народних музичних інструментах в Україні за роки більшовицького етноциду зазнала чи не найдошкульніших втрат: більш ніж на третині території вона або зникла цілком або ж була замінена і витіснена з повсякденного побуту чужорідною гармошко-балалайко-домро-мандоліно-гітарною «культурою» [53, с. 192]. Оскільки основним політичним завданням нової влади було створення єдиного соціалістичного простору для будівництва «нового суспільства», то обов'язковому знищенню підлягали всі компоненти, притаманні національній культурі. В середині 20-х рр. виходять постанови, спрямовані на боротьбу з традиційним музикуванням:

- 1) «Про заборону жебрацтва (кобзарства);»
- 2) «Про обов'язкову реєстрацію музичних інструментів у відділах міліції та НКВД;»
- 3) «Про затвердження репертуару в установах Народного Комісаріату Освіти;»
- 4) «Положення про індивідуальну та колективну музико-виконавську діяльність».

«Кудесниця-гармошка стає і до певної міри вже стала справжнім засобом виховання мас!» – говориться в одній з характерних на той час статей. Тут же наводимо зведення з Одеської області, де на села вже відправлено 15000 гармошок, 2000 балалайок, 1000 мандолін, 15000 баянів, 1000 гітар». Такими повідомленнями рясніли тодішні газети» [58, с. 61]. Фізично винищуючи автентичних сліпих співців, як «класово-ворожої» і віджилої гілки української культури», режим у той же час під гаслами «революційної перебудови кобзарського мистецтва» стимулював аматорський бандурницький рух і розвиток нових синтетичних його форм (капели, ансамблі бандуристів

тощо), для яких створював якісно новий, мало подібний до «старосвітського» типу «революційного» інструмента. Істотних змін зазнав, відповідно, і традиційний репертуар (спочатку під приводом його «неактуальності», а згодом – «контрреволюційності»). Несвідоме та інспіроване підмінення понять призвело до поступового ототожнення різних, але еволюційно паралельних явищ: традиційного кобзарства і світського бандурництва. Посилуючи і вдало використовуючи цю плутанину, вдалося за порівняно короткий час у громадській opinio вихолостити й збаналізувати самі поняття кобзарства, кобзарських інструментів, і, власне, народних співців. Коли мистецтво «ревкобзи» «увійшло в моду» і стало кон'юктурним зі створеною йому пресою ілюзією перспективності (30-ті рр.), а традиційне кобзарство було фізично винищено і сприймалося вже як «рудимент епохи», для режиму настав час покінчити й з патріотично налаштованими аматорами «новітнього бандурництва». Свідчення тому – десятки репресованих визначних його подвижників [57, с. 2].

Народні інструменти України, а найголовніше – та музика, що виконувалася на них, не вкладалися у космополітичну модель «високого художнього рівня» своєю ладогармонійною особливістю та конкретною функціональністю. У тридцяті роки (достеменно дата 1934 р.) кобзарство, як етноявище було фізично знищено більшовицькою каральною системою. Усіх мандрівників співців, близько 400 чоловік, було скликано до Харкова на так званий «мистецький з'їзд», загнано в товарні вагони, вивезено з міста та знищено разом з дітьми, що були поводириями сліпих кобзарів, бандуристів, лірників. Про це оповідають спогади вцілілих жертв цієї трагедії в книжці Костя Черемського «Повернення традицій» [59]. То ж досліджуючи цей чи не найтрагічніший холокост в історії українського народу, відкривається ота причина, чому вороги України так бояться саме кобзарського співу. Бо лише кобзарі своїми піснями почали будити паралізований масовим терором і страшним голодом український люд до опору, до повстання. Про це свідчать вцілілі протоколи працівників тогочасної міліції, яка арештовувала мандрівних співців за «підбурювання народу до непокори совєцькій власті». Тож говорити про вільний та буйний розвиток кобзарства часів совєцької доби не доводиться, бо творилася лише імітація, тому що з тих, хто вцілів після Харківського з'їзду, переважну більшість кобзарів, бандуристів, майстрів було арештовано і відправлено, як державних злочинців у тюрми та ГУЛАГи, звідти знову – таки поверталися одиниці. А старосвітські інструменти: кобза, бандура були засуджені разом з носіями на страту як антирадянські, бо несли «буржуазно-націоналістичну ідеологію». На зміну вільним мандрівним кобзарям прийшли контрольован владою колективи: ансамблі, капели, яких часто так колективами і відправляли арештованими в Сибір, залишаючи лише тих, хто настирливо виявляв свою любов до совєцької влади та її головних вождів.

Процес знищення української музичної етнокультури продовжувався наступним кроком, а точніш мовити – тотальним наступом певних сил з народним інструментарієм, «полной и всеобщий хроматизацией Украины». «1950 року створено сучасний новий музичний інструмент (хроматичний),

що й має сьогодні розповсюдженість під назвою бандура, а замість славної кобзи нам, українцям підсовують домро-гітарних «мутантів» [32, с. 1]. Хроматична бандура з перемикачами тональностей за всіма характерними особливостями: конструкцією, строем та способом гри не мала нічого спільного із своїм однойменним розстріляним традиційним зразком. З цього часу вона припинила свою діяльність як суто національний, перейшовши у ранг інтернаціональних або космополітичних. Навіть сам характер співу змінився, запанував новий естрадний та академічний стиль, витіснивши традиційний народний автентичний.

Георгію Ткаченкові належить особливе місце в історії кобзарства. Разом із традиційними бандуристами комуно-московська влада фактично знищила й старосвітську бандуру та спосіб гри на ній – зінківський або ж харківський. Стосовно манери виконання він говорив: «Кобзар не співає, він переживає». В традиції кобзарсько-лірницького музикування не можна було користуватися голосом та грою як самоціллю. Не можна було хизуватися силою звуку, висотою голосу, «голою» віртуозністю гри, бо то від «лукавого». Тому, на перший погляд, чи послух, повна динамічна одноманітність і є традиційною манерою кобзарського виконання. Кобзарство не є мистецтвом у розумінні естетичної насолоди. То – найдавніше традиційне духовно-етнічне явище, що об'єднало у собі філософський спосіб мислення, духовний спосіб життя, де спів та музика є лише формою спілкування з людьми, способом передачі сутнісної інформації [30, с. 46-47]. На його ж думку, саме на діатоничній бандурі відчувається неповторна чистота справжнього кобзарського мелосу та приходить розуміння естетики старосвітського музикування. Хроматичну бандуру Ткаченко вважав не бандурою, а новоутвором, що не має справжнього бандурного звучання. Звинувачував він у цьому майстрів-новаторів, що прагнули «удосконалити» інструмент до такої міри, аби він здатен був відтворювати твори світової класики. На переконання Ткаченка, для світової класики є відповідні інструменти, а для українського народного мелосу придатна саме старосвітська бандура. Адже не прагнуть, для прикладу, казахи, збільшити на своєму струнному інструменті домбрі кількість струн, а для своїх національних мелодій обходяться 2-ма чи 3-ма. З музейної бандури XVIII століття Ткаченко зробив робоче креслення та опис. Написав підручник навчання на старосвітській бандурі, «пальцівку». З'явилися у нього й учні: Микола Товкайло, Микола Будник, Сергій Радько, які навчалися на власноручно виготовлених інструментах. Ходив до нього за порадами Володимир Кушпет, який тоді почав працювати над відтворенням кобзи (кобза і бандура – різні інструменти: за конструкцією, строем та способом гри). Пізніше Кушпет написав і видав «Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах» (бандура, кобза, торбан). Підсумовуючи вище сказане ним, стверджуємо, що «... в Україні струнно-щипкові інструменти називаються: кобза, бандура і торбан. Два з них: бандура й торбан – зберегли свої традиційні назви, а лютнеподібний інструмент, описаний М. Лисенком у працях «Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» та «Народні



| Рис. 4. Бандура народна діатонічна

музичні інструменти на Україні», є кобзою. Оскільки інших, документально засвідчених та досліджених зразків цього інструмента немає, то потрібно визнати, що кобза О. Вересая за всіма характеристиками є лютнеподібним інструментом. Він останній і єдиний, що зберігся до кінця XIX століття. Таким чином, можна стверджувати, що українська кобза існує не лише в піснях і переказах, а й у реальному житті. Кожен охочий нині має можливість навчитися співати в супроводі кобзи, й у такий спосіб доторкнутися до чистої кобзарської традиції. Усвідомлення того, що українська кобза – живий інструмент, є вкрай необхідне, аби запобігти усіляким пересмикуванням в історії українського народного інструментарію. Можливо, у такий спосіб вдасться зупинити поширення штучних домро-гітарних кобз, створених та

нав'язаних українській музичній культурі з єдиною метою – не допустити відродження справжніх виконавських традицій» [32, с. 77-78].

Завзяті дослідники самобутнього українського інструментарію: вчений-фольклорист та музикант-поліінструменталіст М. Хай, науковець та музикант-поліінструменталіст В. Кушпет, майстер, керівник Київсько-Ірпінського кобзарського цеху М. Будник не лише науково обґрунтували концепцію автотонної української кобзи, а й організували їхнє виготовлення в Києві, Ірпіні, Харкові, Переяславі за зразком Вересаєвої кобзи, що знаходиться в одному з музеїв Санкт-Петербурга. Наприкінці ХХ століття майстри і музиканти Київсько-Ірпінського кобзарського цеху відродили й торбан, який також пережив своє друге народження та отримав розповсюдження серед музикантів.

На сьогодні українська молодь захоплена ідеєю відродження автентичного кобзарства. На давніх засадах кобзарського братства існують три цехи: Київський кобзарський (очільник Микола Товкайло), Львівський лірницький (очільник Михайло Хай), Харківський кобзарський (очільник Кость Черемський), які відтворюють традиції кобзарства як на рівні виготовлення музичних інструментів, так і шляхом виконання на них автентичного кобзарського репертуару. На думку К. Черемського – «... цех є своєрідним центром, що притягає потенційно талановиті мистецькі молодечі сили, особистості, звернення яких до давніх форм кобзарського виконавства у час загальносупільної стагнації, певно, невипадкове. Це – внутрішній духовний покликання, який навряд чи можна збагнути з раціональних позицій, бо автентичне кобзарство є своєрідним станом душі, відгуком на потребу постійного відчуття глибин вічності, голосу предків – століттями перевіреного джерела сили, духовної і творчої наснаги, ефективної психорегуляції й лікування, нашого надійного оберегу на майбутнє» [57, с. 4].

Сучасне бандурне мистецтво є логічним продовженням традиційного. У вересні 1989 р. у с. Стрітівка Київської області відкрито вищу педагогічну школу кобзарського мистецтва. 1990 року в Києві відбувся установчий з'їзд народних співців – створено Національну спілку кобзарів України. У зверненні до народу, зокрема, говориться: «усе звідали мужні співці – татаро-турську неволю, польські, московські темниці, сталінсько-брежнєвське лицемірство, наругу і знищення. Сотні кобзарів-бандуристів вивезені на холод, на голод, на наглу смерть, історія людства не знала подібного глуму й знущання. Але пора настала. Розпалася мурована домовина нації, і піснею смерть здолавши, кобзарі знову встали, як казковий фенікс-птах з вогню до нового буття, творчої дії. Мати-Україна кличе нас до великої справи Відродження. Слава Україні!» [57, с. 3].

Значну роль в активізації життя кобзарів-бандуристів-лірників, координації їх зусиль відіграє Національна спілка кобзарів України, яка має свої осередки в багатьох містах України та яка проводить ряд важливих кобзарських акцій (кобзарські з'їзди, фестивалі, конкурси, концерти, вечори тощо). Кобзарство – унікальне явище світової культури. Кобза-бандура – це два струнні музичні інструменти, які займають в українській музичній та

духовній культурі особливе місце як питомо українські національні інструменти, що не мають аналогів в інших народів світу. Кобзарство є символом волелюбності українського народу. На фестивалі, присвяченому бандуристу В. Перепелюку викладач бандури з Житомира Микола Нечипоренко промовив слова, що запали глибоко в душу: «Де є хоч один бандурист – там є правда!» [57, с. 64].

Бережуть кобзарську традицію й за океаном. «Коли я дізнався, що другий символ України після тризуба – бандура, то без вагань відкрив у своїй хаті в Нью-Йорку кобзарську школу», – розповідає етнічний українець Микола Чорний-Досінчук, засновник музично-літературного журналу «Бандура». Здавалося б, що зараз – на 30-му році незалежної і суверенної Неньки-України нема чого боятися занепаду української культури, мови, пісні. Цього домагалися ми всі ці роки і Майдан дав надію, що нарешті українська пісня посяде належне місце, збагачуватиме творчий потенціал українців, формуватиме справжню еліту, стане консолідуючим чинником у розбудові держави. Та не так сталося, як гадалося. Ліберальність наших можновладців сягнула небачених меж – аж до повного абсурду, безладу у всьому, що стосується розвитку і підтримки власне української мови, культури, пісні. Таким становищем користуються багато нечесних ділків від так званого «шоу-бізнесу» – теле – і радіопростір заповнений здебільшого дешевою, сірою, нерідко агресивно-ворожою до українства московськомовною «попсою». Такий стан речей і на центральних, і на місцевих каналах телебачення виховує у нашої молоді поганій смак, хибне уявлення про культурні цінності. Кобзарство – чинник симбіозу культурних народних традицій та творчого дерзання, новотворення народного генія. Такий симбіоз створював мости до цілісної будівлі національної культури. Варто підкреслити, що якраз уся цінність кобзарства у його традиційності. Художня реконструкція старовинних кобзарських творів має стати основою репертуару кобзарів, бандуристів та лірників, що послугує не лише сучасному кобзарству, але й цілому сьогоднішньому нашому музичному мистецтву.

Розповідаючи про старосвітську бандуру, Г. Хоткевич зазначав: «Український народ створив собі інструмент для своєї пісні – і тут бандура суперниць собі немає. На жодному з інструментів не можна так акомпанувати українській пісні, як це можна робити на бандурі. У цьому – головна сила бандури. Поки бандура є інструментом переважно акомпануючим, доти на першому місці має стояти українська пісня, її закони, її вимоги, характер, ходи і весь дух. Коли ж це домінування української пісні зникне, дозволю собі зауважити, що зникне і українська бандура – на її місці з'явиться «первертень» [54, с. 40]. За такі думки митця і розстріляв НКВД у 1938 році.

На сьогодні, 2007 року голова Національної спілки кобзарів України Народний артист України, професор В. Єсіпок сказав правду, як істинний кобзар, що «... одягання фраку для виходу на сцену не пасує образу бандуриста, що тембральне звучання бандури як органу чи клавесину є виродженням, за що на нього посипалися звинувачення у спекуляціях національною ідеологією, у несприйнятті новацій. Як кажуть у народі, правда очі коле... А якщо

і бандуристи перестануть співати і грати, то хто це буде робити?» [62, с. 3]. Отже, деколонізація всіх сфер життя суспільства, консолідація суспільства на основі базових цінностей українського народу – його мови, історії та культури – єдино можливий шлях утворення сучасної української нації й збереження незалежності країни в майбутньому. Історія інших колоніальних народів свідчить: тільки поборовши залишки колоніальної спадщини, народ стає повноцінною нацією. І держава має дбати про розвиток кобзарського мистецтва, яке пройшло через століття і стало, як зазначає А. Багнюк «мечем духовним, що відсікає Безглуздя від Мудрости – в думках, Хибу від Істини – в словах, Кривду від Правди – в діях, Рабство від Свободи – в житті, Зло від Добра – в світі» [1, с. 257]. Пройшовши багатівіковий шлях розвитку, як історично сягаючи в сиву давнину українського фолкльору, зазнавши як років розквіту, так і занепаду, українська кобза і бандура стали невід’ємною складовою сучасної музичної культури. У Бандурі – наша честь і слава. Україна має три національні символи – прапор, тризуб і Бандуру. Кобзарство – яскрава сторінка історії українського народу, свідчення його високої духовної культури. Творчість кобзарів-бандуристів, цих самобутніх митців, народних співців та поетів, які розносили славу про свій народ, про його вірних синів-героїв, закликали до боротьби з поневолювачами є однією з найдавніших і найбагатших граней української музичної традиції.

4. Тарас Шевченко і кобзарство

Українська музикознавча наука багата на справжніх патріотів учених, музикознавців, дослідження яких доводять унікальність і самодостатність української музичної культури, невід’ємною складовою якої є кобзарство, що нерозривно пов’язане з історією України. Геніальний поет Тарас Шевченко присвятив кобзарству чимало поезій та творів малярства.

Дослідженню кобзарства у творчості Т. Шевченка присвячена низка наукових публікацій, зокрема заслуговують уваги праці М. Лисенка, Б. Кирдана, В. Мішалова, О. Правдюка, В. Гордійчука та ін.

Кобзарство народжувалося і розвивалося разом з українською піснею. Кобзарі-бандуристи зберегли і донесли до сьогоднішніх днів пісенні скарби, які ніколи не вичерпаються, не зникнуть, не помруть. «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине... От де люде, наша слава, слава України!» [63, с. 202].

Ще з дитячих років Тарас Шевченко любив слухати розповіді про кобзарів, а згодом і сам не раз прислухався до їхньої гри і співу. Він цінував кобзарів, як виразників народних дум і сподівань, які своєю творчістю і мистецтвом надихали кращих синів України на боротьбу за правду і волю. Шевченко розумів, що кобзарство – це ціле самобутнє явище, яке заслуговує на увагу та пошану. Недаремно свою першу збірку поет символічно назвав «Кобзар», підкреслюючи цим народність та волелюбність своєї поезії.

Щодо назви «кобзар», то вона хоч і є похідною від назви «кобза», але кобзарями, вже від початку, стали називати не тільки тих, що вміли грати на кобзі, а й тих, що сіяли в народі зерна правди, закликали до виявлення й по-

борювання неправди, вказували шляхи для визволення поневолених. Отже, сутність назви «кобзар» визначалася не лише тим, на чому він грав, а скоріше тим, що він грав і співав. Звідси має бути зрозумілим і те, чому народ наш лірників і навіть окремих співців, що ходили без кобз і лір часто називав кобзарями і чому ми національного генія Тараса Шевченка звемо великим кобзарем України. «Кобзар» – це поезії, сповнені гніву і бунтарства. Кобзар у народній уяві – це трибун-співець, який своїми думами запалював народ на боротьбу з поневолювачами. У такому понятті назву «кобзар» ми повинні зберігати і надалі. Носити її може лише той, хто на неї заслуговує. Кобзар був і надалі мусить залишатися безкомпромісним співцем правди і волі свого народу, невтомним борцем за його добробут, за його процвітання [34, с. 38-39].

Під час подорожей Україною поет слухав спів народних кобзарів та лірників. Оцінюючи твори народних співців і, зокрема, думи, Шевченко написав: «І всі вони такі піднесено-прості і прекрасні, що якби воскрес сліпеч хіосський (мається на увазі відомий рапсод Гомер) та послухав хоч одну з них від такого ж, як і він сам сліпця, кобзаря, або лірника, то розбив би доценту свій луб'янець, що зветься лірою, і став би міхonoшею у найбільшого нашого лірника...» [63, с. 236-239].



Рис. 5. К. Трутовський. Тарас Шевченко з кобзою над Дніпром. 1875 р. Національний музей Тараса Шевченка в Києві.

Відомо, що Шевченко знав кобзаря Остапа Вересая і надіслав йому примірник свого «Кобзаря» з дарчим написом. У своєму щоденнику на засланні Тарас Шевченко 17 червня 1857 року записав: «... я ніби з живими розмовляю з її (України) сліпими лірниками і кобзарями». Постаті кобзаря, народного співця, виконавця народних дум, народолюбця, провісника нових ідей та воїна – месника Шевченко виводить у своїх творах «Катерина», «Перебендя», «Мар'яна черниця», «Гайдамаки». Зразки творчого використання стилю народних історичних дум, які високо цінував Шевченко бачимо в поемах «Гамалія», «Сліпий» (у думі Степана «У неділю рано-вранці», та «Гайдамаки» (в піснях Волоха).

Кобзарі і бандуристи були безпосередніми учасниками Коліївщини. Про одного з цих кобзарів – незрячого Волоха на основі свідчень свого діда говорить Т. Шевченко у поемі «Гайдамаки»: «За гайдамаками ходив кобзар, його називали сліпим Волохом». Змальовуючи образ кобзаря – учасника подій 1768 року, Т. Шевченко спиняється на репертуарі його пісень, серед яких називає пісню про батька Максима Залізняка, яка особливо імпонувала гайдамакам із рядових запорожців і селян, таких самих, як і Залізник, бідняків, в яких не було – «ні оселі, ні саду, ні ставу».

Шевченко, як художник не забував про кобзарство. Образи кобзаря як народного музики відворені у рисунку «Козацький бенкет» (1838 р.), сепією виконані дві ілюстрації до поеми «Сліпий» (1843 р.). Епізодичні зображення кобзаря бачимо на рисунках «Дві дівчини» (туш, перо, 1858), де кобзар на другому плані під деревом та «Дари в Чигирині 1649 року» (туш, 1844 р.), де на стіні висить картина із зображенням кобзаря (може кобзаря Мамаю). Кобзар-бандурист зображений і на ескізі олівцем «Селянин слухає бандуриста» (1846 р.).



| *Рис. 6. Т. Шевченко. Дві ілюстрації до поеми «Сліпий» (1843 р.)*

Глибоко шануючи Івана Котляревського, Григорія Квітку-Основ'яненка й М. Маркевича, Шевченко називав їх кобзарями. Починаючи з 70-х рр. XIX ст. кобзарі до свого репертуару включають твори Шевченка: «Заповіт», «Реве та стогне Дніпр широкий» (уривок з балади «Причинна», «Зоре моя вечірняя» (уривок з поеми «Княжна»), «Думи мої» та інші. Пізніше кобзарі самі почали створювати мелодії на слова Шевченка і свої пісні про нього: «Зійшов місяць, зійшов ясний», «Сподівалися Шевченка», «На високій дуже кручі» (слова і музика останньої пісні І. Кучугури-Кучеренка).

У 1920-х рр. утворюються капели бандуристів. Деякі із них (Харківська, друга – Київська та інші) носили ім'я Шевченка. Справжніми пропа-

гандистами творчості Шевченка стали згодом: Державна заслужена капела бандуристів України, Заслужена самодіяльна народна капела бандуристів палацу культури м. Дніпродзержинська Дніпропетровської області, Струсівська заслужена самодіяльна народна капела бандуристів, капела бандуристів імені Тараса Шевченка з м. Детройта (США) та ін.

Кобзарі Є. Мовчан, Є. Адамцевич, Г. Льченко, Ф. Кушнерик, П. Гузь, П. Кулик, О. Маркевич склали пісні на вірші Шевченка і про нього. П. Носач присвятив Шевченку «Думу про великого кобзаря». На відзначення 100-річчя з дня виходу в світ Шевченкового «Кобзаря» Є. Мовчан, П. Носач, Ф. Кушнерик, І. Іванченко і В. Перепелюк створили велику поему «Слава Кобзареві», яка складається з 9-ти пісень.

У часи другої світової війни (1941-1943 рр.) кобзарі Є. Мовчан, П. Гузь, П. Тищенко, П. Носач, П. Дугін, Є. Адамцевич на тимчасово окупованій гітлерівцями Україні гнівним Шевченковим словом закликали народ до боротьби проти фашистів. Твори на вірші Шевченка і про нього грали-співали для українських партизанів кобзарі А. Старченко, А. Білоцький, І. Богдан та ін. У лавах УПА воював і пропагував Шевченкову творчість бандурист Кость Місевич, який був поранений і замучений фашистами.

У післявоєнний період Шевченкову творчість пропагували капели бандуристів: «Дністер» (м. Новий Розділ); «Заспів», «Діброва», «Галичанка», «Дзвіночок», «Карпати» (Львів); Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди (Київ); Черкаська муніципальна капела бандуристів; Івано-Франківська муніципальна капела бандуристів; капела бандуристів Стрітівської вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва (Київська область); Струсівська капела бандуристів (Тернопільська область) та ін. На Шевченкові вірші виходить з друку нотна література для бандуристів. Музичні твори на вірші Шевченка ввійшли в репертуар багатьох носіїв сучасного кобзарства: В. Єсіпка, В. Кушпета, В. Ковалья, Е. Драча, М. Мошика, О. Кіндратчука, подружжя В. Литвин і А. Литвин, Д. Губ'яка, сімейного гурту «Собор» Чайок та інших. Віддаючи шану великому Кобзареві, на могилі Шевченка часто виступають кобзарі, капели та ансамблі бандуристів. Багато років постійними виконавцями тут були кобзарі Н. Прудкий та О. Чуприна. Часто грає і співає там відомий бандурист В. Горбатюк, студенти та випускники Стрітівської школи кобзарського мистецтва.

Відомо, що й сам Т. Шевченко вмів грати на бандурі та торбані (панська бандура). Торбан Шевченка зберігається в Роменському музеї до наших днів. І тепер, після реставрації цього інструменту (реставратор Шльончик), в ювілейні дні Т. Шевченка на ньому доручають виконувати твори на вірші поета найвизначнішим сучасним кобзарям-бандуристам.

Майстри кобз і бандур О. Корнієвський, І. Скляр, О. Коваль, В. Герасименко прикрашали зображенням поета виготовлені ними кращі інструменти. Визначні кобзарі України Є. Мовчан, Н. Прудкий та інші заповідали свої інструменти музею Т. Шевченка на Чернечій горі в Каневі, де вони й зберігаються понині.

5. Видатні представники професійних бандурних виконавських шкіл в Україні



*Рис. 7. Гнат Хоткевич.
Фото 1902 р.*

Гнат Хоткевич – митець масштабної освіченості, непересічного таланту, який був наділений могутнім творчим потенціалом. Його життя – безперервне подвизництво у багатьох сферах матеріальної і духовної діяльності. Г. Хоткевич постає перед нами як музикант, педагог, художник, музикознавець, фольклорист, письменник, драматург, літературознавець, театрознавець, композитор, громадський та культурний діяч. «Творити, досліджувати, втілювати, організовувати, навчати інших – цими головними принципами керувався Г. Хоткевич протягом 40-річного творчого шляху», – так пише про митця Н.Супрун у своєму музично-теоретичному дослідженні «Гнат Хоткевич – музикант» [47, с. 10].

Народився Гнат Хоткевич 19 грудня 1877 року у Харкові. Ще змалку прислухався до народних пісень, які збирав та записував протягом всього життя. Особливе захоплення викликали у хлопця пісні старого бандуриста Павла із села Дергачі на Харківщині. Саме він і став першим вчителем Гната [4; 33; 40; 47]. Від кобзаря Павла, а також від професійного кобзаря Г.Гончаренка майбутній музикант перейняв зінківський (харківський) спосіб гри на інструменті (пізніше вдосконалив його), виконавські прийоми, кобзарський репертуар.

Під час навчання у Харківському реальному училищі (1887-1894 рр.) самостійно опановує мистецтво бандуриста, записує від традиційних народних кобзарів кобзарські та лірницькі пісні, вивчає класичну музику. Навчаючись у технологічному інституті Харкова (1894-1900 рр.), Г. Хоткевич збирає та виконує з бандурою народні пісні, думи і бере участь у заходах Української студентської громади, у студентських виступах, за що тимчасово виключений з інститута [12, с. 541-542]. Відзначимо, що наполегливе самостійне навчання музичному мистецтву та грандіозна праця забезпечили музиканту звання «першого професійного бандуриста з віртуозною технікою гри та музично-теоретичними знаннями» [4, с. 84]. Так, у 1899 році М. Лисенко запрошує «бандуриста-віртуоза» у свій хор, з яким Г. Хоткевич гастролює по Україні як соліст-бандурист (під псевдонімом Гната Галайди), започаткувавши тим самим новий тип бандурного виконавства – концертний.

Таким чином, вже на початку ХХ століття Г. Хоткевич сформувався як виконавець нового типу, який об'єднував у собі риси народного та академічного музикування. Також всебічне вивчення бандурного мистецтва сприяло формуванню музиканта, який був дослідником, віртуозом, інтерпретатором та імпровізатором, що стало поштовхом до відродження стародавнього інструменту [47, с. 49-53]. Важливим етапом у житті молодого бандуриста

став 1902 рік, коли Гнату Мартиновичу запропонували організувати кобзарський концерт, присвячений XII Всеросійському археологічному з'їзду, який проходив у Харкові. Готуючись до з'їзду, Г. Хоткевич зібрав багато даних про народну музичну культуру Слобожанщини, її кобзарів та лірників, їх репертуар. Підготовча робота включала також репетиції музиканта з кобзарями, лірниками із Чернігівської, Полтавської та Харківської губерній, складання програми їх концерту.

Репертуар народних музикантів митець поділяє на історичний (думи, історичні пісні), релігійно-моралістичний (псалми), побутовий (колядки, танцювальні мелодії, чумацькі, весільні пісні), гумористично-сатиричний (жартівливі, сатиричні пісні). Згодом пише розробки, присвячені характеристиці українських кобзарів та лірників, де подає відомості про «музичні залишки старовини» і робить порівняльний аналіз репертуару кобзарів кожної із трьох губерній паралельно з художньою характеристикою кожного типу кобзарів [48, с. 33].

Зібравши велику кількість матеріалу у підготовці до з'їзду, Г. Хоткевич виступив під час теоретичної частини засідання з науковою доповіддю «Дещо про українських бандуристів та лірників», у якій розглядав наступні питання: помилковість думки про вимирання кобзарського мистецтва на початку XX століття, способи кобзарського виконання, переслідування старців-кобзарів, заборона їм вільно грати та співати [4, с. 92]. Виступ народних музикантів на XII археологічному з'їзді мав величезне значення в житті кобзарства: протягом всього концерту кобзарі та лірники виступали у різних виконавських складах. Це була перша спроба організувати сліпих музикантів в єдиний ансамбль. У концерті Г. Хоткевич показав кобзарів, лірників, об'єднаних у дуети (лірник С. Веселий і кобзар І. Нетеса), тріо (кобзарі Т. Пархоменко, М. Кравченко, П. Древиченко), з трією музикою (2 скрипки і басоля). Це відкрило новий напрям виконавства у бандурному мистецтві. Народна інструментальна музика була вперше продемонстрована у формі фольклорно-етнографічного оркестру, який став попередником сучасного оркестру українських народних інструментів [47, с. 66].

Цей сміливий експеримент (створення різноманітних ансамблів бандуристів) став новим етапом в історії кобзарства та ознаменував собою перехід від сольних до колективних форм виконання при об'єднанні однорідних музичних інструментів. Після з'їзду влада дала кобзарям право «виступати зі сцени», а Г. Хоткевичу заборонила виступи з лекціями про народну музику за політичну спрямованість його доповіді. Організація концерту кобзарів у 1902 році в Харкові поставила перед митцем багато проблем щодо бандурного мистецтва. В цей час народна діатонічна бандура мала просту номенклатуру, а виконавці володіли невеликою кількістю типових варіантів гри на ній. Г. Хоткевич, основоположник професійного бандурного виконавства, вважаючи бандуру не лише «здобутком минулих часів», але й «інструментом сьогодення», відстоює думку про необхідність вдосконалення кобзарських інструментів. Водночас він радить майстрам не поспішати із введенням хроматизму та конструюванням бандури нового типу без ґрун-

товного вивчення її попередниць. Першочергові завдання, які бандурист ставив перед музикантами, були: обрати єдиний тип гри та стабілізувати вигляд інструменту.

Стосовно уніфікації форми бандури та способу гри Г. Хоткевич відстоює зінківський (харківський), тому що різниця між регіональними типами гри полягала в манері тримати інструмент та в постановці рук, а харківський тип гри поєднував у собі елементи і чернігівського, і полтавського, і київського, який перейняв чернігівський, та давав можливість грати двома руками з максимальним використанням при цьому десяти пальців [4, с. 125-126].

У березні 1906 р. бандурист змушений емігрувати в Галичину, яка в той час знаходилася під Австро-Угорщиною, де переховувався шість років від арешту за активну громадську діяльність. Тут митець натхненно працює як етнограф, історик, письменник, фольклорист, театральний діяч, музикант, розвиває та пропагує кобзарське мистецтво. За період вимушеної еміграції Г. Хоткевич був членом «Молодої музи» та НТШ, друкував свої літературні твори і статті у виданнях «Каменяри», «Діло» та ін.; написав повість «Камінна душа», «Авірон», збірники «Гірські акварелі», «Гуцульські образки», тетралогію «Богдан Хмельницький»; організував Гуцульський художньо-етнографічний театр; здійснив дві великі концертні подорожі по Галичині й Буковині, в яких виступав як соліст-бандурист та лектор [47, с. 21]. Виступаючи з бандурою у Галичині, митець також хотів познайомити галичан із мистецтвом інших кобзарів Східної України, планував організувати концерт на зразок виступу народних музик у 1902 році в Харкові. Але політичні причини перешкодили цьому задуму. Кобзарські концерти музиканта зазвичай перетворювались у науково-практичний звіт на тему «Бандура і бандуристи», який митець ілюстрував малюнками інструментів, спорідненими з бандурою, робив порівняльний аналіз виконавських стилів та характеристик бандуристів сучасної генерації. Г. Хоткевич стояв на позиції комплексної популяризації науково-художніх знань про традиційний пласт української народної культури [47, с. 59-60]. Важливе значення для популяризації кобзарського виконавства та всієї української народної інструментальної музики мали і ансамблеві виступи (професійної народної орієнтації), організовані бандуристом із скрипок та цимбал; флюяри зі співом; 2-х скрипок, 2-х басів і бубна та ін.

У Галичині інструмент Г. Хоткевича викликав зацікавлення серед населення, але, на жаль, ніхто не став учнем бандуриста-віртуоза. Та саме завдяки грандіозній праці митця кобзарська традиція поступово утвердилася і в Західній Україні. Так, вже у 20-30-х роках ХХ століття В. Ємець, М. Теліга, Д. Гонта, К. Місевич, З. Штокалко, Ю. Сінгалевич сприяли професійному розвитку інструмента в регіоні [4, с. 114-115].

За роки, проведені в еміграції, Г. Хоткевич багато зробив для розширення технічних та художніх можливостей бандури. Так, С. Людкевич писав, що митець «підніс гру на бандурі до своєрідного артистизму, зробив способом до більшого числа модуляцій та добув з неї чимало зовсім но-

вих, незвісних ефектів і нюансів... Вже тепер бандура у руках Хоткевича є незрівнянна до акомпанементу народних пісень» [36, с. 422]. Діяльність митця підтримували і такі видатні діячі української культури як Л. Українка, І. Франко, М. Заньковецька, М. Садовський, М. Старицький, О. Барвінський, В. Стефаник та ін. Повернувшись у 1912 році на Наддніпрянщину, Г. Хоткевич далі продовжує інтенсивно працювати.

Коли у 20-х рр. ХХ ст. «кобзарський рух» в Україні досягнув свого апогею, в цей час визріло питання хроматизації строю інструмента, який залишався діатонічним. Цю проблему Г. Хоткевич розв'язує на рівні теоретичного і практичного експериментування. На думку музикознавця, пошуки хроматизації треба вести, зосереджуючи увагу на збереженні своєрідності бандури та на створенні для неї «її» репертуару. Підсумком багаторічної праці митця по удосконаленню строю бандури стала видача авторського свідоцтва № 28768 від 27 квітня 1932 року комітетом у справах винаходів на пристрій для зміни строю музичних щипкових інструментів, типу бандури, що зберігається в архіві доньки бандуриста Галини Хоткевич.

Уніфікація інструментарію – конструювання інструментів стабільної форми, діапазону, строю, його хроматизація, створення системи перемикання тональностей, – привела до активізації процесів удосконалення інструментальної техніки гри. Цьому сприяла і педагогічно-методична діяльність Г. Мартиновича, яка проявилася в обґрунтуванні харківського способу гри як найоптимальнішого (статті «Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва», «Про кобзу і бандуру», «Нарис з історії кобзарського мистецтва» [33, с. 3]).

Особлива роль належить «Підручнику гри на бандурі харківського типу» (1909), що став першою в Україні теоретичною працею, в якій автор подає історичний огляд інструмента та пояснення щодо нової теорії кобзарської техніки гри. Музикознавці відзначили професійний підхід митця до компонування матеріалу з теорії музики, адже, лише отримавши теоретичні знання, початківець може самостійно розпочати засвоєння одного із трьох способів гри на інструменті. Особливістю підручника стало поєднання теоретичного матеріалу з поясненням під час опанування гри на бандурі, ілюстрації, доступний виклад. Окремими розділами подаються конструкція, відомості про номенклатуру та опис необхідних матеріалів для виготовлення частин інструменту. Автор пропонує початківцю самостійно вибрати спосіб гри: чернігівський, полтавський чи харківський, хоча й намагається довести перспективність останнього. «Підручник гри на бандурі харківського типу» став першою фахово підготовленою працею в бандурній практиці, котра створила умови для написання та видання інших самовчителів гри на бандурі та кобзі.

Питанню хроматизації бандури Г. Хоткевич присвятив також кілька теоретичних розвідок. Особливого значення набула праця «Бандура та її можливості», яка стала першим узагальненим викладом проблем вдосконалення бандури, розширення її технічно-виконавських можливостей. У цій роботі бандурист характеризує лише два способи гри на інструменті як

найбільш вживані на початку ХХ століття – чернігівський та зінківський, розглядає широкий спектр виконавських прийомів та штрихів.

Г. Хоткевич відомий і своєю педагогічною діяльністю, яка пов'язана з роботою музиканта у Харківському музично-драматичному інституті. Коли до середини 20-х рр. бандуристи вже мали вдосконалений інструмент та систематизовану зінківську (харківську) школу гри, перед ними постало питання виховання молодих кваліфікованих виконавських кадрів та створення оригінального репертуару для бандури.

У 1925 році на базі Харківського музично-драматичного інституту був організований гурток для вивчення бандурної гри, який очолив Г. Хоткевич. Згодом бандурний гурток реорганізували в перший у вузівській музичній практиці України клас бандури, наставником якого дванадцять років був Гнат Мартинович [23, с. 425]. Для поєднання навчального процесу з музичною виконавською практикою, Г. Хоткевич організував студентський квартет бандуристів та написав для нього репертуар. Музикант широко користувався методом практичного експериментування (у програми концертів включав драматизоване виконання пісень, перетворював виконання піснених творів на невеличкі сценки) [47, с. 85]. Г. Хоткевич першим узагальнив систему викладання гри на бандурі, яка органічно поєднувала типові ознаки народного та академічного виконавства. Запозичивши в народних співців автентичний інструмент та манеру виконання творів, прийоми гри, він розвинув та дав напрям нового розвитку кобзарського мистецтва.

Упродовж 1925-1938 рр. учнями та послідовниками бандуриста стали Л. Гайдамака, В. Кабачок, І. Фількельберг, Г. Бажул, В. Мартинюк, П. Іванов та ін. Працюючи на педагогічній ниві, Г. Хоткевич продовжує зміцнювати та вдосконалювати теоретичну базу професійної бандурної школи. У 1929-1930 рр. він написав другий «Підручник гри на бандурі харківського типу», при цьому спираючись як на класичні кобзарські традиції зінківської школи гри, так і на нову музичну культуру, яка поглинала характерні ознаки традиційного українського мистецтва.

У передмові до підручника автор пише про позитивні та негативні зміни, які відбулися у бандурному мистецтві з часу видання першого підручника гри на інструменті. Також відстоює науково-практичну позицію щодо професійного розвитку бандури в таких трьох напрямках:

1) конструктивного вдосконалення сольного інструменту та вироблення його оркестрових зразків;

2) створення в навчальних закладах єдиної системи навчання, яка поєднувала б культивування класичних кобзарських традицій та популяризацію сучасного репертуару;

3) функціонування сольного та колективного бандурного виконавства з використанням різних прийомів гри обома руками [4, с. 40-141].

Саме «Підручник гри на бандурі» 1930 року став завершальним науково-методичним виданням Г. Хоткевича в системі багаторічних досліджень і розробок, узагальнивши традиції професійних кобзарів зінківської школи, адже саме харківський професійний кобзар як ідеальний тип народно-

го виконавця найбільше привертав увагу автора – дослідника кобзарської виконавської практики. Окрім згаданої вже навчально-методичної праці у 1930-х роках побачили світ і низку наукових розвідок Г. Хоткевича про бандуру («До історії кобзарської справи», «Про значення бандури». Однією з найбільших праць дослідника є «Музичні інструменти українського народу».

Наведені вище органологічні роботи митця сприяли утвердженню системного методу дослідження бандури, початку пошуків її реконструкції, появі нового погляду на історію кобзи-бандури; вони відкрили шлях до професійного педагогічного напрямку в кобзарстві. В них автор представляє кобзу в системі історичного розвитку музичного інструментарію, дає критичний аналіз поглядам О.Фамінцина щодо походження кобзи-бандури та вперше в історії кобзарства узагальнює виконавський досвід [48, с. 36]. Підкреслимо, що навчальний осередок у Харкові, біля витоків якого стояв саме Г. Хоткевич, став основною базою фахової бандурної освіти в Україні, першим методичним центром, який об'єднав регіональні школи та сприяв загальному поширенню професіоналізму в бандурному мистецтві, широкому залученню його до просвітницької діяльності. Маючи досвід теоретика-дослідника, практика-виконавця та організатора музичної справи, митець реалізує ідею розвитку і популяризації національної культури, організовуючи як учбові, так і професійні художні колективи, серед яких Харківський національний хор, вокально-художній квартет, хор та інструментальний квартет зі студентів сільськогосподарської школи, інструментальний квартет із селян с. Бірки, музичне товариство «Мітус» та товариство любителів інструментальної і вокальної музики, квартет бандуристів при Харківському музично-драматичному інституті.

У 1925 році був організований колектив, якому належить одна з найяскравіших сторінок у справі професіоналізації кобзарського мистецтва, який став показовим для всіх кобзарських капел – «Полтавський ансамбль кобзарів» (керівник – В. Кабачок). Розвиток цього ансамблю тісно пов'язаний з іменем Г. Хоткевича, який допоміг йому стати колективом високого професійного гатунку зі справжніми кобзарськими традиціями та власним репертуаром [4, с. 153]. Результатом організаційної роботи митця в галузі кобзарства стала створена ним у 1929 році в Полтаві студія бандуристів, керівником якої був упродовж півторарічного курсу навчання. Вже у 1930 році студія була реорганізована у зразкову капелу бандуристів, яка через чотири роки об'єдналася з Київською і стала відома в цілому світі як Державна Заслужена капела бандуристів України. Працюючи з колективом, Гнат Мартинович створив для нього великий оригінальний репертуар, який складався з перекладених та аранжованих ним народних пісень та творів українських композиторів. Одним з найкращих репертуарних номерів капели стала героїчна поема «Байда». Г. Хоткевич створив також майстерну обробку думи «Буря на Чорному морі» та пісні К. Богуславського «Дванадцять косарів», яка стала, свого роду, символом капели.

Значну частину творчої спадщини митця складають інструментальні п'єси для бандурного ансамблю: «Осінь», «Ранок», «Попурі з українських

мотивів» та інші; для бандури соло: «20 п'єс у легкому аранжуванні», «Невольничий ринок у Кафі», «Ганок»; для бандурного оркестру: «Гайда», «Буря на Чорному морі», «Заповіт», «Добрий вечір, дівчино». Музикант створив також чудові обробки народних пісень: «Про смерть козака-бандуриста», «Про козака Голоту», «Гей, кум, братці», «Ой ходив чумак», «Тече річка», «Без тебе, Олесю», «Солоха», «Горлиця» [4, с. 138-139]. Серед великої кількості музичних п'єс виділяються твори, написані виключно з навчальною метою (для закладення основ виконавської техніки, поступового опанування способів та прийомів гри, різноманітних оригінальних штрихів). Це «Терців етюд», «Етюд для трьох пальців», також вправи з «Підручника гри на бандурі». Варто зауважити, що новим для академічного бандурного мистецтва став створений Г. Хоткевичем жанр мелодекламацій, новий тип бандурного супроводу, який поєднував фольклорний матеріал із засобами композиторської техніки професійної європейської музики. Таким чином, створення професійної бандурної літератури, репертуару для бандури соло, бандурного ансамблю та оркестру, написання навчально-методичних робіт та наукових розвідок відкрило нові шляхи для розвитку народного мистецтва.

Останні роки життя Г. Хоткевича були затьмарені антиукраїнськими репресіями, заборонаю спілкуватися з капелю бандуристів, кожен написаний музикантом твір повинен був отримати від влади дозвіл на виконання. 23 лютого 1938 року Г. Хоткевича було заарештовано за сфабрикованим звинуваченням у шпигунстві та створенні контрреволюційних націоналістичних організацій, а 8 жовтня цього ж року – страчено у підвалі харківського управління НКВД. Після фізичного знищення митця його ім'я стиралося та замовчувалося владою, як і багатьох інших кобзарів, знищених валом масових репресій у 30-х роках ХХ століття.

Г. Хоткевич, чия діяльність значною мірою сприяла становленню та розвитку сучасної української музичної культури, навіть не маючи офіційного диплому про музичну освіту, став професійним та багатогранним музикантом, виконавцем, педагогом, організатором культурного життя, майстром-конструктором бандури. У пошуках шляхів удосконалення строю бандури Г. Хоткевич дуже близько підійшов до створення зручного варіанта хроматичного інструмента, завершити ж цю роботу йому перешкодило вбивство московськими окупантами.

Паралельно з Г. Хоткевичем та після його загибелі здійснювалися пошуки шляхів хроматизації бандури й іншими майстрами України (В. Тузиченком, І. Склярем). Тому сучасна «концертуюча бандура, яка успішно репрезентує народне та професійне музичне мистецтво на багатьох сценах світу, яка збирала та розвинула живі традиції історії і культури народу, є колективним здобутком творчих зусиль цілого ряду поколінь музикантів минулих епох і нашого часу» [47, с. 76].

Втілення теоретичних ідей митця щодо вдосконалення інструменту в реальне життя сприяло формуванню нового способу функціонування бандури, нового типу соліста-бандуриста, колективних форм бандурного ви-

конавства, а також – педагогічного напрямку в кобзарському мистецтві. Значною є також роль Г. Хоткевича як дослідника-фольклориста. Заглиблюючись у соціологічні, історико-етнографічні, органіологічні та виконавські аспекти у дослідженні кобзарства, він розробляв їх теоретично та перевіряв свої висновки на практиці. Як теоретик кобзарського мистецтва, Г. Хоткевич послідовно утверджував комплексне вивчення бандури, новий погляд на історію кобзи-бандури, шукав шляхи її реконструкції, виявляв індивідуальні стилі традиційного кобзарського виконавства, вивчав музичне мислення кобзарів, закладав основи теорій музики і народного музичного професіоналізму; як організатор та педагог, він створив капелу кобзарів, клас бандури в музичному вузі, розробив методику викладання гри на бандурі; як композитор, Г. Хоткевич першим в Україні сформував репертуар для бандури та оркестру бандуристів. Це дає право стверджувати, що митець став засновником професійної бандурної школи в Україні.



Рис. 8.
Володимир Кабачок

З ім'ям **Володимира Кабачка** пов'язано важливий період в розвитку кобзарської справи в Україні. У 1925 році він організував і очолив першу в Україні показову капелу бандуристів у Полтаві. На початку 30-х рр. учасники капелі вже грали на удосконалених бандурах з перемикачами (важелями) та модератором, сконструйованими музичним майстром Г. Паліївцем за проектом В. Кабачка. Коли Полтавська капела вперше приїхала до Києва, її концерти проходили з триумфальним успіхом. Капела об'єднувала тоді дванадцять талановитих виконавців – представників харківського способу гри на бандурі. Під час концерту перед музикантами стояли металеві пульти; посередині сидів В. Кабачок, який злегка тактував диригентською паличкою, іноді беручи в руки бандуру. Діяльність Полтавської капели під керуванням В. Кабачка ознаменувала новий етап у розвитку кобзарської справи. Тут було виховано цілий ряд прекрасних виконавців, які майстерно володіли співом і грою на інструменті.

У 1930 році капела була перейменована в Зразкову капелу бандуристів України. Згодом (у березні 1935 р.) Київську і Харківську капели об'єднано в одну, названу Першою зразковою капелою бандуристів України. Вихованці В. Кабачка були окрасою капели й заклали міцні традиції виконання на бандурах харківського типу. Значне обдарування виявив Д. Піка – найближчий помічник В. Кабачка по полтавській капелі. З 1937 по 1941 рік він був художнім керівником Державної капели бандуристів. З 1945 року В. Кабачок починає викладати гру на бандурі в Київському музичному училищі, а через деякий час – і в консерваторії. Він плідно працює над доповненням педагогічного репертуару – складає вправи, етюди, робить гармонізації народних

пісень і перекладання творів сучасних композиторів, пише підручник гри на бандурі (про що давно мріяв). Великою заслугою Володимира Андрійовича є створення в 1952 році жіночого виконавського ансамблю – тріо бандуристок, до складу якого ввійшли студентки Київської консерваторії – Т. Поліщук, В. Третьякова і Н. Павленко. Так з'явився на Україні перший, професійний ансамбль, що відразу завоював любов і визнання слухачів. Це тріо на конкурсі V Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Варшаві завоювало звання лауреатів і золоті медалі. Ансамбль мав своїх послідовників – два тріо бандуристок: Н. Бут, Ю. Коваль і Г. Єременко, які здобули звання лауреатів конкурсу естради, і Л. Лисаківська, Е. Пилипенко та В. Пархоменко – лауреати конкурсу на VII Всесвітньому фестивалі молоді і студентів 1959 року.

У перші роки діяльності Українського народного хору В. Кабачок був його солістом, проникливим виконавцем українських пісень – «Сирітка» («Дивная година та й на світі стала», «Ой, по горі, по горі»). Він мав м'який, присмного тембру баритон, а його спів відзначався глибокою експресією і емоційною схвильованістю. Це був також віртуоз-бандурист, що вмів видобувати з свого інструмента чарівні звуки і демонстрував дивовижну техніку гри. Природа наділила В. Кабачка зовнішньою привабливістю, душевним благородством. Його добрі, ласкаві очі світилися теплом і щирістю; вони викликали у людей симпатію і бажання зблизитися з ним. Його пишна борода гармонійно доповнювала самотній образ кобзаря.

Композитор В. Уманець згадує: «Мені довелося протягом ряду років працювати з В. Кабачком у Київському музичному училищі, і мене завжди вражали його простота і скромність, тонка інтелігентність і велика людяність. Його хитромудра усмішка, доброзичливий гумор одразу створював товариську атмосферу й безпосередність. Таким я й запам'ятав Володимира Андрійовича. Прах В. Кабачка покоїться на Печерському цвинтарі. На жаль, стежка до його могили заросла густою травою... Ми шануємо пам'ятки історії, невмирущі твори народного генія. Згадуючи імена багатьох заслужених людей, ми не повинні забувати і В. Кабачка – чесного трудівника, який багато зробив для розквіту кобзарського мистецтва на Україні» [50, с. 28-33]. Згадуючи про В. Кабачка, його син, Микола пише: «Винищення української інтелігенції після ганебного процесу СБУ набрало масового характеру... В серпневу ніч, щойно ми заснули після хвилюючого обміну враженнями від перегляду в кінохроніці на Невському «Іспанського щоденника», нас розбудив військовий з білявою чуприною. З півгодини він перевертав наші лахи, потім оголосив, що татко заарештований, і, вклавши до мого портфелю саморобні офіцерські погони із самодіяльності, повів батька в невідомість. Тільки взимку мені пощастило розшукати батька в недоброї пам'яті «Крестах». Відбулося побачення. У довгій вузькій кімнаті, розділеній впродовж подвійними ґратами, між якими походжав наглядач, було повно знервованих людей, які галасували і плакали. Пробившись через натовп, я побачив за ґратами і сіткою серед багатьох інших таткове змарніле, змучене лице, очі, повні сліз. Через істеричний лемент, що стояв у приміщенні, не можна було розібрати жодної фрази: ні про причини арешту, ні про

суд він сказати нічого не зміг. Я не стільки почув, скільки здогадався, що батька чекає етап: куди – невідомо. Згодом приїхала з Кременчука мама. Побачення їй не дали. Ночами ми вистоювали в чергах – то з передачами, то в дезінфекційну камеру з теплими речами. До речі, мій козушок і підшиті ватою штани на першому ж етапі у батька відібрали «блатняки». Десь через рік я одержав листа, написаного якоюсь доброю душею. В ньому повідомлялося про те, що В. Кабачок знаходиться на Колимі в інвалідному таборі. І дав адресу. Відразу ж я зібрав йому першу посылку. Через півроку вона, добряче запліснявівши, повернулася назад. Інші, як потім з'ясувалося, так до батька і не дійшли. А на ці ж пакунки, потай від чоловіка, військового лікаря, сестра Ніна висилала гроші, бо сама слати на Колиму не зважувалась.

Знаючи про слабе здоров'я Володимира Андрійовича та не отримуючи ніяких звісток від нього, ми вже не сподівалися побачити батька живим. Та доля змилоствилася над ним. Пізніше з його розповідей ми дізналися, що перший табір йому випав пересильний, так званий Маріїнський. Там усьому лєнінградському етапові було оголошено присуд «трійки» УНКВД – по десять років на кожного. Потім – товарні вагони, баржі – ці смердючі трюми, які немалу частку своєї «начинки» лишали в Китайському морі. На «суші» – «командировки», де виснажлива робота на драгах при добуванні золота, повна відсутність вітамінів довели батька до пелагри. На щастя, один з чекістів комісії, яка провадила «актировку» (по суті, списування за межі табору безнадійно хворих, здебільшого старих), виявився в полтавському минулому батьковим учнем. «Тільки чудом можна назвати те, що Володимирові Андрійовичу в сорок третьому році пощастило дістатися з Колими до Ташкенту, де знаходилася евакуйована з Ленінграда консерваторія, і він сподівався там знайти мене. Про те, що мій батько живий і знаходиться в Києві, мені сповістив колишній співучень Роман Тихомиров, який разом з іншими хорошими людьми допомагав Володимирові Андрійовичу під час його ташкентських поневірянь» [2, с. 28-33].

Велику роль у подальшій батьковій долі відіграли Л. Ревуцький, П. Сук та А. Коломісць. Особливу вдячність Володимир Андрійович зберіг у своєму серці до землячки О. Решетник. Це вона, не побоявшись звинувачень у співчутті репресованому, запросила його на проживання у кімнатці, яку надав її родині евакуйований театр імені Івана Франка. Вона спалила його табірне лахміття, а чоловік її, П. Шкрьоба, актор-франківець, як і вона, поділився з ним останньою одежею. Зустрілися ми з батьком у маленькій кімнатці за кухнею у квартирі на Володимирській вулиці в липневому Києві 1945 року. Постарілий, зсутулений, геть сивий, з білою бородою, без жодного зуба, але нарешті вільний та ще й у своїй кімнаті – таким я запам'ятав його назавжди. Всупереч розрахункам сталінських катів Володимир Андрійович вирвав у долі ще чотирнадцять років плідної творчої діяльності. І повністю віддав їх на виховання мистецької молоді та завершення справи всього свого життя – створенню «Школи гри на бандурі» [2, с. 23; 26-29]. Отже, як майстер кобзарської справи, В. Кабачок був фундатором кобзарсько-бандурної школи, з якої й постала сучасна школа гри на бандурі.

Кобзарське мистецтво України у ХХ столітті переживало своєрідний академічний ренесанс: перетворення етнофольклорного виконавства у професійне, збагачене вокально-інструментальними, сольо-інструментальними та ансамблевими різновидами. Розпочав цей процес відомий вчений, дослідник українського музичного фольклору Г. Хоткевич, продовжили – його послідовники (виконавці, педагоги, конструктори бандур): Т. Пархоменко, П. Древченко, І. Кучугура-Кучеренко, М. Кравченко, М. Опришко, А. Бобир, В. Кабачок, В. Ємець, Г.Т каченко, З. Штокалко, Г. Китастиий та багато ін. На жаль, лише в 50-х рр. ХХ ст. утворилися сприятливі умови для справжнього розквіту та піднесення бандурного мистецтва в Україні. У Київській та Львівській консерваторіях були відкриті класи бандури, які стали центрами бандурного виконавства.



Рис. 9. Сергій Баштан, бандурист.

Визначною рисою таланту **Сергія Баштана** [63, с. 53] є багатогранність його творчої діяльності: виконавство, композиторська творчість, музична педагогіка й методика викладання, музично-громадська, публіцистична діяльність, організаційна та редакторська робота. Саме поєднання різних видів діяльності визначило особливу роль митця серед багатьох бандуристів як фундатора сучасного професійного напрямку розвитку бандурного мистецтва. Народився Сергій Васильович Баштан 21 січня 1927 року в с. Великий

хутір Золотоніського району Черкаської області, в селянській родині, яка плекала національні музичні традиції. Ще в ранньому дитинстві хлопець навчився грати на мандоліні, скрипці, гітарі, виявивши яскраві музичні здібності. А коли в дідовій хаті, на горищі, знайшли стареньку бандурку, вона відразу витіснила з уваги хлопця всі інші інструменти. Сприйнята від мами закоханість у пісню, поєднана з дзвінким голосом та прекрасним слухом, породила у Сергія бажання професійно займатися співом. Самотужки опанувавши бандуру та маючи чудовий слух і пам'ять, добре відчуття ритму, він виявив хист до підбирання на слух народних мелодій, згодом – і до імпровізації на народні теми, яка все частіше оформлювалась у невеликі довершені фантазії [11, с. 20]. Зазначимо, що хлопець інтуїтивно відчув природність поєднання фонічної педальності сріблястого звучання бандури з голосом і все більше захоплювався співом під власний супровід. Юний кобзарик стає постійним учасником шкільної художньої самодіяльності та мріє про артистичне майбутнє. Першими професійними вчителями Сергія у Київському музичному училищі (1944-1948 рр.) стали соратники Г. Хоткевича – В. Уманець та В. Кабачок. Перший повосенний навчальний рік у музичному училищі був важким: приміщення були не пристосовані для занять, не вистачало інструментів, нотного паперу. Та, незважаючи на труднощі, саме тут молодий бандурист, з допомогою В.Кабачка, стає на професійний шлях і торус його

по-своєму, «творчо і самобутньо, постійно шукаючи і знаходячи різноманітні способи вдосконалення і піднесення бандурного мистецтва» [43, с. 47]. Будучи одним з перших професійних музикантів-бандуристів ХХ століття, В. Кабачок докладав всіх зусиль до розвитку віртуозних можливостей свого учня, котрий згадуватиме про вчителя так: «З перших уроків навчання в класі В. Кабачка я збагнув, який це великий знавець народних пісень, народних дум, як досконало він володів секретами кобзарського виконавства...» [42, с. 22]. Сольному співу С. Баштан навчався в І. Найденко та М. Єгоричевої, хоровому класу – у В. Уманця. Методику хорового співу опановував у хорі під керівництвом П. Сука, згодом – у Державному народному хорі у відомих майстрів – Г. Верьовки, Е. Скрипчинської, А. Авдієвського.

Період навчання в музичному училищі співпав і з важливою подією в особистому житті юнака. Тут він познайомився з «талановитою співунею», бандуристкою Сімою (Серафимою) Сапсай, яка згодом стає його дружиною. Протягом усього спільного життя, подружжя бандуристів було «соратниками і однодумцями, порадиниками і суворими критиками в їхній спільній бандурній творчості» [42, с. 25].

Закінчивши музичне училище «з відзнакою», С. Баштан разом з дружиною продовжують працювати в оркестрі Українського державного хору, де музикант в умовах професійного колективу перевіряє на практиці та удосконалює свої знання й навички з методики ансамблевого хорового співу, грає в оркестровій групі як соліст-бандурист. Репертуар С. Баштана у ці роки був обмеженим можливостями інструмента старої конструкції, тому в процесі виконавської діяльності виникла проблема корінної реконструкції бандури та відкриття можливостей тональних модифікацій у процесі гри [11, с. 23-24]. Чимало відомих майстрів плідно працювали у цьому напрямі (О. Корнієвський, С. Снігірьов, В. Тузиченко). Перший, найбільш вдалий «класичний зразок» концертної бандури на основі «київського» типу створив І. Скляр. Пізніше вдалу версію бандури з модернізованою системою перемикачів та полегшеним корпусом запропонував В. Герасименко. С. Баштан став першим серед бандуристів, хто, досконало опанувавши новий інструмент І. Скляра, репрезентував його невичерпні віртуозні можливості на великій концертній естраді. У програмах бандуриста з'являються все більш складні твори.

Таким чином, вступаючи у 1954 році до Київської консерваторії, С. Баштан мав вже певний досвід концертно-виконавської та творчої діяльності. Тут він продовжує опановувати сольний спів у класі І. Віленської, диригування – в Ю. Тарнопольського, інструментальну гру – у В. Кабачка, А. Бобиря, М. Геліса. Саме останній, як згодом стверджуватиме С. Баштан, розбудив у бандуриста інтерес до класичної музики, яка поряд з традиційним українським репертуаром виховала у нього почуття любові та поваги до всієї світової культури [42, с. 28-29]. Після закінчення консерваторії у 1959 році С. Баштан працював в оркестрі Державного українського народного хору Г. Верьовки, куди він повернувся вже сформованим музикантом-професіоналом, лауреатом Всесоюзного та Міжнародного конкурсів, бандуристом-віртуозом, готовим до активної концертної діяльності. Дивовижна

бандура С. Баштана лунала майже у двадцяти зарубіжних країнах Європи, Азії, Північної та Південної Америки [42, с. 40-45]. Паралельно до цих гастролей, музикант виступав у концертах філармонії, Спільки композиторів України, на радіо та телебаченні з великими програмами (твори Й.-С. Баха, Ф. Мендельсона, К. М'яскова, В. Кирейка та самого виконавця). У 1966 році в Колонному залі Київської філармонії відбувався концерт виконавців на народних інструментах, в якому перше відділення було відведено бандурній музиці С. Баштана.

Видатні досягнення у концертно-виконавській діяльності С. Баштана, як новаторські, здобули загальне визнання музичної громадськості та широкого загалу шанувальників цього мистецтва. У 1967 році митцю присвоєно звання «Заслужений артист України». У 1969 році бандурист залишив роботу в Державному українському народному хорі імені Г. Верьовки та почав працювати в різних концертних організаціях, а також у Київській державній філармонії.

У 1960-1970-х рр. було зроблено низку записів музичних творів у виконанні С. Баштана на радіо, завдяки яким вперше на цілу країну бандура звучала як сольний концертний інструмент. Виступав музикант і в різноманітних телепередачах та концертах, і найчастіше це був «прямий» ефір. Всесоюзна фірма «Мелодія» здійснила грамзаписи вибраних концертних творів українських композиторів у виконанні С. Баштана. Митець озвучував також кінофільм «Сліпий музикант», музику до якого написав П. Майборода [42, с. 53-54].

Зазначимо, що визначна роль С. Баштана в українській музичній культурі сучасності далеко не вичерпується виконавською та композиторською діяльністю. Він сформував київську школу бандурного виконавства та виховав велику когорту талановитих бандуристів. Педагогічна діяльність митця охоплює період з 1959 року, коли після закінчення навчання він почав працювати в Київській державній консерваторії імені П. Чайковського (нині – Національній музичній академії України) викладачем класу бандури як сумісник, оскільки основною була робота в оркестрі Державного народного хору Г. Верьовки. Впродовж десяти років митець поєднував концертно-виконавську роботу в хорі та педагогічну – в консерваторії. Обіймав посади: викладача (1959 р.), старшого викладача (1969 р.), доцента (1972 р.), професора (1980 р.), декана оркестрового факультету (1987 р.) [11, с. 28]. Крім виконавських дисциплін педагог також викладав «Історію кобзарського мистецтва», деякий час працював керівником капели бандуристів (разом з Я. Орловим).

Як зазначив дослідник І. Панасюк, педагогічні методи С. Баштана базуються на трьох принципах. По-перше, кожен учень – індивідуальність з притаманними лише їй здібностями та темпами професійного росту. По-друге, у виконавському репертуарі – постійне поєднання оригінальних творів українських композиторів та класичних зразків, які поповнюються новими творами для бандури. По-третє, робота над кожним музичним твором починається з образно-художнього осмислення, а музично-теоретичний та виконавський аналіз – зумовлені цією образністю [43, с. 56].

необхідності глибокого та різнобічного втілення образно-художнього змісту музики як першорядне завдання, що вирішується поступово від уроку до уроку, С. Баштан успадкував від свого вчителя В. Кабачка. В процесі спільної навчальної праці викладача та студентів вишукуються нові виконавські прийоми, штрихи, ефектні колористичні звучання, і як результат – значне збагачення арсеналу виконавських та технічних можливостей, розширення образного та жанрового кола. Постійно працюючи над удосконаленням відомих і відкриттям нових виконавських прийомів гри на бандурі, митець надає великого значення чисто технологічним проблемам, адже лише на ґрунті справжньої професійної школи може йти мова про виконання високих художніх завдань [38, с. 59-61]. Як відзначає професор М. Давидов, науковим узагальненням власного багаторічного досвіду концертної та педагогічної діяльності С. Баштана є «Школа гри на бандурі», видана у співавторстві з А. Омельченком у 1984 році видавництвом «Музична Україна» (Київ). Підручник розрахований на учнів та викладачів ДМШ, училищ, також на керівників самодіяльних ансамблів та капел бандуристів [43, с. 57].

Зазначимо, що навчально-методичний посібник базується за двома основними принципами: 1) «від простого до складного»; 2) «від окремого до узагальненого». В послідовному та систематизованому викладі навчального матеріалу особливу вартість має добра ілюстрація всіх методичних положень, технічних прийомів та виразових засобів бандури, а в методичних порадах окреслені нові сучасні підходи до завдань виховання. Підручник містить велику та цікаву репертуарну частину, яка складається з п'єс та етюдів українських авторів (Д. Пшеничного, К. М'яскова, І. Шамо, Ю. Щуровського), обробок і перекладів (А. Омельченка – серія етюдів різних авторів, А. Бобиря, В. Кабачка, М. Лобка). Науковці відзначають, що оригінальною методологічною настановою цієї книги є інтерпретація пісні, пісенності як першоджерела формування не лише вокальних, а й інструментальних виконавських навичок, адже українська пісенність – це генетична основа формування одухотвореності виконавського кобзарського мистецтва. Сьогодні «Школа гри на бандурі» С. Баштана, А. Омельченка залишається найпершою навчально-методичною основою бандурного виховання в Україні. Зазначимо, що широке розмаїття музичних стилів, жанрів і форм, опанованих у студентський період, мали на меті високе музично-художнє виховання майбутнього виконавця-артиста.

З ініціативи С. Баштана провідні українські композитори творять репертуар для бандури. Зокрема, це А. Коломієць (Перша Українська соната для бандури і фортепіано, Поема-рапсодія, Легенда), В. Кириєнко (Фантазія № 2, Казка, Варіації), К. М'ясков (9 концертних п'єс, Концертино, Фантазія для бандури з оркестром, Прелюдія Ля-мажор), згодом – М. Сільванський (Концерт для бандури з оркестром, Фантазія), Г. Гембера (Варіації на тему українського хороводу «Марина», ще пізніше – В. Зубицький (Серенада, Концертний триптих, Соната, Бурлеска), В. Тилик (Два концерти для бандури з оркестром, 10 прелюдій), А. Муха (Варіації на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» [42, с. 82].

Найбільш плідною була співпраця С. Баштана з композитором, продовжувачем славнозвісної школи Л. Ревуцького, – М. Дремлюгою, яка тривала понад тридцять років, і результатом якої стала велика кількісно та надзвичайно цінна якісно творча спадщина для бандури: три сонати, три сюїти, Адажіо, Поема-рапсодія, Прелюдія Ля-мажор та багато ін. Написання Концерту для бандури з оркестром (1987 р.) стало свого часу революційною подією та ознаменувало найвищу точку розвитку академічної бандурної школи [39].

Зазначимо, що багато композиторів писали музику саме для С. Баштана, орієнтуючись на його вдосконалений інструмент та блискучі виконавські можливості, що значно відрізнялися рівнем технічної складності, багатством музично-виразових прийомів від виконавської практики широкого загалу. Таким чином, творча співпраця митця з композиторами стала дієвим та результативним процесом, у ході якого перевірялись інструментальні художньо-виразові і специфічні виконавські прийоми (тремоловання та гра лівою рукою у верхньому регістрі способом її перекидки – принципово нове явище у грі на бандурі того часу).

Створення жанрової музичної класики – циклічних, сонатних, крупних варіаційних та поліфонічних форм, значної кількості різнохарактерної, багатожанрової та віртуозної концертної мініатюри, разом з блискучою її виконавською репрезентацією першим виконавцем переважної більшості названих вище творів С. Баштаном, а пізніше – його учнями, визначило та утвердило принципово новий, порівняно з традиційно акомпануючим, статус бандури у концертній та в музично-педагогічній практиці як сольного інструмента [11, с. 25-26].

Дослідники творчості С. Баштана відзначають, що важливою і найсуттєвішою рисою тематизму творів митця є яскрава та виразна мелодика, яка завжди має національні ознаки. В цьому виявився вплив на бандуриста традицій української професійної музики, зокрема, школи Л. Ревуцького та його учнів. Творчий доробок С. Баштана репрезентує два напрями: інструментальні твори для бандури соло та обробки українських народних пісень для голосу в супроводі бандури. До першої належать невеликі п'єси та три варіаційні цикли, написані для бандури вже як сольного інструмента. Митець використовує жанри європейської романтичної традиції, зокрема мініатюри та розгорнуті композиції програмного змісту, що підкреслюється назвами («Мрія», «Експромт», «Народний танець», «Наспів», «Думка», «Народний фрагмент» та ін.).

Серед інструментальних творів найвідомішими стали дві великі композиції: Концертна фантазія на тему української народної пісні «Пливе човен» та Концертні варіації на тему «Йшли корови», які засвідчили початок концертного рівня бандури як сольного інструмента і відрізняються образною поетичністю, картинністю, яскравим колоритним звучанням [43, с. 54-55]. У цих творах присутнє велике розмаїття віртуозних прийомів (пасажі, перекидка рук, гліссандо, флажолети, багатошарова фактура з елементами поліфонічності), які значно збагатили технічні можливості сучасної бандури, її образно-звукову палітру. В опрацюваннях українських народних пісень

композитор прагне до збагачення бандурного акомпанементу, який стає самостійним та рівнозначним вокальній партії. Прикладом цього є твори «Чорна рілля ізорана», «Нема гірше, як в неволі» на слова Т. Шевченка, «Ой горе тій чайці», «Лугом іду», «Через сад-виноград», «Дібровчанка», «Ой на гору козак воду носить». Крім створення бандурного репертуару та його виконавської презентації, С. Баштан провів значну роботу щодо систематизації та публікації нотного матеріалу: для дитячих музичних шкіл, середніх та вищих музичних навчальних закладів, естрадно-концертного виконання підготовлено та видано понад 60 збірників («Бібліотека бандуриста», «Взяв би я бандуру», «Репертуар бандуриста» та багато ін.). Обсяг та висока художня якість створеного і систематизованого репертуару для бандури отримали високу оцінку фахівців.

Піклуючись проблемами подальшого розвитку сучасного бандурного мистецтва, Сергій Васильович постійно надає безкорисливу і щедру методичну допомогу педагогам та учням, виступаючи з доповідями, тематичними уроками на обласних, республіканських, всеукраїнських семінарах та конференціях, публікуючи статті та нариси з проблем історії і теорії кобзарства. Серед таких публікацій – монографія, присвячена методиці роботи з капелою бандуристів, навчальні програми для дитячих музичних шкіл, музичних училищ, музичних вишів, книга «Бандуристе, орле сизий...» – спогади про В. Кабачка та інші [11, с. 29].

Про талант С. Баштана-педагога свідчать успіхи його вихованців. Першим учнем, який отримав світове визнання став Петро Чухрай – лауреат Першої премії Міжнародного конкурсу виконавців, який проходив у Берліні в 1973 році. П. Чухрай понад чверть століття працює солістом Національного оркестру народних інструментів (керівник В. Гуцал). У 2000 році йому присвоєно почесне звання Народного артиста України [43, с. 56]. Через клас С. Баштана пройшла переважна більшість найталановитішої молоді, утворивши згодом основний ґрунт музичної педагогіки по бандурі в Україні. Педагог виховав кілька поколінь бандуристів-співаків, бандуристів-інструменталістів та ансамблістів. Переважна більшість провідних педагогів у середніх та вищих музичних навчальних закладах – це учні професора С. Баштана [10, с. 272].

Серед перших вихованців митця були Заслужений артист України, лауреат Перших премій Міжнародного та Всесоюзного конкурсу К. Новицький та В. Кушпет, лауреати Перших премій Всеукраїнського конкурсу Л. Коханська та О. Петренко. Серед учнів С. Баштана – переможці різноманітних конкурсів, серед яких – лауреати Всеукраїнських конкурсів С. Петрова, В. Єсіпок, О. Калина, Л. Олійник, О. Тимошук та інші, лауреати Міжнародних конкурсів Л. Дедюх, Т. Івченко, Л. Мандзюк та багато інших [11, с. 28-29]. Багато вихованців Сергія Васильовича удостоєні високих відзнак. Це – Т. Гриценко, С. Петрова, Ю. Незовибатько, В. Єсіпок, К. Новицький, П. Чухрай. Вихованцями професора С. Баштана є також славнозвісне черкаське тріо «Вербена» у складі Л. Глової, О. Калини та Л. Олійник, тріо бандуристок Т. Гриценко, Н. Писаренко, М. Голенко, дуєти К. Новицького та В. Кушпета, Р. Лісничої і В. Ковалець.

Розкриваючи сторінки різнобічної діяльності С. Баштана, варто приділити увагу його роботі як музично-громадського діяча. Протягом тривалого часу митець був членом Художньої Ради Державної заслуженої капели бандуристів і Державного оркестру українських народних інструментів, музичної секції товариства «Україна» по культурних зв'язках з українською діаспорою, головою Асоціації бандуристів Музичної спілки України [42, с. 99].

Успадкувавши від своїх попередників та педагогів багатогранність творчих інтересів, поєднавши у власній діяльності виконавство, педагогіку, композицію, публіцистику, організаторську та музично-громадську діяльність, Народний артист України, професор НМАУ імені П.І. Чайковського С. Баштан став «репрезентом епохи утвердження професійного бандурного виконавства в українській музичній культурі другої половини ХХ століття» [43, с. 58].



Рис.10. Василь Герасименко

Становлення професійної бандурної освіти та активний розвиток академічного бандурного виконавства в Західній Україні безпосередньо пов'язані з ім'ям Заслуженого діяча мистецтв України, професора Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка, видатного українського бандуриста, визначного педагога, відомого майстра-конструктора бандур **Василя Герасименка**. Сьогодні можемо з повним правом говорити про митця як засновника львівської бандурної школи, що об'єднує багатьох його вихованців, які продовжують справу свого вчителя не лише у власній державі, а й далеко за її межами. Народився В. Герасименко 1 травня 1927 року в селі Пищики Великополовецького (нині Сквирського) району на Київщині.

Любов до пісні прийшла до нього з перших років життя. Мабуть тому, що, як пише М. Чорний-Досінчук, «...в їхній хаті завжди лунала пісня. Співала мати Василя, співали брати, співав постійно сам Василь» [61, с. 47]. У 1948 році завдяки непересічним музичним та вокальним даним у середині семестру В. Герасименко став студентом вокального відділу Дрогобицького музичного училища. На другий курс він перевівся до Львівського музичного училища в клас відомого викладача вокалу П. Колбіна. Довідавшись, що в училищі відкрито клас бандури, В. Герасименко опановує гру на інструменті факультативно. «Одного дня зустрів я дівчину, яка заходила в училище з бандурою в руках. Поцікавився, що вона тут робить з бандурою. Виявилось, що з цього року при училищі відкрито клас бандури. Знайшов викладача, попросився в науку. Микола Григорович Грисенко люб'язно погодився», – згодом згадуватиме маестро [25, с. 45]. Оскільки у Львові було складно придбати бандуру, В. Герасименко змушений був виготовити її власноручно. У цьому йому посприяв столяр театру ляльок Гнатівський Михайло Ми-

хайлович, запропонувавши матеріали, інструменти та місце для роботи в нічний час. Як бачимо, ще в період навчання молодий бандурист вже замислюється над тасмніцями конструкції бандури. Закінчивши у 1952 році музичне училище, В. Герасименко отримує направлення на роботу у Львівську музичну школу №1. Разом із викладацькою роботою проводить і активну концертну діяльність, працюючи на разових концертах у Львівській філармонії [5, с. 70]. Коли у 1953 році колишній вчитель В. Герасименка М. Грисенко переїжджає на постійне проживання до Києва, то Василь Явтухович очолює клас бандури в музичному училищі.

У 1954 році ректорат Львівської консерваторії імені М. Лисенка запрошує бандуриста на роботу. Це був небувалий випадок в історії бандурної освіти, адже молодий фахівець здобув лише середню освіту та мав дворічний педагогічний стаж. Запрошення В. Герасименка було зроблене за погодженням з Міністерством культури України як виняток у зв'язку з відсутністю у Львові бандуриста з вищою освітою [10, с. 276]. У 1955 році з метою здобуття вищої освіти В. Герасименко вступає на стаціонарне відділення Львівської консерваторії, а по фаху, за домовленістю, у клас бандури викладача Київської консерваторії А. Бобира. Вокал вивчає у відомого співака М. Шелюжка. Закінчивши консерваторію, й надалі прагне співати, тож удосконалює свою вокальну майстерність у Ю. Корнилової. Ось так, працюючи та навчаючись водночас, В. Герасименко розпочав свій довгий, те і водночас тріумфальний шлях у мистецтві. Унікальне поєднання в одній особі яскравого виконавця, педагога-методиста, аранжувальника, майстра-конструктора бандур зумовило багатогранність його творчої діяльності. Та, на жаль, як зазначає донька професора О. Герасименко, «артистична кар'єра В. Герасименка залишилася тільки у його мріях. Виснажлива праця педагога і творчі пошуки майстра-винахідника поглинули весь його час та енергію. Бандуру брав до рук лише в колі друзів або на уроках, коли ілюстрував свої твори учням» [5, с. 70].

З 1956 до 1966 р. В. Герасименко веде клас бандури та завідує відділом народних інструментів у Львівській спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені С. Крушельницької і лише відданість своїй справі, величезна самоорганізація дозволили йому протягом двадцяти років охоплювати всі ланки музичної освіти, займаючись водночас вдосконаленням бандури.

Потрібно відзначити, що в перші роки навчання гри на бандурі В. Герасименко потоваришував та творчо співпрацював з київськими колегами – Сергієм Баштаном та Андрієм Омельченком, які охоче ділилися своїми здобутками. Ось як сьогодні говорить про це митець: «Я вдячний долі, що півстоліття назад звела мене з Сергієм Васильовичем Баштаном... Так сталося, що він, Андрій Омельченко і я були ровесниками, всі троє, як кажуть, закотили рукави та взялися до роботи – і здійснили досить таки плідний прорив» [42, с. 105].

Щоліта, їдучи у рідне село, В. Герасименко обов'язково зупинявся в Києві. Саме тоді й познайомився з відомими майстрами бандур В. Тузиченком та І. Склярем, зацікавившись їхніми напрацюваннями щодо реконструкції

бандури. Інструменти В. Тузиченка вирізнялися прекрасним тембром та повнотою звучання, але погано тримали стрій та були важкими, біля 16 кг, саме тому митцю більше імпонували експерименти І. Скляра, зокрема, його механізми для перестроювання тональностей. Між І. Склярем та В. Герасименком впродовж багатьох років панували приязні стосунки, і саме Івана Михайловича митець вважає своїм учителем, хоча той «жодного разу не давав настанов, що і як робити» [10, с. 276]. Все позитивне, що бачив Василь Явтухович у надбаннях І. Скляра, молодий майстер критично переосмислював та використовував у своїх експериментальних роботах. В. Герасименко відчував, що «в бандурі криється велике виразове багатство, що в цій попелюшці дімає чарівна принцеса! Потрібно їй лише знайти свого принца, який би вдосконалив сам інструмент, досконало оволодів грою на ньому, наповнив репертуаром високої і найвищої якості. Всім цим слід було б озброїти виконавців та вивести на найвищі світові концертні естради» [25, с. 46].

Посидуючи напружену педагогічну роботу в консерваторії та важку працю майстра-конструктора, у 1956 році Василь Явтухович моделює та виготовляє свою дванадцяту за рахунком, яка стала першим зразком бандури «Львів'янка» з механізмом для перестроювання тональностей, зробленим за принципом І. Скляра. Як згодом писав сам В. Герасименко у публікації «Бандура сьогодні і завтра»: «Лише завдяки винайденому способу хроматизації звукоряду струн і застосуванню механізму для перестроювання тональностей на бандурі київського типу виконавці змогли вирватися з пут примітивізму гармонічної мови і тональної обмеженості, що й сприяло утвердженню бандури у виконавській практиці...» [65, с. 11].

З 1964 року на Львівській фабриці музичних інструментів «Трембіта» (рівно через десять років з часу випуску перших бандур конструкції І. Скляра на Чернігівській фабриці) було розпочато виробництво бандур «Львів'янка» з клепокним корпусом: кілька моделей різного призначення. Оскільки виготовлення такого інструменту було не під силу як робітникам, так і технічному персоналу, то В. Герасименко протягом багатьох років був змушений працювати по сумісництву на фабриці, вирішуючи всі питання щодо виготовлення технічної документації, креслень бандури, креслень технічного обладнання, виготовлення технологічного обладнання, розробки технологічної карти – усього, що стосувалося виробничого процесу. Тут він працював і столяром, і токарем, креслярем, настроювачем, технологом, конструктором, майстром-новатором [5, с. 73; 10, с. 277].

Неоціненна заслуга митця і в тому, що він розв'язав проблему штучних нігтів для звуковидобування на бандурі, розробивши конструкцію пластмасових, а згодом замінивши їх на капронові із застосуванням стягуючої сталльної пружинки. Якісно виготовлені та старанно допасовані до власних нігтів, вони забезпечували добре звуковидобування, володіння тембровою та динамічною шкалою звучання бандури. Відзначився В. Герасименко і своїм композиторським талантом.

Як зазначає Л. Кияновська, він був у числі перших, хто створив перекладення, транскрипції зразків світової та національної класики, збагатив-

ши бандурний репертуар, давши змогу бандуристам на всіх етапах навчання отримувати справжню солідну школу гри – повноцінну і в технічному, і в естетичному аспектах. Завдяки митцю з'явилися транскрипції скрипкових концертів Антоніо Вівальді та сотні інших зразків європейської класики, що у перекладеннях В. Герасименка для бандури адаптувались у національні традиції [10, с. 278; 25, с. 48]. На жаль, творча діяльність композитора ще недостатньо висвітлена та проаналізована в науковій літературі. Але відомо, що у творчому доробку бандуриста – 75 творів різних композиторів, перекладених для бандури та ансамблю бандуристів, які увійшли до трьох збірок, виданих у Києві «Музичною Україною»; два збірники етюдів К. Черні у перекладі для бандури; понад 350 перекладів та аранжувань музичних творів, над якими митець працював протягом всього свого професійного життя і котрі є невід'ємною частиною навчально-педагогічного та концертного репертуару бандуристів [25, с. 44]. Опираючись на методичні напрацювання своїх попередників (В. Кабачка, А. Бобири та інших), педагог виробив ефективну методику викладання, яка була позначена власною неповторною індивідуальністю. При цьому він велику увагу приділяє вдосконаленню постановочного апарату, тонкощам звуковидобування, тембровим нюансам звучання бандури [10, с. 278].

Яскравою сторінкою у біографії В. Герасименка є його творча діяльність керівником ансамблів бандуристів. За ініціативою митця у другій половині 60-х років ансамблі музичного училища та консерваторії було об'єднано в єдиний колектив, репертуар якого складався переважно з обробок та аранжувань керівника. Свідченням високопрофесійної роботи Василя Явтуховича з колективом є його гастролі в Україні, Латвії, Польщі та здобуття численних премій і дипломів на фестивалях, конкурсах. Коли у 70-х рр. клас бандури кількісно розширився, у вищі був створений власний ансамбль, з яким педагог вирішує вже складніші творчі завдання. У 1972 та 1977 рр. колектив нагороджений Грамотами Міністерства культури України I ступеня.

Любов до народної пісні та національного музичного інструмента бандури митець передав своїм донькам – Ользі та Оксані. Закінчивши музичну школу по класу фортепіано, дівчата, під керівництвом батька, підготували програму для вступу в музичне училище в клас бандури. Під час навчання в училищі ними було організоване тріо, спочатку з Христиною Маковською (Залуцькою), згодом з Ольгою Войтович. Активно концертуючи в Україні, Польщі, В'єтнамі, Іспанії, Японії (1974-1982 рр.), тріо бандуристок знайомлять слухачів з українським мистецтвом. У 1978 році вони стали лауреатами Першої премії Всесоюзного конкурсу, присвяченому XI Всесвітньому фестивалю молоді та студентів. Неодноразово їх запрошували на популярні програми центрального телебачення. У 1981 році тріо здійснило записи у фонд Українського радіо [10, с. 279]. Оксана Герасименко пише, що разом зі своїм наставником В. Герасименком тріо створило кілька десятків аранжувань та обробок народних пісень, які згодом увійшли до трьох репертуарних збірників, виданих Ольгою Герасименко у США. Вона також видала два ау-

дію альбоми із записами тріо бандуристок у складі Ольги та Оксани Герасименків, Ольги Войтович та ще один – «Співають львів'янки» – із записами тріо у складі Х. Залуцької, О. Войтович та О. Герасименко. Сьогодні Заслужена артистка України Ольга Герасименко проводить активну концертну (у співпраці з різними американськими та європейськими симфонічними оркестрами), суспільно-політичну, зокрема просвітницьку діяльність у США, де проживає з 1989 року. Разом зі своїм чоловіком, композитором Ю. Олійником вона очолює Товариство збереження української спадщини Північної Каліфорнії [5, с. 71].

О. Герасименко-Олійник є автором, видавцем та упорядником численних збірників, які увійшли до навчально-педагогічного та концертного репертуару бандуристів; здійснила перекладення концертів Ре-мажор Д.Бортнянського та Ля-мажор К. Діттерсдорфа. У 1999 році бандуристка обійняла посаду головного редактора журналу «Бандура», який видається у США (заснований М. Чорним-Досінчуком у 1981 році) [3, с. 199]. З 2004 року О. Герасименко веде програму Українського громадського радіо від Товариства збереження української спадщини, де поряд з різноманітними історичними та культурними матеріалами з української культури презентує і бандурну музику. Оксана Герасименко, доцент кафедри народних інструментів ЛДМА імені М. Лисенка, один з провідних педагогів України, виконавець з яскравою творчою біографією – єдина в світі бандуристка, яка має професійну композиторську освіту. Проводячи активну концертну діяльність, Оксана презентувала бандуру на багатьох міжнародних фестивалях (Куба, Аргентина, Японія, Канада, Іспанія, Франція та ін.), де виступала поряд з музичною елітою світу (Ічіро Сузукі, Вікторія Лос Анхелес, Пако де Люсія, Ел ді Меола, Нарсісо Еспес).

Творчий доробок бандуристки становлять різножанрова камерна музика, музика для театру, симфонічна поема для бандури та симфонічного оркестру, численні перекладення, аранжування (біля 300 творів) [10, с. 280]. Потрібно сказати, що Оксана Герасименко з 1996 року є членом Національної всеукраїнської музичної спілки, а з 1999 року – член Національної спілки кобзарів. Зазначимо, що В. Герасименко є автором понад сорока моделей бандур різного призначення (серед них дитячі та підліткові), п'ять з яких прийняті у виробництво на Львівській фабриці музичних інструментів. Створивши прекрасну концертну бандуру, він продовжував та розвивав традиції Г. Хоткевича та його послідовників у справі бандурної освіти та концертного виконавства. Упродовж останніх років митець розробив та виготовив з експериментальною метою ряд бандур харківського типу. «В свій час багато уваги приділяв відродженню харківської бандури І. Скляр, розробивши кілька варіантів її моделі. Він палко переконував Герасименка зайнятися проблемою відродження цієї бандури. Та в той час Василь Явтухович був мало знайомий зі способом гри на бандурі харківського типу і байдухе сприйняв умовляння Івана Михайловича», – пишуть Л. Кияновська та О. Герасименко [10, с. 278]. І лише в кінці 80-х рр. В. Герасименко, почувши аудіо записи дум і пісень у виконанні відомого бандуриста З. Штокалка, за-

хопився ідеєю створення сучасної харківської бандури, вражений її звучанням та технічними можливостями. У 1990 році учень Василя Явтуховича Остап Стахів привіз зі Сполучених Штатів Америки дві діатонічні бандури харківського типу. Першим, хто почав освоювати гру на харківській бандурі в класі професора є Т. Лазуркевич (грав на бандурі, виготовленій Б. Вецалом). Саме з цього часу почалося активне відродження бандури харківського типу.

В. Герасименко, зробивши спочатку кілька діатонічних бандур харківського типу на базі конструкції бандури «Львів'янки», почав виготовляти хроматичні харківські бандури з індивідуальними перемикачами (1992 р.). «При харківському способі гри обидві руки виконавця здійснюють звуковидобування по всьому діапазону струн, що розширює і збагачує техніко-виразальні можливості інструмента...», – відзначав митець [65, с. 11].

У квітні 1992 року відбувся Перший Міжнародний конкурс імені Г. Хоткевича, на якому Т. Лазуркевич із бандурою харківського типу здобув звання лауреата. О. Герасименко відзначає, що маючи композиторський хист, протягом навчання у консерваторії бандурист створив п'ять авторських етюдів для харківської бандури, також переклав Сюїту №4 До-мажор Д. Букстехуде. Зазначимо, що впродовж останніх двадцяти років В. Герасименко здійснив пошукові роботи, внаслідок яких змодельював і виготовив унікальний інструмент із загальним механізмом для перестроювання тональностей, який він презентував у 2000 році на фестивалі в Торонто (Канада). Ця бандура, як і «Львів'янка», має корпус, зроблений з клепок явора, але вона вже пристосована до гри харківським способом.

Харківська бандура відрізняється від концертної київської тим, що «менша за розмірами, металеві кілки струн поміщені на долішньому шемстоку і струни влаштовані навпаки – основні приструнки вгорі, а альтеровані (дісзи, бемолі) – внизу. Механізм переключення поміщений у горішньому шемстоку і оснований на тому ж принципі, що й у київського типу бандури львівської конструкції, а також перемикачі є поміщені на басових струнах близько кобилки», – пише В. Мішалов [35, с. 42]. Вже сьогодні харківська бандура не лише дозволяє без втрат виконувати автентичний кобзарський репертуар, але й виявляє широкі можливості для виконання зразків світової класики. Цей інструмент дозволяє повною мірою відновити забуті прийоми гри та штрихи, які складають самотутню, властиву лише для бандури музичну мову, що, в свою чергу, є благодатним ґрунтом для формування бандурного репертуару [8, с. 89]. Сам митець, окреслюючи свою конструкторську діяльність у справі створення бандур, говорить: «Ясна річ, що то є лише певний етап в розвитку бандури, а все зроблене – основа, що потребує серйозного продовження, а тому велика надія на вас, молодих. Очевидно, що потрібно продовжити роботу над подальшою реконструкцією бандури, шукати способи збагачення звучності, працювати в трьох основних напрямках – інструмент, репертуар і саме виконавство. Ці складові тісно пов'язані між собою, і вдосконалювати потрібно все разом, щоб досягти найвищого рівня... То має бути наше майбутнє» [42, с. 106]. Завдяки талановитим ви-

конавцям, представникам львівської школи, студентам професора В. Герасименка, харківська бандура його конструкції зацікавила бандуристів і в діаспорі, і в Україні.

Варто відзначити у цій справі талановитого бандуриста Д. Губ'яка, який віртуозно володіє бандурою харківського типу. Репертуар бандуриста становлять прелюдія і фуга До-мажор Й.-С. Баха з I-ого тому ДТК, «Будильник» Ф. Куперена, Соната До-мажор Д. Бортнянського, які для виконання на харківській бандурі не потребували спрощень під час перекладення (читалися просто з оригіналу) [5, с. 74]. Хоча бандура харківського способу гри після загибелі Г. Хоткевича не побутувала в Україні як окремий інструмент, все ж ідея харківського способу гри з рівноцінною участю обох рук у виконанні на бандурі не зникла, а навпаки, викликала зацікавлення, що й вплинуло на розвиток інструменту. Сьогодні харківська бандура збагачує кобзарське мистецтво та відкриває нові перспективи для його подальшого розвитку. І саме робота В. Герасименка відіграла визначну роль у справі відродження харківської бандури в Україні [8, с. 89]. Як зазначає Л. Кияновська, якщо підсумувати понад півстолітню педагогічну роботу В. Герасименка як професора, завідувача кафедри українських народних інструментів (1989-1996 рр.) Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка (з 2000 року – ЛДМА), то й тут його успіхи в організації діяльності кафедри, у вихованні фахівців найвищого рівня професіоналізму є досить значними. За довгі роки праці з класу Василя Явтуховича вийшло понад 100 випускників, серед яких 20 лауреатів різноманітних конкурсів, кандидати наук, видатні діячі української культури, відзначені почесними званнями. Це, насамперед, Народні артистки України Ніна та Даниїла Байко, які були першими ученицями митця [25, с. 44].

Вагомий внесок у бандурне мистецтво України зробила Народна артистка України, талановита концертна виконавиця та педагог Г. Менкуш. Закінчивши у 1967 році консерваторію (клас бандури професора В. Герасименка), бандуристка виступає з концертами у Казахстані, Середній Азії. Багатогранна мистецька діяльність Г. Менкуш охоплює сольне виконавство, участь у моновиставах, озвучування кінофільмів та телевізійних вистав, записи на аудіокасетах та CD. Репертуар бандуристки становлять десять оригінальних кобзарських та авторських дум, власні опрацювання народних пісень. Як зазначає видатна українська композиторка Б. Фільц, у своїй виконавській практиці Г. Менкуш звертається до творчості різних епох та стилів. Її творчий доробок широко представлений в аудіозаписах, аудіокасетах, у багатьох фондових записах на Українському радіо та телебаченні. У 90-х роках Г. Менкуш звертається до педагогічної праці – викладає бандуру у Київській державній консерваторії імені П. Чайковського, виховавши цілу плеяду бандуристів-лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів [52, с. 3].

Добре відоме в Україні та за кордоном ім'я Народної артистки України, професора, завідувачки кафедри народних інструментів ЛДМА Л. Посікіри. Після закінчення консерваторії у 1977 році вона працює на кафедрі народних інструментів викладачем бандури, виховавши не одного лауреата, та разом із тим веде активну творчу діяльність як співачка-бандуристка, пропагуючи

бандурне мистецтво в Україні (концерти у Львові, Києві, Луцьку, Вінниці, Рівному, Івано-Франківську, Донецьку, Дніпропетровську та ін.) та за її межами (гастролі у США, Канаді, Італії, Польщі, Чехословаччині, Мексиці, Німеччині). Л. Посікіра також є учасницею багатьох кобзарських фестивалів і конкурсів, має фондові записи на Українському радіо та телебаченні [10, с. 141]. Потрібно також згадати таких учнів В. Герасименка як: Заслужених артистів України М. Сороку, П. Авраменка, Р. Василевич, О. Стахіва, С. Мирводу (Оліщук). Зазначимо, що остання розпочала свою концертну діяльність ще у складі тріо бандуристок разом з О. Герасименко та О. Войтович [5, с. 72]. Серед учнів професора звання лауреатів національних і міжнародних конкурсів та фестивалів здобули О. Баран, І. Ольшевська, О. Войтович, О. Герасименко, Х. Залуцька, Т. Лазуркевич, О. Созанський, О. Притолюк, О. Савіцька, Д. Губ'як, чії імена відомі як в Україні, так і в цілому світі.

Варто відмітити творчу діяльність дуету «Бандурна розмова» у складі О. Созанського та Т. Лазуркевича, які своєю виконавською майстерністю представляють бандуру в найрізноманітніших ракурсах, підкреслюючи її неповторний національний колорит та, водночас, здатність «вписатись» у контекст європейської класики [25, с. 25]. Як зазначає Л. Кияновська, бандура – повновартісний європейський інструмент, який повинен зазвучати на всіх поважних естрадах світу – ось творче кредо дуету.

Учнями В. Герасименка є також доктор мистецтвознавства Віолетта Дутчак, кандидати мистецтвознавства Оксана Ваврик та Наталка Лесько. Свої імена у скарбницю бандурного мистецтва сучасності вписали Заслужений діяч мистецтв України Р. Кузьменко, Заслужений працівник культури Т. Ткач, О. Верещинський, І. Содомора, О. Пришляк, які, продовжуючи справу свого вчителя, виховали цілу плеяду талановитих учнів, створили високопрофесійні ансамблі та капели бандуристів. Оксана Герасименко називає цих педагогів «величезним суцвіттям бандуристів, які творять сучасне і майбутнє нашої України, збагачуючи його високою духовністю, примножуючи невмирущі традиції кобзарства».

Унікальне поєднання в одній особі яскравого виконавця, педагога-методиста, аранжувальника та майстра-конструктора бандур зумовило і визначило його феномен, який, безумовно, заслуговує на більш детальне вивчення та глибокий аналіз у всіх аспектах [5, с. 72-74]. На жаль, творча діяльність В. Герасименка на сьогодні ще недостатньо вивчена та висвітлена у науковій літературі, хоча бандурист усе своє життя присвятив розвитку бандурного мистецтва. «В бандурі – наша честь і слава. Україна має три національні символи – прапор, тризуб і бандуру», – відзначав митець [45, с. 3]. Тож глибоке дослідження та аналіз діяльності Заслуженого діяча мистецтв України, професора В. Герасименка, а також його учнів, які сьогодні творять львівську бандурну школу, стане вагомим внеском у розвиток української педагогіки, культурології та музикознавства. Адже саме грандіозна праця митця сприяла багатофункціональності українського національного інструменту в сучасному культурному просторі України та світу.

ЧАСТИНА II.

ОРГАНІЗАЦІЯ НАВЧАЛЬНОЇ РОБОТИ У КЛАСІ БАНДУРИ ТА В АНСАБЛІ БАНДУРИСТІВ

1. Відомості про бандурне мистецтво

Описи музичного життя українців дають усі підстави стверджувати, що побудова ансамблів на основі українських автентичних струнно-щипкових інструментів була популярною. Ці музичні інструменти завжди відігравали пріоритетну роль у спільному музикуванні, на що звертав увагу ще Гнат Хоткевич. Відомий український композитор С. Людкевич у 1906 році писав, що «Г. Хоткевич підніс бандуру до своєрідного артистизму... Вже тепер бандура в руках Хоткевича є незрівняна до акомпанемента українських народних пісень» [57, с. 64].

Сучасна бандура – це технічно досконалий з хроматичним звукорядом інструмент, який набув значного поширення серед професійних і самодіяльних колективів, а також серед виконавців солістів-бандуристів. Розширення технічних можливостей бандури, зрівноваження строю, поліпшення її акустичних можливостей вплинуло на зростання виконавської майстерності бандуристів. Звідси випливає, що такий інструмент має великі можливості для поширення його вивчення в школах.



| Рис. 11. Будова сучасної бандури

Досліджуючи питання використання українських народних інструментів, зокрема бандури, в урочний та позаурочний час у школах, переконуємось, що такий інструмент майже не використовується в роботі з учнями. Одна з причин цього – не належна увага і ставлення до цього інструменту як у закладах загальної середньої освіти, так і у вищій школі, не розуміння ролі і значення використання українських національних інструментів у вихованні молоді. У 1991 році Міністерством освіти України ухвалено рішення ввести бандуру, як спеціальний інструмент на педагогічних факультетах педагогічних вишів. Педагогічна практика, зокрема проведення в школах українських вечорниць, свят обрядового циклу, вимагає від учителів музичного мистецтва володіти і використовувати бандуру. За останнього часу бандура хоч і стала одним із популярних народних інструментів, аналіз масової шкільної практики показує, що можливості бандурного мистецтва, як важливого засобу в системі музично-естетичної освіти, вивчені недостатньо і явно недооцінюються. Це зумовлює актуальність проблеми підготовки вчителів музичного мистецтва, які б володіли грою на українських народних інструментах, зокрема на бандурі. Вирішення цієї проблеми значно ускладнюється через недостатність необхідного навчально-методичного матеріалу.

У репертуарних збірниках для бандури надзвичайно недостатньо творів, які б розкривали справжню красу цього самобутнього інструмента, зокрема творів Г. Хоткевича, В. Кабачка, Г. Китастого, Ю. Мішалова, сучасних композиторів. Тому за час навчання у виші, крім суми знань з музичних дисциплін, випускник-бандурист має володіти навичками перекладу інструментальних творів для гри на бандурі. Розвиваючи інтерес до музичної творчості, зокрема до кобзарського мистецтва, репертуар майбутнього вчителя-бандуриста має охоплювати старовинні і сучасні думи, історичні, козацькі, стрілецькі та повстанські пісні, різноманітні жанри календарних обрядових пісень (веснянки, гаївки).

Найважливіше завдання у роботі із студентами-бандуристами – зберігати і творчо розвивати народні музичні традиції минулого, що у великій мірі сприятиме формуванню професійно-педагогічного інтересу майбутніх вчителів музичного мистецтва до української народної музичної творчості. Постійно поповнювати репертуар народними піснями, удосконалюючи майстерність виконання, є невідкладним завданням у роботі з бандуристами, першоосновою їх професійного росту. Високий рівень інструментальної підготовки вчителя, викладача бандури стане базою для використання у процесі роботи інструментальних творів – різноманітних танцювальних жанрів, варіацій та фантазій на теми українських народних пісень. Важливою допомогою вчителю музичного мистецтва стануть і записи відомих виконавців-бандуристів (В. Войта, Г. Менкуш, В. Єсіпка, С. Захарця, Д. Губ'яка, тріо, ансамблів, капел бандуристів, концертів «Кобзарська Дума» та ін.). Проведення тематичних вечорів, бесід, лекцій-концертів із застосуванням бандури сприятиме знайомленню учнівської молоді з народним мистецтвом, виховуватиме у них почуття національної гордості, патріотизму, любові до музичного мистецтва.

Сучасні керівники камерних ансамблів бандуристів – С. Овчарова («Чарівниці», Дніпро), О. Герасименко («Львівянки», Львів), В. Дутчак («Гердан», Івано-Франківськ) та ін. – у перекладеннях творів для колективного виконання максимально широко використовують індивідуальні вокальні можливості учасників та різноманітні типи фактури для максимального відтворення тексту оригіналу.

Практика обробок і перекладень для капел бандуристів має давню історію. Однорідні чоловічі – Національна заслужена капела бандуристів імені Г. Майбороди (Київ), Капела бандуристів імені Т. Шевченка (Детройт, США), Струсівська капела (Струсів, Тернопільська область), Канадська капела бандуристів (Торонто, Канада), жіночі – Капела бандуристок НМАУ (Київ), «Дзвіночок», «Галичанка» (Львів), Дівоча капела бандуристок (Детройт, США), Капела «Срібні струни Волині» (Луцьк), дитячі і підліткові – «Соколики» (Чернігів), «Гамалія» (Львів), «Барви України» (Стрітівка, Київська область) та мішані колективи (Муніципальна капела бандуристів Івано-Франківська, Капела бандуристів імені О. Вересая Чернігівського філармонійного центру) активно використовують перекладення хорових творів для колективів, а також шляхом інструментування акомпанементу до творів а capella, залучення до бандур тембрів інших інструментів. Досвід Р. Борщ, Г. Верети, М. Гвоздя, І. Дмитрук, В. Іщенко, Г. Китастого, О. Мінківського, В. Мішалова, О. Махлая, П. Потапенка, С. Овчарової, М. Шевченко та ін. виявляє авторські приклади методик перекладення для бандурних капел, що охоплюють багатожанрову палітру репертуару.

Модернізація музичної освіти потребує нових підходів до пошуку новітніх технологій навчання та вдосконалення навчально-виховного процесу. На сучасному етапі, в умовах незалежної України, кобзарське мистецтво набуває важливого значення в духовному відродженні держави. У вищих навчальних закладах України забезпечується гармонійний розвиток особистості на національних українських традиціях. На музично-педагогічних факультетах існують ансамблі бандуристів, які сприяють розвитку творчих здібностей, формують естетичні смаки та духовну культуру особистості. Залучення студентів до безпосередньої участі в ансамблі бандуристів є важливим засобом їх виховання. Ансамбль бандуристів, як вокально-інструментальний колектив виховує в учасників національні культурні цінності, традиції, етичні норми, що сприяє пробудженню національної самосвідомості.

Прикладом є ансамбль «Чарівні струни» Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, учасники якого живуть українськими народними традиціями – обрядовими, народними композиціями, піснями та романсами українських композиторів, а акомпанує їм український істинно правічний інструмент – бандура.

Колектив створений в 1991 році на базі студентів педагогічного факультету. Керує колективом кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музичного мистецтва, голова Кам'янець-Подільського міського осередку Національної спілки кобзарів України Світлана Чабан-Чайка. «Чарівні струни» відомі не тільки у місті над Смотричем – Кам'янці-Подільському, але



Рис.12. Ансамбль «Чарівні струни» Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка у складі (зліва направо) Єлисея Турика, Діани Тулубцової, Віталіни Козак, Катерини Продан, Іллі Турика.

й в Україні. Колектив – учасник Шевченківських днів, громадсько-патріотичних акцій, творчих звітів-концертів, сольних концертних програм, з'їздів Національної спілки кобзарів України, міжнародних, всеукраїнських та регіональних конференцій, семінарів, круглих столів з питань розвитку української освіти та культури. Ансамбль бандуристів «Чарівні струни» підтримує тісні творчі зв'язки з Національною спілкою кобзарів України, Національною заслуженою капелою бандуристів імені Григорія Майбороди та Стрітівським вищим педагогічним коледжем кобзарського мистецтва. У скарбниці гурту «Собор», який функціонує при Кам'янець-Подільському осередку Спілки кобзарів (керівник – доцент С. Чабан-Чайка), десятки грамот і дипломів, що засвідчують перемоги в обласних, всеукраїнських та міжнародних конкурсах: «Перлини сезону», «Провесінь», «Дзвени, бандуро», «Під срібний дзвін бандур», «Вересаєве свято», «Струни вічності», художньої творчості «Артпалітра», патріотичної пісні імені Романа Шухевича, «Срібні струни» та ін. 2021-2022 навчальний рік для ансамблю бандуристів запам'ятався участю у виховних, просвітницьких, громадсько-патріотичних та мистецьких заходах у місті а також перемогами в обласних, всеукраїнських та міжнародних мистецьких конкурсах та фестивалях, таких як «Родослав», «Поділля OPEN», «Кришталева зірка», «Незабутня Квітка» та інших. Учасники колективу успішно навчаються й окрім цього займаються у науковому гуртку «Кобзарське мистецтво України».

За високу професійну майстерність, активну концертну діяльність та за вагомий внесок у розвиток українського національного мистецтва колектив нагороджено почесними грамотами Національної спілки кобзарів України, Центрального комітету профспілок освіти і науки України, Хмельницького обласного управління культури і туризму, обласної державної адміністрації. Обласного учбово-методичного центру культури Поділля, обласного відділення Українського фонду культури, Кам'янець-Подільської міської Ради міськвиконкому.

2. Організація ансамблю бандуристів

Проблема підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, формування інтересу до майбутньої професії невід'ємно пов'язані з його професійною майстерністю, розширенням музичної ерудиції, вихованням естетичних смаків, знайомством у практичній діяльності з різними жанрами музичної народної творчості, володінням грою на українських народних інструментах, що відповідає вимогам сучасної національної школи.

У програмах з музичного мистецтва шкіл загальної середньої освіти включені для обов'язкового вивчення такі інструменти, як сопілка, бандура, цимбали, бубон та інші, тому що у наш час мистецтво оркестрів українських народних інструментів, троїстих музик, ансамблів бандуристів, окремих солістів-музикантів набуває масового характеру та інтенсивно розвивається.

Завдяки вдосконаленню технічних можливостей українських народних інструментів, вони дедалі більше утверджуються і як сольні інструменти. У складі інструментарію може бути кілька варіантів у залежності від місцевих умов школи. У школі вивчаються і використовуються українські народні інструменти. Можливості українських народних інструментів – невичерпні для вивчення і впровадження їх у практику роботи шкіл.

Традиційне інструментальне виконавство в Україні – це різноманітні склади «троїстих музик», ансамблів, оркестрів українських народних інструментів. Проблема повернення і відродження живої традиції виконавства не раз порушувалась у пресі, йшлося про неї на різних зібраннях спеціалістів. Однак і на сьогодні залишається відчутним переважання академічного напрямку.

Нерідко відсутність фахівця, знавця народної музики породжує примітивізм, спрощеність, і ми бачимо тільки зовнішню атрибутику, як правило, в гротескному, «екзотичному» стилі. Особливо тривожить, що такий сурогат закріплюється у свідомості слухача і формує іронічне, зневажливе ставлення до жанру. Із традиційно використовуваних у нас інструментів у найкращому становищі перебуває бандура, відносно непоганому – цимбали. Навчання гри на них запроваджено на всіх щаблях системи освіти. А як же інші? Маємо багатющій арсенал духових: сопілка, джоломига, флюярка, дуда (коза), роги, трембіти, ріжки тощо. Звичайно, не кожний з них може дістати статус спеціального інструмента в навчальному закладі. Але ж хроматична сопілка, фрілка, най давно вже звучать на всеукраїнських конкурсах. Оновлення змісту навчання у закладах загальної середньої освіти здійснюється сьогодні через введення нової програми з музичного мистецтва, нових інтегрованих курсів та ряду дисциплін таких, як «Етнографія України», «Фольклор України», «Світова художня культура», «Людина і світ» та ін. Стосовно роботи ради ансамблю бандуристів, то на початку організації роботи ансамблю бандуристів потрібно обрати старосту, який допомагає керівникові забезпечувати стабільність у відвідуванні занять студентами, а також розв'язання різних організаційних питань – обговорення репертуару та участь у концертах, відвідування концертів, екскурсії колективу, збирання фольклору та ін.

Колектив обирає секретаря, завданням якого є вести щоденник виступів, збирати матеріал, де висвітлюється робота ансамблю та вирізки відгуків у ЗМІ, інтернет-ресурсах. При підтримці адміністрації можна організовувати обмінні концерти з іншими колективами, виступи у школах, участь у конкурсах. Із ростом колективу, звичайно, з'являються різноманітні обов'язки, їх виконують члени ради ансамблю на чолі із старостою під загальним керівництвом керівника ансамблю. Рада гуртка складає план роботи колективу, стежить за його виконанням і звітує про проведену роботу. Поведінка за успішність гуртківців повинна постійно знаходитися в полі зору ради.

Успіх усієї роботи, у значній мірі, залежить від активності членів ради гуртка. При підведенні підсумків роботи за рік керівник разом із членами ради оцінюють роботу ансамблю, окремих учасників, визначають активних учасників ансамблю, звертають увагу на недоліки, які були допущені впродовж року, як їх виправити в новому навчальному році.

3. Робота над інструментальними та вокально-інструментальними творами

Головне завдання педагога – вчити студентів-бандуристів домагатися не тільки технічної досконалості, а й змістовності, виразності виконання. На першому етапі знань студент дістає цілісне уявлення про музичний твір, який він буде грати. Велику роль відіграє розповідь викладача про автора музики, характерні риси музичної мови п'єси, коло її художніх образів тощо.

На наступному етапі доцільно послідовно опрацювати окремі частини твору, поступово долаючи технічні та художні складності. Після того, як п'єсу вивчено напам'ять, педагог спрямовує увагу студента на розкриття художнього задуму автора, на цілісність і бездоганність художнього виконання. У виконанні вокально-інструментального твору провідне місце належить співу. Пісню, яка вивчається вперше, педагог виконує сам, аналізує її, знайомить студента з текстом, пояснює незрозумілі терміни, а потім задає кілька запитань студенту щодо характеру та змісту. Коли мелодію засвоєно, вивчається бандурний супровід. Аналізуючи інструментальну партію, треба визначити фактуру, динаміку, прийоми гри, розставити аплікатуру.

Оскільки специфікою мистецтва бандуриста є поєднання співу і гри, насамперед варто звернути увагу на цю особливість. Навчання співу бандуристів має бути спрямоване на набуття студентами відповідно їхнім природним даним вокально-технічних навичок. Слід також застерігати учасників ансамблю від перевтоми голосового апарату, стежити за тим, щоб вони не напружували голос.

Важливе значення в навчальному процесі відводиться грі в ансамблі та оркестровому класі, що сприяє розвитку природних музичних даних: слуху, музичної пам'яті, відчуття ритму, а також виробленню специфічних навичок – уміння добре чути не лише себе, а узгоджувати свою партію з іншими.

Для створення ансамблю викладач має приділяти велику увагу як вокалу, так і грі на бандурі. У процесі роботи необхідно враховувати індиві-

дуальні якості кожного учасника, уважно розподілити студентів по партіях відповідно до їхніх виконавських можливостей. Участь в ансамблі вимагає оволодіння вокально-хоровими навичками: співацьким диханням, звукоутворенням, стросм, дикцією. Починаючи з перших занять, керівник колективу має домагатися вироблення інтонаційної точності і ансамблевого звучання. Особливу увагу слід надавати зіставленню співу з супроводом. Також необхідно вчити студентів співати пісні без супроводу, які удосконалюють слух, розвивають ладово-гармонічне відчуття.

Репертуар ансамблю бандуристів має бути різнобічним – включати різножанрові вокальні твори, а також акомпанемент співакам та солістам на різних інструментах: сопілці, цимбалах та ін. Завдання викладача – добирати твори так, щоб вони не лише стимулювали розвиток ансамблю, а й були посильними як вокально, так і технічно.

Для набуття виконавського досвіду студенти мають можливість виступати на концертах з різними за формою і стилем музичними творами, брати участь у вузівських, міських, обласних та регіональних святах, конкурсах, фестивалях.

4. Орієнтовний репертуар ансамблю бандуристів

Білі каштани. П. Майборода, слова А. Малишко.

Вальс. А.Маціяка.

Вечір на дворі. Українська народна пісня. Обр. А. Бобиря.

Вечорниці – зоряниці. О. Сандлер, слова М. Сома. Перекл. М. Гвоздя.

Гей, по синьому морі. Історична пісня.

Горлиця. Українська народна пісня. Обр. В. Уманця.

Гуцульські наспіви. Обр. М. Шевченко.

Дударик. Л. Левітова, слова Л. Рєви.

Елегія. О. Герасименко.

Елегія. П. Майборода, слова М. Стельмаха.

Журавочка. Б.Янівський, слова П. Шкрабюк.

Закувала зозуленька. Р. Лубківський, слова Б. Ланюка.

Зацвіли волошки сині. В. Лобко, слова О. Новицького.

Зозуленька. Г. Шамо, с слова В. Луценка.

Йшли корови із діброви. Українська народна пісня. Обр. Г. Грищенка.

Кирпата. В. Костенко, слова Г. Гринько.

Козак від'їжджає. Обр. М. Лисенко.

Коли розлучаються двоє. М. Лисенко, слова Г. Гейне.

Лелеченьки. О. Білаш, слова Д. Павличко.

Літо зоряне. О.Семенов, слова В. Герасимова.

Лукашева сопілка. А.Кос-Анатольський, сл. Ю. Струцюка.
Мав я раз дівчиноньку. Українська народна пісня. Обр. З. Штокалка.
Микита. Білоруський танець.
Місяць на небі. Українська народна пісня. Обр. В. Войта.
Над поточком. В.Шаповаленко, сл. В.Безкоровайного.
Над Україною. О. Білаш, слова М. Ткача.
Нехай загородять там, де нелюб ходить. Українська народна пісня.
Обр. Ю. Гамової.
Ноктюрн. А. Коломієць.
Озвуться птицями гаї. О. Білаш, слова С.Йовенка.
Ой з-за гори кам'яної. Українська народна пісня. Обр. М. Леонтовича.
Перекл. М. Лобка.
Ой у полі три криниченьки. Українська народна пісня. Обр. М. Гвоздя.
Ой, поленько-поле. Стрілецька пісня. Обр. С. Чайки.
Осіннє золото. І. Шамо, слова Д. Луценка.
Пісня про рушник. П. Майборода, слова А. Малишка.
Пливе човен. С. Баштан. Варіації на тему української народної пісні.
По діброві вітер вис. Українська народна пісня, слова Т. Шевченка.
По садочку хожу. Українська народна пісня. Обр. С.Баштана.
Покохались три тополі. В. Шаповаленко, слова О. Вратарьова.
Прийди, коханий. Українська народна пісня. Обр. О. Беца.
Садок вишневий коло хати. Г. Хоткевич, слова Т. Шевченка.
Сонце низенько. Українська народна пісня. Обр. В. Войта.
Спать мені не хочеться. Українська народна пісня. Обр. Ю. Гамової.
Морозенко. Історична пісня. Обр. С. Чайки.
Тече вода в синє море. Г.Хоткевич, слова Т. Шевченка.
Тече річка невеличка. Українська народна пісня. Обр. В. Таловирі.
Ти до мене не ходи. Українська народна пісня. Обр. І. Хуторянського.
Тихо над річкою. Українська народна пісня. Обр. А. Грица.
Тільки б повертались. П. Фесай, слова Н. Хільчук.
Три клени. Л. Жевченко, слова Г. Сербіна.
Фантазія на тему української народної пісні «Ніч яка місячна».
І. Марченко.
Чом, чом не прийшов. Українська народна пісня. Обр. В. Таловирі.
Чорноморський козак. С. Гулак-Артемівський. Танець із опери
«Запорожець за Дунаєм».
Якби мені черевики. Є. Козак, слова Т.Шевченка.

5. Список рекомендованої літератури для ансамблю бандуристів

1. Альбом бандуриста. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл / упорядники Баштан С. В. ; Петренко В. Я. Вип. 2 Київ : Музична Україна, 1991. 88 с.
2. Бандура. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 5 клас. Упорядкування та перекл. М. Гвоздя. К. : Муз. Україна, 1982. 118 с.
3. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. Київ : Музична Україна, 1984. 112 с.
4. Герасименко В. Альбом бандуриста. / Упорядкування і перекладення В. Герасименка. Київ: Музична Україна, 1969. 32 с.
5. Герасименко В. Ансамблі для бандур. Упорядкування В. Герасименка. Вип. 1, 2. Київ : Музична Україна. 1980-1981.
6. Дзвени, бандуро. Хорові твори в супроводі бандуристів. Аранжування М. Гвоздя. К. : Музична Україна, 1987. 129 с.
7. Дутчак В. Аранжування для бандури / Навчально методичний посібник для студентів спеціальностей «Музичне виховання» та «Музичне мистецтво». Івано Франківськ : Плай, 2001. 90 с.
8. Дутчак В. Кобзареві струни : Вокальні твори на слова Т. Шевченка в супроводі бандури. / Упорядкування, аранжування, обробка, вступне слово В. Дутчак. Івано Франківськ : Гостинець, 2004. 80 с.
9. Дутчак В. Любись Україну / Збірник пісень для ансамблів бандуристів./ Упорядкування, аранжування, обробка, вступне слово В. Дутчак. Івано Франківськ : Плай, 2003. 132 с.
10. Дутчак В. Ой три шляхи широкії : Збірник романсів українських композиторів класиків для голосу в супроводі бандури / Перекладення і упорядкування В.Г. Дутчак. Київ : Музична Україна, 1993. 55 с.
11. Єсіпок В. Гей, вдарте в струни, кобзарі. / Упорядкування В. Єсіпка. Випуск 1, 2, 3, 4, 5. Київ : Техніка, 2000.
12. Єсіпок В. Струни вічності. Твори для бандури. / Упорядкування В. Єсіпка. Вінниця : Книга Вега, 2004. 108 с.
13. Іваниш А. Аранжування та перекладення для капели бандуристів : Навч. практикум для студентів вищ. навч. мистецьких закл. / А. Іваниш. Вип. 1, 2, 3; Київ : Ліра, 2017.
14. Мандзюк Л. Вісім маленьких органних прелюдій та фуг : Навч. посіб. / І.С. Бах; Переклад для бандури Л. Мандзюк. Харків : СПДФО Бровін О.В., 2011. 88 с.
15. Мандзюк Л. Сонати в перекладі для бандури: Навч. посіб. / Автор методичних порад та перекладення для бандури Л. Мандзюк. Харків: ФОП Бровін О.В., 2015. 80 с.
16. Мандзюк Л. Твори для ансамблів бандуристів Випуск №1 / обробки та аранжування для ансамблів бандуристів Л. Мандзюк. Харків : Стиль, 2015. 84 с.

17. Мандзюк Л. Я з пісні народної виріс... / вибрані твори О. Білаша в перекладенні для голосу та бандури: Навч. посіб. / Л. Мандзюк. Харків : ФОП Бровін О.В., 2016. 106 с.
18. Овчарова С. Вокальні ансамблі у супроводі бандур. Перекладення та аранжування для ансамблів бандуристів: Навч. метод. посіб. / С. Овчарова. Дніпропетровськ : ЛПРА, 2016. 44 с.
19. Овчарова С. Дзвени, бандуро! Перекладення та аранжування для ансамблів бандуристів С. Овчарової. Вип. 1, 2. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2012. 52 с.
20. Овчарова С. Народні мелодії / Аранжування для ансамблів бандуристів С. Овчарової. Дніпропетровськ : Ю. Сердюк, 2003. 32 с.
21. Овчарова С. Педагогічний репертуар ансамблів бандуристів. Перекладення, аранжування та обробки пісень (Овчарова С.В. Педагогічний репертуар ансамблів бандуристів / Перекладення, аранжування та обробки пісень: навч. метод. посіб. 2-ге вид., випр. й доп. Д. : ЛПРА, 2016. 60 с.
22. Овчарова С. Перекладення та аранжування для бандури : Навч. метод. посіб. / С. Овчарова. Дніпропетровськ : ЛПРА, 2016. 40 с.
23. Овчарова С. Перекладення, аранжування та обробки творів для ансамблів бандуристів : Навч. посіб. / С. Овчарова. Дніпропетровськ : Ю. Сердюк, 2007. 82 с.
24. Овчарова С. Твори зарубіжних, українських композиторів та народні пісні в аранжуванні для ансамблів бандуристів: Навч. посіб. / С. Овчарова. Дніпропетровськ : Ю. Сердюк, 2007. 104 с.
25. Посікіра Л. Педагогічний репертуар бандуриста співака: навчальний посібник / Л. Посікіра. Дрогобич : Посвіт, 2006. 160 с.
26. Твори для бандури в супроводі фортепіано. / Перекладення для бандури та упорядкування С. Овчарової. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2010. Вип. 3, 4.
27. Яницький Т. Й. Історичні етапи діяльності Української капели бандуристів імені Тараса Шевченка (Півн. Амер.) (до 100 річчя діяльності). Виконавське музикознавство. Вип. 24. Київ, 2018. С. 160-170.
28. Яницький Т. Й. Аналоги та відмінність літературного та музичного перекладів. Виконавське музикознавство. Вип. 23. Київ, 2017. С. 425-437.
29. Яницький Т. Й. Методичні аспекти виховання студента бандуриста. Проблеми мистецької освіти. Вип. 6. Ніжин, 2011. С. 133-136.
30. Яницький Т. Й. Особливості методики викладання гри на бандурі Я.Г. Пухальського. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2018. Вип. 39. С. 176-182.
31. Яницький Т. Й. Технологічні особливості перекладення музичних творів для бандури. Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 41. Київ, 2019. С. 155-161.
32. Яницький Т. Й. Транскрипція як вирішення комунікативної проблеми виконання на бандурі окремих творів А. Вівальді. Проблеми сучасної педагогічної освіти. Вип. 23. Ч. 2. Ялта, 2009. С. 84-189.

ЧАСТИНА ІІІ.

ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ БАНДУРИ ТА АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ

Методичні поради виконавцям

Заповідане

Музика С. Чабан-Чайки, слова В. Матвієнка

Лірико-патріотична пісня на вірші В. Матвієнка «Заповідане» посіла належне місце в репертуарі вокально-інструментальних колективів та ансамблів бандуристів України. Пісня, написана ще у 2001 році, не втрачає своєї актуальності, навпаки – все більше колективів, особливо шкільних, включає її у свій репертуар. Вона звучить у виконанні дуету в складі заслуженого діяча мистецтв України В. Горбатюка та Народного артиста України В. Єсіпка, ансамблю бандуристів «Соколики» з Чернігова, учнівського ансамблю Олександрійської гімназії, ансамблю «Козаченьки» з Житомирщини, учнівського ансамблю бандуристів «Чарівні струни» КПНУ імені Івана Огієнка, гурту «Собор», ансамблю бандуристів Соколівського закладу середньої освіти, що на Хмельниччині, квартету бандуристок «Розмарія» Дніпровської музичної школи №2 і багатьох солістів. Пісня патріотичного змісту. Розрахована на тріо бандуристів або ж на триголосий хор у супроводі бандур. Виконується в помірному темпі, піднесено, з почуттям. Для збагачення засобів виразності пісні бажано урізноманітнювати кожен куплет щодо характеру виконання й динаміки, наприклад, перший – м'яко, плавно, другий – оптимістично та урочисто.

Душі моєї хвилювання

Музика С. Чабан-Чайки, слова В. Матвієнка

Романс ліричного характеру, який виконується помірно швидко, схвилювано. Написана для мецо-сопрано. У вступі слід звернути увагу на динаміку, фразування. Для урізноманітнення виконання й перепочинку голосу після другого куплету можна зробити інструментальну перерву, використовуючи вступ (перших 4 такти).

Оскільки пісня має куплетну форму, то й супровід у кожному наступному куплеті повторюється. У фразуванні слід керуватися інтонаційною основою поетичного тексту.

Бандуристе, орле сизий

Музика народна, вірші Т. Шевченка, аранжування С. Чабан-Чайки

Написана для тріо бандуристів. Мелодія пісні розкриває глибинний вплив бандури на душу людини. Вірш написано до дня іменин музиканта-аматора, піаніста М. Маркевича й перед його від'їздом в Україну. Музика написана в стилі української народнопісенної мелодики, властивої для ліричних пісень. Вже у вступі потрібно відтворити поетичну картину, що оспівується в пісні. Це можна досягнути якісним звукоутворенням, гнучким фразуванням, враховуючи вказані автором динамічні відтінки. Враховуючи фактурний вигляд та вокальний діапазон, а також певні ансамблеві труднощі, твір рекомендується для використання в репертуарі бандуристів старшкласників, а також студентів вищих навчальних закладів.

На широкій дуже кручі

Музика народна, аранжування С. Чабан-Чайки

Розрахована на тріо бандуристів або ж на триголосий хор у супроводі бандур. Вона виконується піднесено, в помірному темпі. Пісня-посвята великому поету Тарасу Шевченку стане у нагоді на концертах, присвячених пам'яті Великого Кобзаря.

Тост

Музика С. Чабан-Чайки, слова В. Матвієнка

Пісня патріотичного змісту. Ліричний текст створює поетичний образ рідної землі. Прозорий супровід місцями дублює мелодію, підтримуючи вокальну партію, що допомагає співу. Щоб передати урочистий настрій, необхідно звернути увагу на чітку вимову слів та переконливу їх динамічну подачу. У фразуванні слід керуватися інтонаційною основою поетичного тексту.

Тут – квітка мого щастя

Музика С. Чабан-Чайки, слова М. Федунця

У ліричній пісні на вірші подільського поета Миколи Федунця оспівується краса древнього міста над Смотричем – Кам'янця-Подільського.

Підчас розучуванні пісні основну увагу необхідно сконцентрувати на вивченні з ансамблем вокальних партій. Майстерність аранжування проявляється у зручності фактурного викладу супроводу, що творився спеціально для виконання на бандурі без перемикачів. Написана в тональності (мі-мінор). При виконанні важливо зберігати наспівне голосоведення, контролюючи виразність проведення голосів відповідно до характеру пісні. Для збагачення засобів виразності пісні бажано урізноманітнювати кожен куплет щодо характеру виконання й динаміки.

Пошли нам, Боже

Музика Г. Китастого, слова К. Перелісної, аранжування С. Чабан-Чайки

Пісня-молитва написана для дитячого хору у супроводі бандур, музику до якої написав керівник Детройтської капели бандуристів імені Тараса Шевченка (США) Григорій Китастий. Вона проста за своєю хоровою фактурою й супроводом, який підтримує вокальні партії. Пісня зручна для співу і досить мелодійна.

Інструментальний супровід подано для однієї партії бандур, але для менш підготовлених виконавців можна запропонувати дещо спрощену партію акордами, яку буде підтримувати хор.



Рис. 13. Концерт «Мене вам дав Господь...», присвячений пам'яті українського поета Івана Юва. Зустріч квартету бандуристів «Чарівні струни» (у складі Василя Метенька, Петра Поліщука, Олександра Грикуна, Петра Труфіна) з Народною артисткою України Марією Ясіновською (м. Хмельницький, 2001 р.).



Рис. 14. Виховна година «У вінок Кобзареві», приурочена 207-й річниці від дня народження Тараса Шевченка. Ансамбль бандуристів КПНУ імені Івана Огієнка з учасниками заходу (м. Кам'янець-Подільський, НВК № 16, 2021 р.).

ЗАПОВІДАНЕ

Музика С. Чабан-Чайки, слова В. Матвієнка

Помірно, з почуттям

Б
а
н
д
у
р
а

The first system of musical notation for the bandura. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The treble staff contains chords and melodic lines, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The second system of musical notation. It continues the piece with similar notation. A *rit.* (ritardando) marking is present over the final measures, which end with a piano (*p*) dynamic. The bass staff has a whole note chord at the end of the system.

mf a tempo

У - кра - ї - но - ма - ти, бе - ре - жи сичів, - ро - до - ве ко - рін - ня

mp a tempo

The third system includes the first line of lyrics. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The dynamic is *mf a tempo* for the vocal part and *mp a tempo* for the piano part.

кле - нів - я - се - нів. Чу - еш, як ви - во - дять піс - ню со - ло - в'ї -

The fourth system continues the piece with the second line of lyrics. The notation follows the same pattern as the previous systems, with a vocal line and piano accompaniment.

То тво - і сол - да - ти, ся - я - чи тво - і, Чу - ш, як ви - во - дять

піс - ню со - ло - в'ї? То тво - і сол да - ти, сі - я - чи тво - і.

ста - нем як о - дин!

rit.

Україно-мати,
бережи синів,
- Родове коріння
кленів, ясенів.
Чуш, як виводять
пісню солов'ї? (2)
То ж твої солдати,
сіячі твої.

Україно-мати,
долю бережи,
- Щоб не впали хлопці
на твоїй межі.
Мамо-Україно,
ми ж не цвіт-полин, (2)
За твою свободу
станем - як один!

ДУШІ МОЄЇ ХВИЛЮВАННЯ

Музика С. Чабан-Чайки, сл. В. Матвієнка

Помірно швидко, схвильовано

Бандура

mf

Най - пер - ші про - ліс-ки вес - ни - в о -
 - ке - тик щас - тя у ру - ці, МОВ

- бій - мах сон - ця і бла - ки - ті ко - ха - ній ра - дість при - нес -
 сон - ця ніж - ні про - мін - ці, на - ді - я на - шо - і лю -

ли - і по - теп - лі - ло в цьо - му сві - ті, ко -
 бо - ві, що за - цві - те вес - на в об - но - ві, на -

-ха - ній ра - дість при - нес - ли - і по - теп - лі - ло в цьо - му
- ді - я на - шо - і лю - бо - ві, що за - цві - те вес - на в об -

сві - ті. Бу - / - но - ві. І день на пов - ниться життям, як

щи - ре сер - це по - чут - тям. Пи -

-шу я впер - ше ці ряд - ки і вас ві - та - ю за - люб -

- ки. Во - ни - як віс - ни - ки сві - тан - ня й ду - ші мо -

- є - ї хви - лю - ван - ня.

rit.

rit.

Найперші проліски весни –
 В обіймах сонця і блакиті
 Коханій радість принесли –
 І потепліло в цьому світі. | Двічі

Букетик щастя у руці,
 Мов сонця ніжні промінці,
 Надія нашої любові,
 Що зацвіте весна в обнови | Двічі

І день наповниться життям,
 Як щире серце почуттям.
 Пишу я вперше ці рядки –
 І вас вітаю залюбки
 Вони – як вісники світання,
 Й душі моєї хвилювання. | Двічі

БАНДУРИСТЕ, ОРЛЕ СИЗИЙ

Музика народна, слова Т. Шевченка,
аранжування С. Чабан-Чайки

Помірно, співуче

Б
а
н
д
у
р
а



a tempo Ансамбль

tr Бан - ду - рис - те, ор - ле си - зий,

tr *a tempo*



доб - ре то - бі, бра - те:



mf
ма - еш кри - ла, ма - еш си - лу,

mf

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line (top staff) begins with a half note chord (F#4, A4, C5) marked *mf*, followed by a quarter note chord (F#4, A4, C5), a quarter note chord (F#4, A4, C5), a quarter note chord (F#4, A4, C5), a quarter note chord (F#4, A4, C5), a quarter note chord (F#4, A4, C5), and a quarter note chord (F#4, A4, C5). The piano accompaniment (bottom staves) features a right-hand part with eighth-note chords and a left-hand part with a simple bass line.

е ко - му - лі - та - ти.

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line (top staff) starts with a half note chord (F#4, A4, C5), followed by a quarter note chord (F#4, A4, C5), a quarter note chord (F#4, A4, C5), a quarter note chord (F#4, A4, C5), a quarter note chord (F#4, A4, C5), and a quarter note chord (F#4, A4, C5). The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Ма - еш кри - ла, ма - еш си - лу,

Detailed description: This system contains the final two measures. The vocal line (top staff) begins with a half note chord (F#4, A4, C5), followed by a quarter note chord (F#4, A4, C5), a quarter note chord (F#4, A4, C5), a quarter note chord (F#4, A4, C5), a quarter note chord (F#4, A4, C5), and a quarter note chord (F#4, A4, C5). The piano accompaniment concludes the piece.

1.,3.

є ко - му лі - та - ти.

4. Для закінчення

//там си - не - є мо - ре.

Бандуристе, орле сизий,
Добре тобі, брате,
- Масш крила, масш силу,
Є коли літати.

Тепер летиш в Україну,
Тебе виглядають,
Полетів би за тобою,
Та хто привітас.

Полетів би, послухав би,
Заплакав би з ними,
Та, ба..., доля приборкала
Меж людьми чужими.

Там повіс буйнесенький,
Як брат заговорить
Там в широкім полі воля,
Там синсе море.

НА ШИРОКІЙ ДУЖЕ КРУЧИ

Музика народна, аранжування С. Чабан-Чайки

Помірно

Б
а
н
д
у
р
а

f

Тріо

На ви - со - кій ду - же кру -

-чі, над са - мі - сінь - ким Дніп -

- ром спить Шев-чен - ко в до мо - ви

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics: "- ром спить Шев-чен - ко в до мо - ви". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

- ні не - про - буд - ним віч - ним сном.

1., 4.

The second system continues the musical score with lyrics: "- ні не - про - буд - ним віч - ним сном." It includes a first ending bracket labeled "1., 4." at the end of the vocal line. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

На високій дуже кручі,
Над самісіньким Дніпром
Спить Шевченко в домовині
Непробудним, вічним сном.

Любий сину України,
Наш Тарасе дорогий,
Тебе в світі вже немає
Та в серцях наших живий.

Твоя кобза не померла,
- На ній струни всі дзвенять.
І про твою вічну славу
Всі народи гомонять.

Своє слово ми здержали,
І зробили, як бажав:
Над Дніпром поховали,
Там щоб вічно спочивав.

ГОСТ

Музика С. Чабан-Чайки, слова В. Матвієнка

Урочисто, піднесено

Тріо

Б
а
н
д
у
р
а

За тих, хто творить У-кра-ї - ну в ро -

бо - ті, твор-чос - ті, в жит-ті, хто в сер - ці лиш од - ну-є-

-ди-ну не-се ї - ї на вид-но - ті, хто // ї на вид-но - ті.

За тих, хто творить Україну в роботі, творчості, в житті,
Хто в серці лиш одну-сдину несе її на видноті!

Хто в кожній справі бізнесовій себе на терен скрізь веде,
Працює мудро і на совість гартує серце молоде!

Не довіряючи підлоті, живе, як суджено, як є, –
Себе знаходить у роботі і людям щастя додає!

ТУТ – КВІТКА МОГО ЩАСТЯ

Музика С. Чабан-Чайки, слова М. Федунця

Урочисто, піднесено

Б
а
а
н
у
л
р
и

I
II
III

ten. *a tempo*

У цьо-му міс - ті, сві - те мій не

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

- даль - ній, впа да-ють в Смот - рич ву - ли - ці у -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics: "- даль - ній, впа да-ють в Смот - рич ву - ли - ці у -". The second staff is a guitar accompaniment line with a rhythmic pattern of eighth notes. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a simple bass line.

- сі. Тут ліх-та - рі, за-сві-че - ні від саль-вій - спі-шатьна

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics: "- сі. Тут ліх-та - рі, за-сві-че - ні від саль-вій - спі-шатьна". The second staff is a guitar accompaniment line with a rhythmic pattern of eighth notes. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a simple bass line. A fermata is placed over the final chord of the system.

1..2. *ten.* 3. *rit.*

кру - чі по гус - тій ро - сі На кру - чях // цві - те.

rit. *rit.*

rit. *rit.*

rit. *rit.*

У цьому місті, - світе мій недалній, -
 Впадають в Смотрич вулиці усі.
 Тут ліхтарі, засвічені від сальвій,
 Спішать на кручі по густій росі.

На кручах мури, мов дереворити,
 На них незрушно, тьмяно хмари сплять.
 Тут сівась дощ крізь тепле сонця сито,
 Сюди весною наш прослався шлях.

У цьому місті все таке звичайне
 Та незвичайним в ньому, знаю, те,
 Що є пелюстка, квітка мого щастя,
 І де б не був, лиш тут вона цвіте.



ПОШЛИ НАМ, БОЖЕ

Музика Г. Китастого, слова К. Перелісної, аранжування С. Чабан-Чайки

Помірно

Тріо

По - шли нам, Бо - же,

Бандура

mf

tr

rit.

a tempo

ма - лень - ким ді - тям ща - тя, здо - ров - в'я на дов - гі лі - та!

Пошли нам. Боже, – маленьким дітям,
Щастя, здоров'я на довгі літа!

Щоб виростили розумні й сильні,
Душею чисті і серцем вільні.

Щоб нам світила зіронька долі,
Щоб ми не знали лиха ніколи.

ПІСЛЯМОВА

Бандурне мистецтво – яскрава сторінка історії українського народу, свідчення його високої духовної культури. Творчість кобзарів-бандуристів, цих самобутніх митців, народних співців та поетів, які розносили славу про свій народ, про його вірних синів-героїв, закликали до боротьби з поневолювачами, є однією з найдавніших і найбагатших граней української музичної традиції.

Початок ХХ ст. позначений започаткуванням спеціалізованих осередків професійного бандурного навчання: Музично-драматична школа М. Лисенка, клас бандури Г. Хоткевича в Харківському музично-драматичному інституті, дві кобзарські школи на Кубані. На Галичині професійне бандурне виконавство розвивалось у школах Д. Гонти, К. Місевича, Ю. Сінгалевича.

У наш час в Україні діють та розвиваються дві великі виконавські бандурні школи – київська та львівська. В історії професійного бандурного виконавства провідне місце належить Г. Хоткевичу – бандуристу-віртуозу, музикознавцю, фольклористу, драматургу, історику, театрознавцю. Митець організував перший ансамбль кобзарів на XII археологічному з'їзді (Харків, 1902), створив перший у державній практиці вищої України клас бандури і став засновником професійної школи кобзарського мистецтва письмової традиції. Опираючись у своїй практиці на Зіньківську школу кобзарської гри, митець вдосконалив методику гри на інструменті, першим уклав і впорядкував систему викладання гри на бандурі, яка органічно поєднала ознаки народного та концертного виконавства, винайшов пристрій для зміни строю бандури, започаткував нові напрями у створенні оригінальної музики для бандури соло та бандурного оркестру, створив ряд перекладів для бандури. Завдяки подвижницькій діяльності Г. Хоткевича, його послідовників та багатьох інших представників бандурного мистецтва було закладено основи сучасної системи шляхом відкриття бандурних класів у всіх регіональних музичних навчальних закладах України (музичні школи, училища, консерваторії, класи бандури у педагогічних вишах).

Так, у 1950 році відкрито клас бандури в Київській державній консерваторії, до викладання в якому були запрошені талановиті бандуристи-педагоги: В. Кабачок, А. Бобир, згодом – А. Омельченко. Фундатором київської школи, професійної бандурної освіти Центральної України по праву вважається професор Київської консерваторії С. Баштан – виконавець, композитор, педагог, методист, публіцист, музично-громадський діяч. Виконавська діяльність митця визначила і утвердила принципово новий, порівняно з традиційно акомпануючим, статус бандури у концертній та в музично-педагогічній практиці як сольного інструмента. С. Баштан також є упорядником «Бібліотеки бандуриста», автором 30 інструментальних творів великої форми та концертної мініатюри, понад 50 обробок українських народних пісень для бандури соло та ансамблю бандуристів і транскрипцій багатьох творів

класичного репертуару. Київська бандурна школа С. Баштана пишається своїми учнями і послідовниками, серед яких: В. Войт, П. Чухрай, В. Єсіпок, Л. Дедюх, Л. Коханська, Л. Мандзюк, та багато ін.

Визначний педагог, відомий майстер-конструктор, методист, аранжувальник та яскравий виконавець В. Герасименко все своє життя присвятив розвитку бандурного мистецтва. У творчому та методичному доробку митця – 75 перекладів та аранжувань для бандури та ансамблю бандуристів творів різних композиторів, що увійшли до трьох збірок, виданих у Києві «Музичною Україною»; два збірники етюдів для бандури; понад 350 перекладів та аранжувань музичних творів (багато з яких зберігаються ще у рукописах), які склали основу навчального та концертного репертуару бандуристів.

Розвиток бандурного виконавства вимагає вирішення цілої низки проблем, пов'язаних із розвитком традицій виконавства на інструментах бандура та кобза, проведенням виконавських конкурсів та оглядів, виданням необхідної навчальної літератури (підручників, методичних рекомендацій, репертуарних збірників тощо).

Носіями правди в Україні століттями були кобзарі-бандуристи, які несли ту правду в народ. І знову звернемося до слова Тараса:

*Наша дума, наша пісня
Не вмре, не загине...
От де, люде, наша слава,
Слава України!
Без золота, без каменю.
Без хитрої мови,
А голосна та правдива,
Як Господа слово.*

Україна впритул підійшла до інтеграції в Європейську спільноту. Тож варто придивитися пильніше – що ж відбувається на теренах національних культур об'єднаної Європи? Очевидним є те, що кожна Європейська держава опікується, насамперед, чистотою своєї національної культури, мови, фольклору в усіх його правах тощо. Закони незалежних, рівноправних держав Європи пильно охороняють свої національні культури від впливів глобалізаційних процесів. Тому на історичному зламі нашої державності як ніколи є необхідною функція кобзарсько-бандурного мистецтва, щоб через думу, пісню, засоби музичної виразності донести до слухача, часто-густо національно малосвідомого ідеологію державотворення, високої духовності українського народу, любові до рідного краю, мови. Подальшого наукового вивчення вимагають різні форми побутування інструменту в сучасному культурному соціумі, перспективи підготовки майбутніх виконавців та педагогів з викладання музичних дисциплін.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Багнюк А. Символи українства / А. Багнюк. Тернопіль, 2000. С. 257
2. Бандуристе, орле сизий: Віночок спогадів про Володимира Кабачка / Упоряд. : С.В. Баштан, Л.Я. Івахненко. Київ : Муз. Україна, 1995. 136 с.
3. Бобечко О. Перші жінки-бандуристки України // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського. Серія Мистецтвознавство / О. Бобечко. Тернопіль : Київ, 2006. Вип. 1 (16). С. 7-11.
4. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. Тернопіль : Збруч, 2006. 221 с.
5. Герасименко О. Феномен Василя Герасименка у бандурному мистецтві сучасності / О. Герасименко // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль : К., 2006. Вип. 1 (16). С. 69-75.
6. Горбачук В.Т. Трагічна доля кобзарів / В.Т. Горбачук // Газета «Україна». 1996, серпень. С. 3.
7. Горняткевич А. Кобзарство (суб'єктивні міркування) / А. Горняткевич // Бандура, Нью-Йорк. 2000. №73-74. С. 21-24.
8. Губ'як Д. Еволюція конструкторської думки у вдосконаленні бандури / Д.Губ'як // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль : К., 2006. Вип. 1 (16). С. 85-89.
9. Губ'як Д. Кобзарство на теренах Галичини / Д. Губ'як // Народна творчість та етнографія. 1998. №4. С. 33-39.
10. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах : Українська академічна школа: Підручник для вищих та середніх муз. навч. закладів/ М. Давидов. Київ : Національна музична академія України ім. П. Чайковського, 2005. 420 с.
11. Давидов М. Фундатор кобзарського академізму ХХ століття / М.Давидов // Бандура, Нью-Йорк. 1998. №63-64. С. 20-29.
12. Довідник з історії України. Т.3. (Р – Я) / За ред. І.З. Підкови, Р.М. Шуста. Київ : Генеза, 1999. 688 с.
13. Дубас О. Кобзарство в середовищі Запорізької Січі/ О. Дубас // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2002. №1 (8). С. 60-64.
14. Дутчак В. Бандура в козацькому війську України // Народна творчість та етнографія. 1994. №1. С. 70-73.
15. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ поч. ХХІ століття. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. 488 с.
16. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-1990-их років/ В. Дутчак // Бандура. Нью-Йорк. 1997. №59-60. С. 13-25.
17. Дутчак В. Українська бандура: минуле і майбутнє/ В. Дутчак //Музика. 1993. №4. С. 20-21.

18. Жеплинський Б. Кобзарство еліта українського народу / Б. Жеплинський // Українське слово. 1997. 6 лют. С. 6.
19. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні / Б. Жеплинський. Львів : Край, 2000. 196 с.
20. Жеплинський Б.М., Ковальчук Д.Б., Ковальчук М.М. Ансамблі бандуристів. Львів : Галицька видавнича спілка, 2018. 364 с.
21. Задоя О. Кобзарське мистецтво символ відродження українського народу / О. Задоя // Наука і сучасність. Збірник наук. праць. Серія : Педагогіка. Філологія. Київ, 2001. Т. XXVI. С. 222-230.
22. Іваноньків Н. Доля Авторські твори та аранжування для ансамблю бандуристів. Для студентів середніх та вищих навчальних закладів. Тернопіль, 2020. 80 с.
23. Історія української музики. Т.4. Беляєва М.В., Булат Т.П., Булка Ю.П. та ін. (1917-1941). Київ : Наук. думка, 1992. 616 с.
24. Іщенко В.В. Бандурна абетка. Методичний посібник для учнів початкових класів мистецьких навчальних закладів. Чернігів : Десна Поліграф, 2018. 112 с.
25. Кияновська Л. Кобзарська доля на перетині тисячоліть ь (В. Герасименку 75) / Л. Кияновська // Бандура, Нью-Йорк. 2002. №77. С. 43-48.
26. Клітна Н. Наша дума, наша пісня не вмре, не загине... (Зародження і розвиток кобзарства в Україні) / Н. Клітна // Українська література в ЗОШ. 2005. №3. С. 50-55.
27. Кобзарство ХХ початку ХХІ століття в іменах: його творці і хранителі: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 9-10 листопада 2017 р. Львів : Коло, 2018. 289 с.
28. Кравченко А. З кобзарського цеху / А. Кравченко // Українська культура. 1995. №2. С. 22-23.
29. Куліш П. Записки о Южной Руси. Спб., 1836.т.1. С. 220.
30. Кушпет В. Духовність основа кобзарства / В. Кушпет // Бандура, Нью-Йорк. 1998. №63-64. С. 45-47.
31. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. Ткаченка, торбан Ф. Відорта / В. Кушпет. Київ, 1997. С. 1.
32. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX - поч. XX ст.) : Наукове видання / В.Кушпет. Київ : Темпора, 2007. С. 77-78.
33. Любіть Україну. Збірник творів для ансамблю бандуристів / Упорядкування та аранжування В. Дутчак. Івано-Франківськ : Плай, 2003. 132 с.
34. Мішалов В. До питання назв «кобза», «бандура», «кобзарство» / В. Мішалов // Бандура, Нью-Йорк, №1 (5), 1982. С. 38-39.
35. Мішалов В. Майстри бандур 2000 / В.Мішалов // Бандура, Нью-Йорк. 2000. №73-74. С. 40-43.
36. Морозевич Н. Сучасне бандурне мистецтво : ідейно-художні та музично-виражальні засади / Н. Морозевич // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П.Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль : Київ, 2006. Вип. 1 (16). С. 75-79.

37. Назарова Д. Народні музичні інструменти та використання їх у звичаях, обрядах, фольклорі і літературі / Д. Назарова // Позакласний час. 2002. №4. С. 76-82.
38. Наливайко С. Походження і значення слова бандура / С. Наливайко // Українознавство, 2006, №1. С. 128.
39. Олексієнко О. Музика для бандури у творчості Миколи Дремлюги / О.Олексієнко // Бандура, Нью-Йорк. 2002. №77. С. 29-33.
40. Орленко П. Через ту бандуру (Гнат Хоткевич) / П. Орленко // Історичний календар. 2002. К. 2002. С. 420-424.
41. Панасюк І. Книга про С. Баштана «Переплелись роки й бандури струни» / І.Панасюк // Бандура. 1993. №43-44. С. 52-53.
42. Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни (Сергій Васильович Баштан кобзар нової доби) / І. Панасюк. К., 2002. 132 с.
43. Панасюк І. Творча постать С.В. Баштана у контексті еволюції кобзарства другої половини ХХ століття (до питання про становлення київської бандурної школи) / І. Панасюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 26. Кн. 9. С. 45-59.
44. Польовий Р. Кобзарі в моєму житті / Р. Польовий. Київ : Діокор, 2003. 104 с.
45. Созанський О. 70 років з дня народження В.Я. Герасименка // Бандура. 1997. №61-62. С. 1-4.
46. Стеценко М. Невтишима журба Василя Герасименка / М. Стеценко // Діти Марії. 2002. Ч. 6-7. С. 2.
47. Супрун Н. Гнат Хоткевич музикант / Н. Супрун. Рівне : Ліста, 1997. С. 280.
48. Супрун Н. Гнат Хоткевич теоретик і практик кобзарського мистецтва / Н. Супрун // Народна творчість та етнографія. 1989. №2. С. 30-36.
49. Турко Н. Грані творчих здібностей кобзарів / Н. Турко // Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка та НМАУ ім. П.Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль : К., 2006. Вип. 1 (16). С. 105-108.
50. Уманець В. Майстер кобзарської справи / В. Уманець. Журнал «Бандура» № 39-40, Нью-Йорк, січень-квітень 1992. С. 28-29.
51. Уманець В. Участь жінок у кобзарському виконавстві / В. Уманець // Бандура, Нью-Йорк. 1997. №59-60. С. 11-12.
52. Фільц Б. Багатогранна мистецька діяльність бандуристки (до 60-річчя з дня народження Г. Менкуш) / Б. Фільц // Культура і життя. 2006. 29 березня. С. 3.
53. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): монографія / Михайло Хай. Дрогобич : Коло, 2011. 538 с.
54. Хоткевич Г. Бандура її місце серед сучасних музичних інструментів / Г.Хоткевич // Українське життя. 1914. №5-6. С. 40.
55. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Гнат Хоткевич; заг. ред. В. Мішалова. Харків : ДВУ, 1930 (репринтне видання. Харків, 2002). 255 с.

56. Чайка С, Чайка М. Становлення та розвиток кобзарсько-бандурського мистецтва від найдавніших часів до сьогодення. / С. Чайка, М. Чайка // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського педагогічного університету. Серія педагогічна. Вип. ІХ. Кам'янець-Подільський : ПП Мошак М.І, 2006. С. 159-161.
57. Черемський К. Гнат Хоткевич / К. Черемський // Бандура, Нью-Йорк, №63-64, 1998. С. 2-4.
58. Черемський К. З історії нищення українського кобзарства / К. Черемський. Харків : Нова Україна, 1993. С. 61.
59. Черемський К. Повернення традицій. З історії нищення кобзарства / Черемський К. Харків, 1999. 288 с.
60. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л. Черкаський. Київ : Техніка, 2003. 264 с.
61. Чорний-Досінчук М. Зустрічі з кобзарями України (Львівська консерваторія ім. М. Лисенка) / М. Чорний-Досінчук // Бандура, Нью-Йорк. 1993. №43-44. С. 47-49.
62. Черногуз Я. Грай, бандуро, грай / Я. Черногуз // Культура і життя, 2007. С.3.
63. Шевченко Т.Г. Твори у 5-ти т. / Т.Г.Шевченко. Київ : Дніпро, 1978. Т. 4. С. 236-239.
64. Шевченкова криниця. Збірник афоризмів із творів Тараса Шевченка. Упорядн. В. Дорошенко, Т. Майданович. Київ : Криниця, 2003. С. 202.
65. Шрамко І. Ще раз про походження кобзи-бандури / І. Шрамко // Пам'ятки України: історія та культура. 1995. №1. С. 61-64.
66. Яворницький Д.І. Історія запорозьких козаків : к 3 т. / Д.І. Яворницький. Київ: Наукова думка, 1990. Т.1. 581с.; 1990. Т.2. 560 с.; 1991. Т. 3. 556 с.
67. Яросевич Л. Щедрий ужинок майстра (До 70-річчя ювілею Василя Герасименка) / Л. Ярославич // Бандура, Нью-Йорк. 1998. №63-64. С. 10-14.



ДОДАТКИ

ПРОГРАМА ТА НАВЧАЛЬНИЙ МАТЕРІАЛ ДО ЗАНЯТЬ ЗІ СПЕЦІАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ (БАНДУРА) ДЛЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

*«Бандура – символ пісенного мистецтва України.
Пропаганда співом бандуристів живить
національну самосвідомість, патріотизм».*

Дмитро Гнатюк

Важливу роль в системі естетичного виховання та музичної освіти відіграють музично-педагогічні та педагогічні факультети, які здійснюють підготовку вчителів музики загальноосвітньої школи. В період становлення української державності, національної свідомості, відродження національної культури необхідно спрямовувати учнів початкової школи до вивчення української культури як джерела духовності, врахувати національну своєрідність виховання, спиратися на національні традиції народу, його культуру, національно-етнічну обрядовість, звички. Для виконання цього завдання необхідно активізувати підготовку вчителів музики загальноосвітньої школи до проведення навчально-виховної роботи з використанням бандури.

«Бандура – то святий вогонь, що очищає нині душі і спопеляє все низьке у них, піднімає нас над суєтними миттєвостями і возносить у сфері мудрості і мужності. Вона є берегинею нашого роду. Слухати спокійно її неможливо. Вона хвилює, тривожить, її люблять і ненавидять. Так, так – останнє було і колись і, на жаль, є і тепер. Усі вороги України боялись її. Кобзарська пісня – наш щит і меч, і це добре розуміли недруги нашої державності», – говорив викладач Рівненського музичного училища Анатолій Грицай.

Сучасна бандура – це технічно досконалий з хроматичним звукорядом інструмент, який набув значного поширення серед професійних і самодіяльних колективів, а також серед виконавців солістів-бандуристів. Розширення технічних можливостей бандури, зрівноваження строю, поліпшення її акустичних можливостей вплинуло на зростання виконавської майстерності бандуристів. Звідси випливає, що такий інструмент має великі можливості для поширення його вивчення в загальноосвітніх школах. У 1991 році Міністерством народної освіти ухвалено рішення ввести бандуру,

як спеціальний інструмент на педагогічних факультетах педагогічних вузів. Педагогічна практика, зокрема проведення у школах культурно-масових заходів, вимагає від учителів музики використовувати бандуру. За останнього часу бандура хоч і стала одним із популярних народних інструментів, аналіз масової шкільної практики показує, що можливості кобзарського мистецтва, як важливого засобу у системі музично-естетичної освіти, вивчені недостатньо. Це зумовлює актуальність проблеми підготовки вчителів музики, які б володіли грою на українських народних інструментах, зокрема на бандурі.

Сьогодні освітні заклади потребують учителя музики з різнобічними глибокими знаннями. Тому студент-бандурист, крім комплексу музично-теоретичних знань, окрім доброго володіння інструментом та голосом, має набути в стінах вишу і ряд специфічних навичок та умінь. Новий підхід до проблем музичного виховання дітей вимагає від учителя-бандуриста навичок транспонування творів у потрібну тональність, уміння самому робити переклади для бандури простих вокальних та інструментальних творів, володіння практичними знаннями вільного супроводу пісні і навіть простої імпровізації. Це ті прийоми, якими традиційно користувалися кобзарі, надзвичайно актуальні в наші дні. Тому на підготовку бандуриста саме в цьому аспекті слід звернути увагу всім навчальним закладам. Кобзарсько-бандурне виконавство – виняткове явище художньої культури, самотутній продукт історичного розвитку морально-духовних засад українського народу. Постійно зростаюча зацікавленість суспільства до цієї проблематики актуалізує постійне зростання фахового рівня бандуристів – концертних виконавців та викладачів – популяризаторів національного культурного надбання.

Дисципліна «Основний музичний інструмент – бандура» профілює за фахом спеціалізації «Музичне мистецтво».

Мета курсу – виховання високопрофесійного бандуриста сольо-інструментального та вокально-інструментального жанрів із розвинутим художнім мисленням, довершеним володінням повним комплексом практичних навичок та умінь, сформованими якостями концертного виконавця та викладача гри на бандурі.

Програма зі спеціального музичного інструменту (бандура) для студентів педагогічного факультету розроблена на основі необхідності подальшого удосконалення підготовки вчителів музики до навчально-виховної роботи в сучасній загальноосвітній школі. Вона складена відповідно до діючого навчального плану. Навчальним планом на засвоєння музичного інструменту відводиться дві години на тиждень. Заняття проводяться в індивідуальній формі.

Курс «Основний музичний інструмент» стрижневий у комплексі фахових дисциплін і є творчою лабораторією, де апробуються знання, набуті у процесі вивчення практичних і теоретичних курсів «Історія української музики», «Історія кобзарства», «Методика музичного виховання», «Гармонія», «Сольфеджіо», «Постановка голосу».

ОСНОВНІ ЗАВДАННЯ ФАХУ

- Ознайомлення з теорією виконавської майстерності.
- Володіння технологією бандурного звуковидобування.
- Набуття вмінь наладування інструменту.
- Вивчення методики гри на бандурі.
- Володіння навичками акомпанементу.
- Виконання різних за стилем, формою, жанрами інструментальних та вокальних творів у супроводі бандури.
- Оволодіння технікою читання музичних творів з аркушу.
- Оволодіння технікою транспонування музичного матеріалу.
- Оволодіння елементарними навичками перекладу музичних творів для бандури.
- Уміння добирати мелодії на слух.
- Набуття навичок сольного та ансамблевого співу у супроводі бандури.
- Виконання сольної концертної програми вокальних та інструментальних творів у супроводі бандури.
- На базі класу бандури має бути створений ансамбль та малі форми (дуети, тріо, квартет, квінтет), що дасть змогу успішно розвивати відчуття ансамблевого слуху, оволодівати специфікою колективного співу та набутти навичок ансамблевого строю.

ЗАВДАННЯ ПО КУРСАХ

I курс

Програма з основного музичного інструменту (бандура) побудована з поступовим ускладненням навчального матеріалу. При складанні репертуару має враховуватись індивідуальність кожного студента, міра його здібностей та підготовленості.

Студенти повинні вміти:

- самостійно опрацьовувати нотний матеріал;
- працювати над інструктивним матеріалом (гами, вправи, етюди), що дасть змогу розвивати правильну координацію пальців, рівність звучання в різних регістрах, ритмічність;
- читати ноти з аркуша;
- виконувати твори українських композиторів-класиків та оригінальні твори.

На цьому курсі приділяється більша уваги виробленню вмінь працювати над нотним текстом, оволодівати прийомами гри, розвивати технічні можливості, а також координацію між голосом та грою на інструменті.

II курс

На II курсі увага приділяється музично-виконавським вмінням та розумінню художньо-емоційного змісту творів, умінню осмислювати композицію і засоби музичної виразності. Для набуття виконавського досвіду студенти мають можливість виступати на академічних і відкритих концертах з різними за формою і стилем музичними творами. Програма цього курсу вимагає ускладнення програми, а також продовження вивчення українських народних пісень та пісень шкільного репертуару. На другому курсі увага приділяється систематичній і наполегливій роботі над етюдами, вправами, подвійними нотами, гри акордів та арпеджіо.

III курс

На третьому курсі студенти знайомляться з творами великої форми та поліфонією. На цьому курсі робота вимагає вирішення таких завдань:

- формувати навички гри творів великої форми і поліфонії;
- здійснювати аналіз музичних творів;
- навчитися вмінню добирати на слух акомпонемент до народних пісень та романсів;
- уміти самостійно працювати над різноманітними за змістом, формою, стилем і фактурою музичними творами.

I курс (магістранти)

На I курсі студенти удосконалюють роботу над вивченням творів великої форми, поліфонії. Особлива увага звертається на вироблення у студентів художньо-виконавських навичок і вміння використовувати їх на практиці. Така робота передбачає:

- вироблення вміння домагатися не тільки технічної досконалості, а й змістовності, виразності виконання;
- розвиток у студентів емоційного виконання творів;
- вироблення вмінь студента оцінювати власні виконавські можливості та можливості інших виконавців;
- зосередження уваги на розкритті художнього задуму автора твору, на цілісності і бездоганності художнього виконання.

II курс (магістранти)

На II курсі студенти працюють над програмою державного екзамену з основного музичного інструменту. При складанні екзамену студенти зобов'язані:

- володіти необхідним технічним рівнем підготовки;
- уміти виразно розкрити художній задум автора;
- робити власну інтерпретацію творів.

ОБОВ'ЯЗКОВІ СЕМЕСТРОВІ ВИМОГИ ТА РЕПЕРТУАР

I курс

1-й семестр

1. Гами Соль-мажор, мі-мінор.
 2. Один-два етюди.
 3. Дві пісні шкільного репертуару.
 4. Дві українські народні пісні.
 5. Дві п'єси різного характеру.
- Форма контролю – атестація (2 п'єси, 2 пісні під власний супровід).

2-й семестр

1. Гами: До-мажор, ля-мінор.
 2. Один-два етюди.
 3. Дві пісні шкільного репертуару.
 4. Дві українські народні пісні.
 5. Два твори різного характеру.
- Форма контролю – екзамен (твір великої форми та вокальний твір).

Орієнтовні програми екзамену

I варіант (полегшений)

1. Чи я в лузі не калина була. М.Заремба. Фантазія на українську народну пісню.
2. Взяв би я бандуру. Українська народна пісня, обр. В.Войта.

II варіант (більш складний)

1. Ой джигуне, джигуне. Варіації на тему укр. нар. пісні. М.Гвоздь.
2. Стоїть явір над водою (романс). С.Гулак-Артемівський.

Орієнтовний репертуар

Етюди

- Ауадо А. Ля-мажор.
Бертіні А. Сі-мінор.
Беренс Г. До-мажор, Соль-мажор, №1.

Гуцал В. Ре-мажор.
Дремлюга М. Соль-мажор, мі-мінор, сі-мінор, №2, №5.
Іванов М. Мі-мінор. Пер. М. Лобка.
Лемуан А. Мі-мінор, ля-мажор.
М'ясков К. №3, №9.
Петренко В. Соль-мажор.
Полсвой В. Веселі етюди.
Пшеничний Д. Соль-мажор, №1, №2, №7, №9.
Ронжин В. Мі-мінор.
Рубінштейн С. Сі-мінор, мі-мінор.
Сільванський М. Мі-мінор.
Соловійов О. Соль-мажор. Пер. А. Омельченка.
Троценко В. Мі-мінор.
Фібіх З. Мі-мінор.
Хуторянський І. Ля-мінор.
Черні К. До-мажор, Соль-мажор.
Щуровський Ю. Ре-мажор.

Інструментальні твори

Баштан С. Мрія.
Бетховен Л. Романс; Сонатина до-мінор. Романс.
Бершак Л. Сонатина ре-мінор.
Верета Г. Дитячий альбом.
Войт В. Метелики (укр. танок).
Веснянка. Укр.нар.пісня. Обр. М. Різоля.
Гвоздь М. Взяв би я бандуру. Ой джигуне, джигуне. Стоїть гора висо-
кая. Ой Марічко, чичирі. (Варіації на теми укр. нар. пісень).
Годзецький В. Прелюдія.
Думи мої. Обр. І. Марченка.
Дремлюга М. Прелюдія та fuga мі-мінор; Пасакалія; Лірична пісня.
Завадський С. Українка. Обр. В. Войта.
Заремба М. Фантазія на укр. нар. пісню «Чи я в лузі не калина була».
Кирейко В. Скерцо. Коломийка. Прелюдія.
Коломієць А. Скерціно. Народний танець. Прелюд. Пісня.
Кину кужіль на полицю. Укр. нар. пісня. Обр. М. Лобка.
Лисенко-Дністровський М. Елегія (Пам'яті К.Верткова).
Левітов Л. Варіації на тему укр. нар. пісні «Добрий вечір, дівчино».
М'ясков К. Прелюди мі-мінор, ре-мінор.
Марченко І. Елегія.
Ой на горі та жінці жнуть. Укр. нар. пісня. Обр. М. Лобка.
Петренко В. Експромт-варіації на тему укр. нар. пісні «Зелена ліщина».
Полсвой В. Сюїта.
Ребіков В. Вальс.
Сільванський М. Пісня.
Степаненко М. Експромт.

Скарлатті Д. Сонатина ля-мінор.
Таловирі В. Мазурка.
Фібіх З. Спогад.
Шуман Р. Північна пісня. Пер. С. Баштана.
Шутенко Т. Барвінок; Весняний дощик.
Шамо І. Арія-канцона.

Вокальні твори

Бершак Л., Косовський В. Співай, співай півнику.
Верета Г., Сенчек П. Листопад.
Верета Г., Малишко А. Чумаки.
Дудка Ф., Немирович І. В час вечірній.
Димитров О., Щербаков М. Заграють барвисті веселки.
Дремлюга М., Коваль Г. Осінь. Обр. Є.Проскуровської.
Завалішина М., Стельмах М. Зацвіла у лузі травка.
Козицький П., Олесь О. Веснянка.
Колесник П., Шевченко Т. Не тополю високою.
Людкевич С., Млака Д. Сонце ся схвало.
Моцарт В. Колискова. Пер. А.Омельченка.
Полсвой В., Хоменко І. Часчка.
Сандлер О., Сома М. Вечорниці-зоряниці.
Шамо І., Кудрявцев В. Галичанка. Пер. А.Омельченка.
Українські народні пісні Бодай ся когут знудив. Обр. В. Таловирі.
Взяв би я бандуру. Обр. В. Войта.
Віс вітер, віс буйний. Обр. Ф. Жарка.
Вечір на дворі. Обр. В.Войта.
Добрий вечір, дівчино. Обр. М. Гвоздя.
Добрий вечір тобі, зелена діброво. Обр. Ф. Жарка.
Ішов козак чистим полем. Обр. В. Таловирі.
Іде, іде, іде дощ. Обр. В. Войта.
Куріпочка. Обр. М. Гвоздя.
Лугом іду, коня веду. Обр. В. Таловирі.
Не питай, чого в мене заплакані очі. Обр. В. Таловирі.
Ой Січ-мати. Обр. В. Войта.
Ой піду я до млина. Обр. В. Войта.
Ой не шуми, луже. Обр. М.Лисенка. Пер. М. Гвоздя.
Ой п'є Байда. Обр. Ф.Жарка.
Ой зійди, зійди ясен місяцю. Обр. Ф. Жарка.
Ох і не стелися, хрещатий барвінку. Обр. М.Лисенка. Пер. М. Гвоздя.
Первоцвіти синьобілі. Обр. Ф. Жарка.
Розпрягайте, хлопці коні. Обр. В. Таловирі.
Сонце низенько. Обр. В. Войта.
Там, де Ятрань круто в'ється. Обр. В. Таловирі.
Чусш, брате мій. Обр. Ф. Жарка.
Чорна рілля ізорана. Обр. С.Людкевича. Пер. М. Гвоздя.

Шевченко Т. Зоре моя вечірняя. Обр. І. Хуторянського.
Шевченко Т. Думи мої. Обр. В. Кабачка.
Шевченко Т. По діброві вітер вис. Обр. В. Кабачка.
Шевченко Т. У гаю, гаю вітру немає. Обр. Ю. Таранченка.

II курс

3-й семестр

1. Гама Ре-мажор, сі-мінор.
2. Один-два етюди.
3. Один-два вокальні твори.
4. Дві українські народні пісні.
5. Два інструментальні твори різного характеру.

Форма контролю – атестація (2 інструментальні твори, 2 вокальні твори).

4-й семестр

1. Гама Фа-мажор, ре-мінор.
 2. Один-два етюди.
 3. Чотири вокальні твори, 2 з них укр. нар. пісні.
 4. Два інструментальні твори різного характеру.
- Форма контролю – залік (твір великої форми, пісня або романс).

Орієнтовний репертуар

Етюди

Бургмюлер Ф. №4.
Войт В. Етюд-жарт №2 (мі-мінор).
Гуцал В. Сі-бемоль мажор.
Дювернуа Ж. №5.
Джуліані М. №3.
Дерінг К. №5.
Іванов П. №8.
Кано А. Соль-мажор.
М'ясков К. ре-мінор, №3.
Петренко В. ля-мінор.
Полевой В. №2.
Пшеничний Д. №6, №8.
Рубін М. До-мажор.
Таловирі В. Мі бемоль-мажор, №5, №6, №7, №34.
Хуторянський І. №1.
Черні К. Ре-мажор, №5.

Інструментальні твори

- Баштан С. Народний фрагмент. Народний танець.
Бобир А. Віночок з українських народних пісень.
Гендель Г. Чакона.
Гвоздь М. Варіації на тему укр. нар. пісні «По садочку ходжу».
Дремлюга М. Марш. Танець. На Дніпрі (баркарола).
Дебюссі К. Прелюдія. Пер. В.Герасименка.
Дошик. Укр. нар. пісня. Обр. М.Гвоздя.
Завадський М. Третя українська шумка.
Закарпатська колгоспна гаївка. Обр. М.Різоля.
Заремба М. Думка. пер. В.Герасименка.
Коломієць А. Прелюд. Канцона; Інтермеццо. Казка (ноктюрн). Жартівливий танець – 4 музичний момент. Козачок.
Кухта В. Фантазія на українські народні теми. Скерцо.
Кирейко В. Баркарола. Фантазія на дві українські народні пісні. Калачевський М. Романс.
Кучеров В. Український танець. Тема з варіаціями.
Лисенко М. Момент розпачу. Пер. А.Омельченка. Хвилина розпачу. Пер. В.Герасименка.
Людкевич С. Пісня ночі. Пер. В.Герасименка. Пересторога матері Пер. В.Герасименка.
Лобко М. Варіації на тему укр. нар. пісні «І шумить, і гуде».
Левітов Л. Варіації на тему укр. нар. пісні «Добрий вечір, дівчино».
Лядов А. Прелюдія. Пер. Н. Павленка.
Мендельсон Ф. Пісня без слів. тв. 30, №9. Пер. С.Баштана.
Моцарт В. Анданте з сонати №10. Пер. В.Герасименка.
Мартіні Д. Менует з варіаціями. Пер. С.Баштана.
Омельченко А. Фантазія на укр. нар. теми.
Петренко В. Сонатина (на тему укр. нар. пісні «Ой важу я, важу»)
Сазонов В. Коліскова. Пер. А.Омельченка.
Сільванський М. Фантазія.
Скарлатті Д. Пастораль. Пер. В.Герасименка.
Сокальський В. Жарти. Пер. С.Баштана.
Різоль М. Варіації на тему укр. нар. пісні «Їхав козак на війноньку»
Тилик В. Елегія.
Філіпенко В. Веснянка.
Чайковський П. Осіння пісня. Пер. В.Герасименка.
Шутенко Т. Пісня-танець.

Вокальні твори

- Андрієвська Н., Рева Л. Якби я вмiла вишивать.
Білаш О., Павличко Д. Як надійшла любов.
Домінчен К., Кудрявцев В. Дівоча лірична.
Лопатинський Я., Олесь О. Ах, скільки струн в душі дзвенить.
Лисенко М., Шевченко Т. Ой маю, маю я оченята.

Лисенко М., Шевченко Т. Ой стрічечка до стрічечки.
Лобко В., Лобко В. Стежка виляса.
Майборода П., Стельмах М. Елегія. Пер. М.Гвоздя.
Нижанківський О., Масляк В. О, не забудь.
Степовий Я., Шевченко Т. Утоптала стежечку.
Савицька Р. Гуцулка Ксеня.
Сабадаш С., Ткач М. Марічка.
Стеценко К. Вечірня пісня. Обр. М.Гвоздя.
Філіпенко А., Шевченко Т. Зацвіла в долині.
Шамо І., Луценко Д. Осіннє золото. Зозуленька.

Українські народні пісні

Віють вітри, віють буйні. Обр. М.Гвоздя.
Гей, скинемось та по таляру. Обр. В.Войта.
Діброва зелена. Обр. В.Войта.
За річкою Гарасим. Обр. В.Войта.
Козак од'їзджас. Обр. В.Войта.
Ой гаю мій, гаю. Обр. М.Гвоздя.
Ой горе тій чайці. Обр. М. Гвоздя.
Ой ти дівчино, заручена. Обр. М.Гвоздя.
Ой не цвіти буйним цвітом. Обр. В.Войта.
Ой я в батька одиниця. Обр. В.Войта.
Ой піду я до ставочка. Обр. В.Таловиря.
Ой зацвіла ружа трояка. Обр. В.Таловиря.
Сусідка. Обр. М.Гвоздя.
Стоїть явір над водою. Обр. В.Войта.
Тиха вода. Обр. В.Войта.
Чом, чом не прийшов. Обр. В.Таловиря.
Чи є в світі молодиця. Обр. В.Таловиря.
Шевченко Т. Бандуристе, орле сизий. Обр. В.Войта.

III курс

5-й семестр

Гами Сі бемоль-мажор, соль-мінор.
Один етюд.
Три вокальні твори, з них одну народну пісню.
Дві п'єси різного характеру.
Форма контролю – атестація (поліфонія та один вокальний твір).

6-й семестр

Гами Ля-мажор, Фа-дісз-мінор.
Один-два етюди.
Два вокальні твори, одну народну пісню.

Два твори різного характеру.

Форма контролю – екзамен (твір великої форми, вокальний твір).

Орієнтовні програми екзамену

I варіант (полегшений)

Йшли корови із діброви. Укр. нар. пісня. Обр. С. Баштана.

Лисенко М. Сумний спів. Пер. В. Герасименка.

Козацька молитва. Укр.нар.пісня. Обр. В. Войта.

II варіант (більш складний)

М'ясков К. Варіації на тему укр. нар. пісні «Ішов дід на став».

Левицький О. Наспів.

Стеценко К., Олесь О. Ти все любиш його. Пер. М. Гвоздя.

Орієнтований репертуар

Етюди

Беньямінов Б. №32.

Беренс Г. №10.

Бонса І. №189.

Денисов О. №4.

Дювернуа Ж. №7.

Щуровський Ю. №6.

Кучеров В. Фа-мажор.

Лемуан А. №7.

Пшеничний Д. №9, №12.

Таловирі В. №8, №10, №11.

Черні К. №172. №179, №9.

Інструментальні твори

Андрєва О. Там, де зелен явір розвивається (на основі укр. нар. пісні).

Баштан С. Наспів. Думка. Варіації на укр. нар. тему.

Барвінський В. Думка.

Бетховен Л. Елізі. Сім народних танців. Пер. С. Баштана.

Гендель Г. Пастораль. Пер. С. Баштана.

Гріг Е. Пісня Сольвейг. Пер. С. Баштана.

Гвоздь М. Варіації на тему укр. нар. пісні «Од Кисва до Лубен».

Домінчен К. Прелюдія.

Зноско-Боровський О. Роздум.

Кабачок В. Варіації на тему укр.нар.пісні «Полюбила Петруся».

Ключник В.Варіації на тему укр.нар.пісні «Ніч яка зоряна».

Коломісць А. Токкатина. Баркарола. Меланхолійний вальс.

Кирейко В. Балада. Старовинна казка. Баркарола.

Левицький О. Роздум.

Лизогуб О. Варіації на тему укр.нар.пісні «Ой не ходи, Грицю».
Людкевич С. Романс. Пересторога матері. Пер. В. Герасименка.
Лисенко М. Сумний спів. Пер. В. Герасименка. Ой глибокий колодязю.
Йшли корови із діброви. Укр. нар. пісня. Обр. С. Баштана.
Мендельсон Ф. Пісня без слів (турецький марш). Т. 62, №3. Пер.

С. Баштана.

Моцарт В. Рондо з сонати №15. Пер. В. Герасименка.

М'ясков К. Варіації на тему укр. нар. пісень «Ішов дід на став», «Якби мені черевики», «Налетіли журавлі».

Неденко Ф. Скерцо.

Незовибатько О. Прелюд.

Омельченко А. Укр. народний танець «Горлиця».

Овсянников-Куликовський М. Менует.

Полевой В. Жартівливий танець. Сюїта. Гумореска.

Шопен Ф. Мазурка. Тв. 68, №3. Пер. С. Баштана.

Шуберт Ф. Серенада. Пер. М.Гвоздя.

Шамо І. Київські дзвони.

Вокальні твори

Кропивницький М. На вулиці скрипка грає. Обр. О. Кошиця. Пер. М. Гвоздя.

Лопатинський Я., Олесь О. Її душа – то чайка над водою.

Лисенко М., Шевченко Т. Ой одна я, одна.

Лисенко М., Українка Л. Не дивися на місяць весною.

Матюк В. Родимий краю.

Сидоренко В., Кремльов І. Бандуро, дзвени, не стихай.

Січинський Д., Українка Л. Не співай мені сеї пісні.

Січинський Д., Гейне Г. Із сліз моїх. Пер. та укр. текст А.Кримського.

Січинський Д., Гейне Г. У мене був коханий край. Укр. текст А.Кримського.

Стеценко К., Олесь О. Ти все любиш його. Пер. М. Гвоздя.

Стеценко К., Карманський Н. Забудь мене. Пер. М. Гвоздя.

Українська народна пісня. Вечір на дворі. Обр. Ф. Жарка.

Українська народна пісня. Глибока кирниця. Обр. В. Войта.

Українська народна пісня. Гаю, гаю, зелен розмаю. Обр. В. Войта.

Українська народна пісня. Добрий вечір тобі, зелена діброво. Обр. М. Гвоздя.

Українська народна пісня. Дівчино кохана, здорова була. Обр. Ф.Жарка.

Українська народна пісня. Зелений гай, пахуче поле. Обр. Ф. Жарка.

Українська народна пісня. За горою, за крутою, обр. Л.Ревуцького. Пер. В. Войта.

Українська народна пісня. Заграй ми, цигане старий. Обр. В. Войта.

Українська народна пісня. Козацька молитва. Обр. В. Войта.

Українська народна пісня. Куди їдеш, орле. Обр. С. Баштана.

Українська народна пісня. Місяць на небі. Обр. Г. Верьовки.

- Українська народна пісня. Налетіли журавлі. Обр. В. Войта.
Українська народна пісня. Ой не шуми, луже. Обр. М. Лисенка. Пер. М.Гвоздя.
Українська народна пісня. Ой крикнула лебідонька. Обр. В. Войта.
Українська народна пісня. Ой маю, маю я оченята. Обр. В. Войта.
Українська народна пісня. Ой із-за гори та буйний вітер віє. Обр. М. Лисенка. Пер. В. Войта.
Українська народна пісня. Ой чий то кінь стоїть. Обр. Г. Гембери.
Українська народна пісня. Ой я знаю, що гріх маю. Обр. А. Омельченка.
Українська народна пісня. Ой наступила та чорна хмара. Обр. Ф. Жарка.
Українська народна пісня. Ох і не стелися, хрещатий барвінку. Обр. Ф. Жарка.
Українська народна пісня. Ой видно село. Обр. Ф. Жарка.
Український старовинний романс. Скажи мені правду. Обр. В. Войта.
Українська народна пісня. Терен цвіте. Обр. М. Гвоздя.
У вишневому садочку. Обр. А. Омельченка.
Франко І. Як почуєш вночі. Обр. М. Гвоздя.
Шевченко Т. За байраком байрак. Обр. В. Войта.
Українська народна пісня. Шумить, гуде дібровонька. Обр. В. Лапшина.
Українська народна пісня. Чом дуб не зелений. Обр. К. М'яскова.
Українська народна пісня. Якби мені не тиночки. Обр. М. Гвоздя.

I курс (магістранти)

1-й семестр

1. Гами Мі бемоль-мажор, до-мінор.
 2. Один-два етюди.
 3. Три вокальні твори, з них одна народна пісня.
 4. Два інструментальні твори.
- Форма контролю – атестація (поліфонія, народна пісня).

2-й семестр

1. Гами Соль-мажор та мі-мінор ритмічними угрупованнями – 1, 2, 3, 4, 5.
 2. Один етюд.
 3. Два вокальні твори, з них одна народна пісня.
 4. Два різнохарактерні інструментальні твори.
- Форма контролю – екзамен (твір великої форми, вокальний твір).

Орієнтовні програми екзамену

I варіант (полегшений)

1. І шумить, і гуде. Укр.нар.пісня. Обр. С. Баштана.
2. Ой на гору козак воду носить. Укр. нар. пісня. Обр. С. Баштана.

II варіант (більш складний)

1. Дремлюга М. Дума соль-мінор.
2. Волинський М., Олесь О. Дума про вдову і трьох синів.

Орієнтовний репертуар

Етюди

- Беренс Г. №6.
Дерінг К. №5.
Кухта В. Концертний етюд соль-мінор.
Кучеров В. Фа-мажор.
Лемуан А. №25, №168.
М'ясков К. Концертний етюд ля-мінор.
Пшеничний Д. №3, №14, №20, №22.
Таловирі В. №12, №13, №14, №15, №16.
Хуторянський І. №2.
Черні-Гермен №5.
Черні К. №166, №172, №191.

Інструментальні твори

- Адамцевич Є. Запоріжський марш. Обр. В.Гуцала. Пер. В.Войта.
Баштан С. Експромт. Наспів.
Варіації на тему укр. нар. пісні «І шумить, і гуде». «Пливе човен» (обробка), «Верховино, світку ти наш» (обробка).
Бетховен Л. Соната №14 (I част.). Тв. 27, №2. Пер. С.Баштана.
Бородін О. Мрії. Пер. С.Баштана.
Гендель Г. Пастораль. Пер. В.Третякової.
Глінка М. Варіації на тему Моцарта.
Довженко В. Подоляночка (на основі укр.нар.пісень).
Дремлюга М. Дума (соль-мінор). Баркарола. Романс.
Заремба В. Гей же ви, хлопці, гарні молодці. Обр. С.Баштана.
Кирейко В. Інтермеццо.
Коломієць А. Пастораль. Народна балада. Варіації на тему словацької народної пісні.
Левіч О. Роздум.
Левицький О. Прелюд.
Лисенко М. Елегія. Пер. В.Герасименка. Без тебе, Олесю.
Ладухін М. Спогади.
Лугом іду, коня веду. Обр. М.Різоля.
Мусоргський М. Старий замок. Пер. С.Баштана.
М'ясков К. Концертна п'єса. Фантазія на укр. теми.
Незовибатько О. Розповідь.
Пшеничний Д. Прелюд. Експромт.
Полевой В. Картинки природи.
Різоль М. Закарпатська колгоспна гаївка.

Сільванський М. Веснянка.
Фантазія на укр.нар.теми. Обр. А. Омельченка.
Чайковський П. Осіння пісня. Пер. В.Герасименка.
Юцевич Є. Рапсодія; Прелюдія та фуга ля-мінор.

Вокальні твори

Волинський М., Олесь О. Дума про вдову і трьох синів.
Глушко Ф., Шевченко Т. Дума з поеми «Сліпий».
Гулак-Артемівський С. Романс Оксани з опери «Запорожець за Дунаєм».
Даргомижський А., Жадовський Ю. Чаруй мене, чаруй.
Зажитько І., Реп'ях С. Материна пісня.
Кучеренко В., Шевченко Т. Плач Ярославни.
Лисенко М., Шевченко Т. Садок вишневий коло хати.
Лисенко М., Олесь О. Айстри.
Лисенко М. Пісня Наталки з опери «Наталка Полтавка»
Лисенко М., Гребінка Є. Ні, мамо, не можна.
Литвин М., Мозолівський Б. Яничари.
Лопатинський Я., Українка Л. Горить моє серце.
Майборода П., Никоненко. Кров людська – не водиця.
Майборода Г., Малишко А. Запливай же, роженко весела.
Майборода Г., Тичина П. Гаї шумлять.
Мейтус Ю., Малишко А. Ксеня.
Нижанківський О., Кониський О. Люблю дивитися.
Степовий Я., Шевченко Т. Ой три шляхи широкії.
Січинський Д., Кравченко У. Кілько дум ту переснилось.
Січинський Д., Кониський О. І молилася я.
Хоткевич Г. Пісня про Кармелюка.
Хоткевич Г., Шевченко Т. Ой я свого чоловіка.
Українські народні пісні Баламуте. Обр. В.Косенка.
Було б не кохати зеленого дуба. Обр. В.Сокальського.
Гандзя. Обр. Л.Ржецької.
Гребінка Є. Ні, мамо, не можна. Обр. В.Заремби. Пер. В.Войта.
Зелененький барвіночку. Обр. В.Таловирі.
Зелененький барвіночку. Обр. М. Лисенка.
Лугом іду, коня веду. Обр. М.Лисенка.
На вулиці скрипка грає. Обр. І.Лоскалова.
Нема мого милого. Обр. В.Войта.
Ой мій милий умер, умер. Обр. М.Лисенка.
Ой на гору козак воду носить. Обр. С.Баштана.
Ой у полі озерце. Обр. М.Лисенка.
Ой пуцу я кониченька в сад. Обр. М.Лисенка. Пер. В.Войта.
Ой ти місяцю-зоре. Обр. В.Войта.
Ой Дністрі мій, Дністрі. Обр. Кос-Анатольського. Пер. В.Войта.
Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя. Обр. А.Коціпінського. Пер. В.Войта.

Скажи мені правду. Обр. В.Войта.
Чом, чом не прийшов. Обр. А.Кос-Анатольського.
Шевченко Т. Якби мені черевички. Обр. В.Заремби.
Шумить, гуде дібровонька. Обр. В. Лапшина.

II курс (магістранти)

3-й семестр

1. Хроматична гама.
2. Твір великої форми.
3. Поліфонічний твір.
4. Одна п'єса.
5. Один вокальний твір.

Форма контролю – екзамен (твір великої форми, поліфонічний твір та пісня (дума) під власний супровід).

Орієнтовні програми державного екзамену

I варіант (полегшений)

1. Гречанінов О. Прелюдія.
2. Едлічка Е. Варіації на тему укр.нар.пісні «Віють вітри».
3. Руданський С. Ти не моя. Обр. В.Войта (романс).

II варіант (більш складний)

1. Дремлюга М. Прелюдія і фуга мі-мінор.
2. Годзяцький В. Концертні варіації.
3. Хоткевич Г., Шевченко Т. Чи винна голубка.

Орієнтовний репертуар

Інструментальні твори

Бах Й., Кабалевський Д. Маленька прелюдія та фуга соль-мінор. Пер. П.Чухрая.

Баштан С. Концертні варіації на тему укр. нар. пісні «Йшли корови».

Верещагін Р. На Дніпрі.

Вівальді А. Концерт соль-мінор.

Бортнянський Д. Сонати Фа-мажор, До-мажор.

Глінка М. Ноктюрн.

Годзяцький В. Концертні варіації.

Гембера Г. Варіації на тему укр. веснянки «Марина».

Гендель Г. Пасакалія із сюїти №7 соль-мінор.

Гречанінов О. Прелюдія; Осіння пісенька.

Дворжак А. Слов'янський танець №10.

Дремлюга М. Сюїта №1, №2. Соната №1, №2. Прелюдія «Ля-мажор»; Варіації Ре-мажор.

Джуліані М. Рондо.

Довженко В. Думка.

Єдлічка Є. Варіації на укр. нар. пісню «Віють вітри».

Коломієць А. Укр. соната для бандури та ф-но. Легенда.

М'ясков К. Концертний етюд; Скерцо; Концертна п'єса на дві укр. нар. теми.

Мендельсон Ф. Пісня без слів. Тв. 30, №9. Пер. С. Баштана.

Муха А. Варіації на тему укр.нар.пісні «Взяв би я бандуру».

Незовибатько О. Українська фантазія для бандури з ф-но.

Полевой В. Тема з варіаціями; Картинки природи.

Пашенко В. За неман іду. Укр.нар.пісня. Пер. В.Войта.

Різоль М.Верховино, світку ти наш.

Рєбіков В. Пісня без слів.

Чайковський П. Ната-вальс. Пер. В.Герасименка.

Вокальні твори

Єдличко А. Хусточка.

Івченко О., Тарнавський О. Чекання.

Ільченко І. Буря на Чорному морі. (дума).

Кос-Анатольський А. Дума про козацькі могили.

Кос-Анатольський А., Поронко П. Ой, у гаю зламана калина.

Кучеренко В., Шевченко Т. Плач Ярославни.

Кос-Анатольський А. Дума про козацькі могили.

Кропивницький М. Соловейко.

Лисенко М., Котляревський І. Пісня Наталки «Чого вода каламутна» з опери «Наталка Полтавка».

Марченко І., Забашта Л. Мати (пісня-балада).

Нижанівський О., Кирчів. Вечірня пісня.

Січинський Д. Дума про Нечая.

Січинський Д., Франко І. Як почувеш вночі.

Стеценко К., Олесь О. Ти все любиш його.

Стеценко К., Олесь О. Зустрітись, щоб знову розлучитись.

Стеценко К., Шевченко Т. Плавай, плавай, лебедонько.

Тороповська Г., Шморгун Є. Колискова.

Хоткевич Г., Шевченко Т. Тече вода в синє море.

Хоткевич Г., Шевченко Т. Чи винна голубка.

Українські народні пісні

А попід терен. Обр. Я.Степового.

Зелененький барвіночку. Обр. П.Бойченка.

Ой горе тій чайці. Обр. Ф.Жарка.

Ой літає соколенько. Обр. А.Кос-Анатольського.

Ой маю я чорні брови. Обр. Б.Лятошинського.

Ой по горі, по горі. Обр. А.Маціяки.
Ой болить мя голівонька. Обр. І.Мартона.
Ой, там на горі. Обр. Л.Ярославенка.
Ой у полі тихий вітер віс. Обр. Б.Лятошинського.
Ой, під горою. Обр. С.Баштана.
Ой, ньенько, зацвіло серденько. Обр. М.Лисенка. Пер. В.Войта.
Сива зозуленька. Обр. Н.Вавринчука.
Спать мені не хочеться. Обр. Л.Кауфмана.
Руданський С. Ти не моя. Обр. В.Войта.
Чого ж вода каламутна. Обр. М.Лисенка.
Чотири воли пасу я. Обр. А. Кос-Анатольського.
Чом дуб не зелений. Обр. А.Вавринчука.
Через сад, виноград. Обр. М.Скорика.
Чорна рілля. Обр. С.Баштана.
Шевченко Т. Така її доля. Обр. М.Заремби.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ВИДАНЬ ДЛЯ БАНДУРИ

1. Альбом бандуриста. Учбовий матеріал дитячих музичних шкіл. / Упорядники С. Баштан, В. Петренко. К. : Муз. Україна, 1991. Вип. 2.
2. Альбом бандуриста. Учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. / Упорядники С. Баштан, В. Петренко. К. : Муз. Україна, 1987. Вип. 1.
3. Ансамблі для бандур. Учбовий репертуар ДМШ. К.: Муз. Україна, 1980. Вип. 1.
4. Ансамблі для бандур. Учбовий репертуар ДМШ. / Редактор-упорядник В. Герасименко. К.: Муз. Україна, 1981. Вип. 2.
5. Бандура. Учбовий репертуар для учнів 5 класу ДМШ. / Упор. А.Омельченко. К.: Муз. Україна, 1970.
6. Бандура. Учбовий репертуар ДМШ. 5 клас. / Упорядкування та перекл. М.Гвоздя. К.: Муз. Україна, 1982.
7. Бандуристам-аматорам. Репертуарний збірник. / Упор. А. Омельченко. К.: Мистецтво, 1966.
8. Бандуро моя срібнострунна. Упор. Ф. Дудко. К.: Муз. Україна, 1974.
9. Бах Й. Зошит Анни Магдалини Бах / Й.Бах. / Упор. та перекладення С.Баштан. К.: Муз. Україна, 1969.
10. Баштан С. Твори для бандури / С. Баштан. К.: Муз. Україна, 2005.
11. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. К.: Муз. Україна, 1984.
12. Муха А. Бібліотека бандуриста: варіації на тему укр. нар. пісні «Взяв би я бандуру» / А.Муха. К.: Держ. вид-во обр. мистецтва і муз. літератури, 1959.
13. Бібліотека бандуриста. / Упор. С.Баштан.К.: Муз. Україна, 1967. Вип. 31, 32.
14. Бібліотека бандуриста. / Упоряд. Д.Пшеничний. К.: Держ. видавництво образотворчого мист. і муз. літератури, 1961. Вип. 10.

15. Домінчен К. Бібліотека бандуриста: прелюдія / К. Домінчен. К.: Держ. вид. обр. мистецтва і муз. літератури, 1959.
16. Бібліотечка музичної самодіяльності : вечорниці. Юні співаки-бандуристи. Укр. нар. пісні для дитячого ансамблю бандуристів. / Упор. та перекл. О. Жарка. К.: Муз. Україна, 1968. Вип. 12.
17. Верета Г. Вокальні твори у супроводі бандури. К., 2008.
18. Верета Г. Дитячий альбом для бандури. К.: Муз. Україна, 1991.
19. Вечорниці. Співає тріо бандуристок. / Упор. Т. Гриценко. К.: Муз. Україна, 1968.
20. Взяв би я бандуру. Репертуар бандуриста. / Упор. С. Баштан. К.: Муз. Україна, 1968-1973. Вип. 1-18.
21. Гвоздь М. Грай, моя бандуро / М. Гвоздь. К.: КВІЦ, 2006.
22. Гвоздь М. Твори для бандури / М. Гвоздь. Дніпропетровськ: Гауранга, 1997.
23. Гей, вдарте в струни, кобзарі / О. Герасименко. // Упор. В. Єсіпок. К.: Техніка, 2000. Вип. 1-5.
24. Герасименко О. Етюди для бандури на різні види техніки / О. Герасименко. К., 2004.
25. Юним бандуристам. Львів, 2001.
26. Дзвени, бандуро. Хорові твори в супроводі ансамблю бандуристів. / Аранж. М. Гвоздя. К.: Муз. Україна, 1987.
27. Дремлюга М. Дві сонати для бандури / М. Дремлюга. К.: Муз. Україна, 1979.
28. Дремлюга М. Концертні п'єси для бандури / М. Дремлюга. К.: Муз. Україна, 1979.
29. Дремлюга М. Твори для бандури / М. Дремлюга. К.: Муз. Україна, 1970.
30. Думи та пісні кобзаря І. Ільченка. / Упор. А. Омельченко. К.: Муз. Україна, 1972.
31. Етюди для бандури на різні види техніки: учб. репертуар ДМШ. 5 клас. / Упор. В. Петренко; заг. ред. С. Баштан. К.: Муз. Україна, 1984.
32. З тобою, бандуро. Репертуар бандуристок Українського телебачення і радіо. Вокальні тріо у супроводі бандур. / Упор. С. Петрова. К.: Муз. Україна, 1982.
33. Задзвенімо, разом, браття: зб. тв. для капели бандуристів. / Упор. М. Шевченко. Івано-Франківськ : Пласт, 2004.
34. Зацвіли волошки сині. Жіночі вокальні ансамблі в супроводі бандур. / Упор. В. Лобко. К.: Муз. Україна, 1976.
35. Збірник п'єс для бандури. / Упор. та перекл. А. Омельченко. К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ., 1959.
36. Збірник п'єс та пісень для бандури. / Упор. М. Ключник. К.: Мистецтво, 1965.
37. Збірник пісень для ансамблю кобзарів-бандуристів. / Упор. та обр. М. Полотай. К.: Мистецтво, 1963.
38. Кабачок В., Юцевич Є. Школа гри на бандурі / В. Кабачок, Є. Юцевич. К.: Держ. вид-во обр. мистецтва і муз. літератури, 1958.
39. Кобзареві джерела. Твори для бандури. Черкаси, 2008.
40. Коломісць А. Твори для бандури / А. Коломісць. К.: Муз. Україна, 1971.

41. Коломієць А. Українська соната для бандури та фортепіано / А.Коломієць. К. : Муз. Україна, 1979.
42. Коломієць А. Юному бандуристу / Ред. С.Баштан. К. : Муз. Україна, 1972.
43. Кухта В. Концертний етюд (Бібл. бандуриста) / В. Кухта. // Упор. С.Баштан. К.: Мистецтво, 1983. Вип. 20.
44. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах : кобза О.Вересая, бандура Г.Ткаченка, торбан Ф.Віторта / В.Кушпет. К., 2006.
45. Любіть Україну. Збірник творів для ансамблю бандуристів. / Упор. В. Дутчак. Івано-Франківськ : Пласт, 2003.
46. М'ясков К. Фантазія на українські теми (для бандури з оркестром народних інструментів) / К.М'ясков. К.: Муз. Україна, 1961.
47. Музичні вечори. Твори для капел бандуристів №11. К.: Муз. Україна, 1989.
48. Народні пісні у супроводі бандури. / Обробка та інструментування А.Бобиря. К.: Держ. вид-во обр. мистецтва і муз. літератури, 1950.
49. Ой летіла зозуленька. Укр. нар. пісні для голосу в супроводі бандур. / Упор. В. Войт. К. : Муз. Україна, 1993.
50. Ой співаночки мої. Вокальні жіночі тріо в супроводі бандур. / Упор. М.Голенко. К. : Муз. Україна, 1973.
51. Олійник О. Збірник п'єс та народних мелодій для бандуристів-початківців / О.Олійник. Сакраменто, 2001. №1; №2.
52. Опришко М. Школа гри на бандурі / М. Опришко // Загальна ред. А.Омельченка. К. : Муз. Україна, 1967.
53. П'єси для бандури. Для молодших класів ДМШ. / Перекл. та упор. М.Лобко. К.: Муз. Україна., 1975.
54. П'єси для бандури. / Упор. С.Баштан. К. : Держ. вид-во обр. мист. і муз. літератури, 1960.
55. Педагогічний репертуар бандуриста. Дитяча музична школа. / Упор, та перекл. А.Омельченко. К. : Муз. Україна, 1967. Вид. 1.
56. Педагогічний репертуар бандуриста. / Упор. та перекл. А. Омельченко. К. : Муз. Україна, 1967. Вип. 2.
57. Полсвой В. Альбом бандуриста: сюїта. / В.Полсвой. К.: Мистецтво, 1966.
58. Полсвой В. Веселі етюди / В.Полсвой. К. : Мистецтво, 1966.
59. Пшеничний Д. Етюди для бандури / Д.Пшеничний. К.: Муз. Україна, 1982.
60. Райдуга. Репертуарний збірник. №3. К. : Мистецтво, 1978.
61. Райдуга. Репертуарний збірник. №6. К. : Мистецтво, 1982.
62. Райдуга. Репертуарний збірник. №5. К. : Мистецтво, 1983.
63. Репертуар бандуриста. / Упор. С.Баштан. К. : Муз. Україна, 1976-1990. Вип. 1-12.
64. Романси українських композиторів-класиків для голосу в супроводі бандури : ой три шляхи широкії. / Упор. В.Дутчак. К. : Муз. Україна, 1993.
65. Скляр І. Київсько-Харківська бандура / І. Скляр. К. : Муз. Україна, 1971.
66. Солоспів бандуриста : репертуарний збірник для дитячих музичних шкіл та муз. училищ. К. : Муз. Україна, 1985.
67. Співає тріо бандуристок «Дніпрянка». / Упор. Ю.Гамова. К. : Муз. Україна, 1988.

68. Співають «Біляві»: концертний репертуар жіночого вокального тріо у супроводі бандур. / Упор. та перекл. Ю.Гамової. К. : Муз. Україна, 1970.
69. Струни вічності. Твори для бандури. / Упор. В. Єсипок. Вінниця : Книга-Вега, 2004.
70. Струни золотії: твори для бандури. К.: Мистецтво, 1965.
71. Таловирі В. Етюди для бандури / В.Таловирі. // Заг. ред. А.Омельченко. К. : Муз. Україна, 1967.
72. Твори для ансамблю бандуристів. / Пер. А.Омельченко. К. : Муз. Україна, 1971.
73. Твори для ансамблю бандуристів. / Упор. В.Лобко. К. : Муз. Україна, 1989.
74. Твори для бандури з репертуару Володимира Єсипка. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2003.
75. Топоровська Г. Цвіте бузок: вокальні твори в супроводі бандури / Г.Топоровська. Рівне, 1991.
76. Українські народні пісні в обробці для вокальних ансамблів у супроводі бандур. / Упор. В.Лобко. К. : Муз. Україна, 1975.
77. Українські народні пісні в для голосу в супроводі бандури. / Упор. В.Войт. К. : Муз. Україна, 1987.
78. Українські народні пісні в обробці для голосу в супроводі бандури. / Обр. В.Таловирі. К. : Муз. Україна, 1990.
79. Українські народні пісні в супроводі бандури. / Упор. та обр. Ф.Жарко. К. : Муз. Україна, 1969.
80. Українські народні пісні для ансамблів співаків-бандуристів. / Упор. В. Лобко. К. : Муз. Україна, 1989.
81. Українські народні пісні для вокального тріо в супроводі бандури. / Упор. Ф.Глушко. К. : Муз. Україна, 1969.
82. Українські народні пісні для співу з супроводом бандури в обробці С. Баштана. К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961.
83. Українські народні пісні та думи в обробці для голосу в супроводі бандури. / Упор. А.Омельченко. К. : Муз. Україна, 1974.
84. Українські народні романси у супроводі бандури. / Упор. В.Єсипок. Луцьк : Волинська обласна друкарня. 2006.
85. Хоткевич Г. Вибрані твори для бандури / Г.Хоткевич. К. : Муз. Україна, 1993.
86. Штокалко З. Кобзарський підручник / З. Штокалко. Едмонт-Київ : Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992.
87. Штокалко З. Кобза: збірник п'єс для бандури / З.Штокалко. Ред. А.Горняткевич. К. : Торонто-Едмонт, 1997.
88. Юцевич Є. Прелюдія та фуга ля-мінор для бандури / Є. Юцевич. К. : Муз. Україна, 1962.
89. Юцевич Є. Рапсодія для бандури / Є. Юцевич. К. : Муз.Україна, 1962.



1959 року в колишньому палаці Галаганів у Сокиринцях (Чернігівська обл.) відкрито музей-кімнату Вересая (нині історико-етнографічний музей Остапа Вересая).



Музей кобзарства у Переяславі-Хмельницькому відкрито в 1989 році з нагоди відзначення 175-річниці від дня народження Т.Г. Шевченка.



| *Національна капела бандуристів України імені Г. Майбороди.*



| *Українська капела бандуристів імені Тараса Шевченка (м. Детройт, США).*

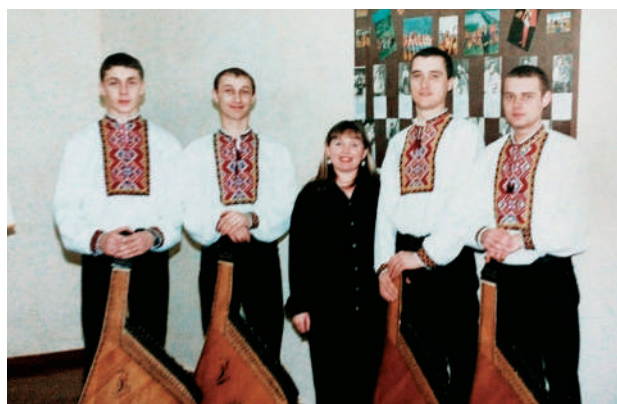


| *09 березня 2019 року 407 бандуристів та бандуристок (а це понад 30 колективів бандуристів із усієї Львівської області) в центрі Львова виконали твори на вірші поета Тараса Шевченка з приводу 205-річчя від дня його народження. Це культурно-мистецьке дійство увійшло до «Книги рекордів України».*



Перший Всеукраїнський конкурс бандуристів-студентів педагогічних інститутів України. Тріо бандуристок у складі Ольги Гуцало, Оксани Гулько, Світлани Чабан (м. Луцьк, 1992 р.).

Міжнародна науково-практична конференція, присвячена Івану Огієнку. Тріо бандуристок у складі Ірини Сморицок, Леонтини Савіцької, Світлани Чабан (м. Кам'янець-Подільський, 1997 р.).



Регіональний фестиваль-конкурс козацької пісні «Встань, козацька славо! Засвіти знамена!», присвячений 350-річчю Берестецької битви. Квартет бандуристів «Чарівні струни» у складі Василя Метенька, Петра Труффіна, Петра Поліщука, Олександра Грикуна (м. Радовилів, 2001 р.).

Творчий звіт майстрів мистецтв та аматорських колективів Хмельницької області. Чоловічий секстет бандуристів «Чарівні струни» КПНУ імені Івана Огієнка у складі Олексія Миколайчука, Олександра Грикуна, Петра Труффіна, Петра Поліщука, Василя Метенька, Віктора Пашика (м. Київ, 2001 р.).





Концерт-ювілей «Життя для творіння добра...». Ансамбль бандуристів «Чарівні струни» КПНУ імені Івана Огієнка (соліст Олег Прокопишен (перший зліва)) (м. Кам'янець-Подільський, 2021 р.).



Концерт ансамблю бандуристів «Чарівні струни» КПНУ імені Івана Огієнка для військовослужбовців до Дня Соборності України (м. Кам'янець-Подільський, центральна міська бібліотека імені Кості Солухи, 2020 р.).

ЦІКАВІ ФАКТИ ПРО БАНДУРУ

- Перша згадка про бандуру відноситься до 1498 року і пов'язана з ім'ям бандуриста Чурила.
- Перше письмове свідчення про появу бандури на землях України датується 1580 роком.
- Співців-бандуристів називали «народними гомерами України». Вони співали волелюбні думи та історичні пісні, в яких прославляли подвиги козаків, закликали боротися проти гнобителів.
- Навчання на бандуристів тривало приблизно 3 роки. Наприкінці навчання відбувалась своєрідна посвята в кобзарі.
- У кобзарському середовищі засуджувалися позашлюбні стосунки, спів сороміцьких пісень, споживання спиртних напоїв. Зароблені гроші поділялись на три частини, які віддавались на потреби бідних, церкви, на оплату викопування криниць для подорожніх у безлюдних місцях.
- Козак Мамай, Остап Вересай, Андрій Шут, Тимофій Білоградський – видатні українські кобзарі-бандуристи, що своєю творчістю на віки прославили українську пісню.
- На бандурі грали українські гетьмани – Кирило Розумовський, Іван Мазепа, Іван Самойлович.
- Тарас Шевченко мав гарний голос (тенор) і чарував усіх співом, а також грав на кобзі-бандурі.
- В Каневі похований ще один Кобзар на ім'я Григорій, родом з Чернігівщини. Ця легендарна особа жила в середині XVIII століття. Разом із запорізькими козаками він потрапив у турецький полон. Там він зумів викликати довіру яничарів, які доручили йому доглядати за двадцятьма невільниками. Григорій Кобзар придбав для них турецький одяг і відпустив. За це турки викололи йому очі. Повернувшись в Україну, він почав кобзарювати, співаючи про героїчну боротьбу козаків.
- Сучасна конструкція бандури завдячує таким музичним майстрам як В. Тузиченку, С. Снігирьову, В. Домонтовичу, Г. Паліївцю, І. Скляру та О. Корнієвському.
- Найвідоміші представники бандурного мистецтва – Сергій Баштан, Василь Герасименко, Оксана Герасименко, Володимир Войт, Микола Гвоздь, Людмила Посікіра, Дмитро Губ'як, Роман Гриньків, Георгій Матвій.
- Найвідоміша фабрика по серійному випуску бандур – Чернігівська фабрика та Львівська фабрика «Трембіта».
- Традиційно бандури виготовляли з верби та липи.

Світлана Чабан-Чайка

**ТВОРИ ДЛЯ БАНДУРИ
ТА АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ**

Навчально-методичний посібник

Навчальне видання з методики викладання

Підписано до друку 20.09.2022. Формат 70x108/16. Гарнітура Vremya.
Умов. друк. арк. 10,32. Друк цифровий. Папір офсетний.
Наклад 300 прим. Замовлення № 4038.

ПП Буйницький О.А.
32300, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,
вул. Північна, 81 г.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
від 28.04.2006 р. серія ДК №2477.