

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Факультет оркестрових інструментів  
Кафедра народних інструментів

## **МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

### **БАНДУРА У ПОЛІТЕМБРОВОМУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ АНСАМБЛІ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

#### **Виконала**

Новіцька Галина Василівна  
студентка 2 року  
денної форми здобуття освіти  
спеціальності 025 Музичне мистецтво  
профілізації Бандура

#### **Науковий керівник**

Макаренко О.В.  
доктор філософії, доцент  
кафедри теорії музики

#### **Рецензент**

Ніколенко О.І.  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри народних інструментів

**Львів – 2025**

## ЗМІСТ

|                                                                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Вступ.....                                                                                                        | 3  |
| Розділ 1 ПОНЯТТЯ ПОЛІТЕМБРОВОГО АНСАМБЛЮ. КЛАСИФІКАЦІЯ АНСАМБЛІВ.....                                             | 8  |
| 1.1 Поняття політембрового ансамблю у працях музикознавців.....                                                   | 8  |
| 1.2 Класифікація політембрових ансамблів. ....                                                                    | 11 |
| 1.3 Органологічна спорідненість інструментів.....                                                                 | 16 |
| Розділ 2 ПОЛІТЕМБРОВІ АНСАМБЛІ З БАНДУРОЮ.....                                                                    | 23 |
| 2.1 Питання традиції політембрових ансамблів з бандурою.....                                                      | 23 |
| 2.1.1 Роль Г. Хоткевича у формуванні однорідних та мішаних складів бандурних ансамблів.....                       | 24 |
| 2.1.2 Поява оркестрів народних інструментів, функції бандури в них ...                                            | 27 |
| 2.1.3 Бандура в камерних ансамблях другої половини ХХ століття: розвиток жанру.....                               | 28 |
| 2.3 Композитори камерно-інструментальної, політембрової бандурної музики кінця ХХ, початку ХХІ століття.....      | 30 |
| Розділ 3 АНАЛІЗ ПОЛІТЕМБРОВИХ АНСАМБЛІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ..... | 40 |
| 3.1 Камерно-інструментальна творчість О. Герасименко в контексті політембрового ансамблю з бандурою.....          | 40 |
| 3.2 Політемброві ансамблі в творчості М. Корчинського.....                                                        | 43 |
| 3.3 Бандура у авангардних творах І. Тараненка.....                                                                | 47 |
| 3.4 О. Рибак «Коломийка» як приклад політембрового ансамблю початку ХХІ століття.....                             | 53 |
| Висновки.....                                                                                                     | 55 |
| Список використаних джерел.....                                                                                   | 57 |
| Додаток.....                                                                                                      | 60 |

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Розвиток музичної культури невід’ємно пов’язаний із пошуком нових звучань та форм виразності. Сучасна музична практика відзначається різноманітністю та творчими експериментами у жанрі камерно-інструментального ансамблю. У цьому контексті поєднання бандури в змішані виконавські склади є як традицією «бандурництва», так і творчим експериментом композиторів та виконавців XX - XXI століття. Це наукове дослідження спрямоване на розгляд особливостей тембру бандури в поєднанні з іншими однорідними та різнорідними інструментами. Ансамблева еволюція такого типу являє собою цікаву та перспективну форму виконавської, композиторської та педагогічної майстерності. Однак, відсутність достатньої кількості досліджень у цій області обмежує розуміння потенціалу та особливостей такої форми музикування.

Камерно-інструментальні ансамблі за участі бандури – це широке поле для розширення звукових можливостей інструмента та його тембрального різноманіття.

Аналіз використання бандури в камерно-інструментальних ансамблях відкриває нові можливості для інноваційного поєднання традиційних та сучасних музичних елементів. Розкриття потенціалу бандури в різних ансамблевих форматах сприяє підвищенню престижу і визнання української музичної культури у світі.

Поєднання різних інструментів в камерно-інструментальних ансамблях створює багатогроне та насичене звучання, що надає виконанню особливу виразність і глибину. Такі ансамблі можуть мати різноманітний склад, від дуетів до невеликих оркестрів, що дозволяє виконавцям адаптуватися до різних умов виступів та репертуару. В камерному форматі виконавці мають більшу свободу для експериментів з аранжуванням та адаптацією

інструментальних епізодів, створенням нових музичних ефектів та інноваційних музичних ідей.

Політемброві камерно-інструментальні ансамблі є поширеною формою виконання, в тому числі, завдяки мобільності складів. Для виконання музики в камерному форматі не потрібно великої кількості виконавців, що дозволяє легко організовувати виступи в різних приміщеннях, в тому числі в малих залах, студіях, на вулиці. Гнучкість політембрових складів полягає у адаптації ансамблю до конкретного репертуару та виконавчих умов. Мобільність камерно-інструментальних ансамблів також дозволяє легко знаходити співвиконавців, що сприяє розвитку музичної спільноти та взаємному навчанню. А завдяки тембру бандури кожен такий ансамбль стає унікальним, особливо в європейському музичному просторі.

Існують також вимушені фактори для створення таких політембрових ансамблів. З початку 2014 року утворилось чимало камерно-інструментальних ансамблів за участі всіх можливих інструментів у прифронтових зонах, адже багато військових-музикантів об'єднуються заради підтримки бойового духу.

**Мета роботи** – визначити основні жанрові типи поєднання бандури в ансамблі з однорідними та чужорідними інструментами, окреслити роль бандури у політембровому камерно-інструментальному ансамблі.

#### **Завдання роботи:**

- 1) дослідити історичні передумови виникнення інструментальних ансамблів за участі бандури;
- 2) виявити особливості тембрального поєднання інструментів;
- 3) простежити композиторські тенденції композиторської діяльності у створенні ансамблів змішаного типу та вплив виконавців на цей процес;
- 4) зробити теоретичний та виконавський аналіз творів для ансамблів за участі бандури композиторів кінця XX - початку XXI століття;
- 5) оцінити перспективу використання політембрових ансамблів з бандурою у виконавській та педагогічній діяльності бандуриста в Україні та за її межами.

**Об'єкт дослідження** – бандура, її темброві, технічні та виконавсько-ансамблеві характеристики, їх вплив на формування репертуару.

**Предмет дослідження** – бандура в контексті політембрових ансамблів у творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття.

**Матеріал дослідження** – твори українських композиторів ХХ-ХХІ ст. для політембрових ансамблів з бандурою. (О. Герасименко «Соло для флейти», М. Корчинський «Дві мелодії», Є. Бобровников-М. Корчинський Варіації на тему української народної пісні «Ой ходила дівчина бережком»).

**Методологічна база / Методи дослідження.** Методологічною основою дослідження стали принципи системного та міждисциплінарного підходу до аналізу явищ сучасного українського музичного мистецтва. Зокрема, у роботі бандура розглядається як складова частина політембрового ансамблю, що вимагає врахування інструментознавчих, виконавських та стилістичних аспектів.

У процесі дослідження було застосовано комплекс методів:

- аналітичний метод – для вивчення музичного тексту, тембрових, фактурних і стилістичних особливостей творів для ансамблів з бандурою;
- синтетичний метод – для узагальнення спостережень та формування висновків щодо закономірностей ансамблевої взаємодії;
- компаративний метод – з метою порівняння підходів різних композиторів до використання бандури в ансамблевих текстах;
- історико-культурологічний метод – для виявлення етапів становлення ансамблевої практики за участю бандури, з огляду на еволюційні зміни в українській музичній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття;
- типологічний підхід – для класифікації ансамблів відповідно до співвідношення функціональної ролі інструментів (нерівноцінні, рівноцінні, гібридні).

**Теоретична база дослідження.** Теоретичну базу дослідження становлять:

- праці з тембрової теорії та інструментознавства, що висвітлюють специфіку тембрового потенціалу традиційних інструментів, зокрема бандури;
- наукові підходи до жанрової та виконавської класифікації ансамблів, подані в роботах І. Польської, І. Смірної, М. Калашник, Е. Купріяненко;
- дослідження з виконавського музикознавства, що розглядають питання ансамблювання, принципи взаємодії інструментів у камерному та оркестровому контексті.

Це магістерське дослідження є продовженням нашої попередньої роботи<sup>1</sup>, матеріали якої частково використані у другому розділі.

**Наукова новизна.** Уперше в українському музикознавстві політемброві ансамблі з бандурою аналізуються з урахуванням сучасних типологій ансамблевих форм, що дозволяє виявити специфіку тембрової взаємодії та ролі бандури на прикладі творчості Оксани Герасименко, Мирослава Корчинського, Олексія Рибак та Івана Тараненка.

**Апробація** окремих положень цього дослідження була здійснена під час IV міжнародної молодіжної науково-творчої конференції імені Стефанії Павлишин у формі доповіді на тему «*A prima vista* Івана Тараненка як приклад політембрового ансамблю з бандурою».

**Практична цінність.** Результати дослідження дозволяють створити наукове та педагогічне підґрунтя для формування нових ансамблевих форм, що значно розширює можливості бандуриста-інструменталіста в українській музичній культурі XXI століття.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків і додатків. Основна частина вміщує три розділи: у першому розділі

---

<sup>1</sup> (Новіцька, 2023)

висвітлено поняття політембрового ансамблю та його належність до наявних наукових класифікацій, у другому розділі оглядаються політемброві ансамблі з бандурою в історичному контексті, у третьому розділі аналізуються вибрані твори українських композиторів кінця XX – початку XXI століття у жанрі політембрового ансамблю.

Список використаних джерел містить 37 позицій. У додатку подані нотні приклади.

## РОЗДІЛ 1

### ПОНЯТТЯ ПОЛІТЕМБРОВОГО АНСАМБЛЮ.

#### КЛАСИФІКАЦІЯ АНСАМБЛІВ

### 1.1 Поняття політембрового ансамблю у працях музикознавців

Ансамбль є важливим елементом музичної культури, який забезпечує синтез індивідуальної майстерності та колективного інтерпретаційного підходу. Від фр. *Ensemble*; «разом», «безліч» – кількісний склад визначають поняттями «дует», «тріо», «октет», а от для визначення типу ансамблю за тембровими чи органологічними ознаками використовують термін «змішаний ансамбль», «політембровий ансамбль», «різномісний ансамбль», тлумачення яких не запропоновано у посібниках чи енциклопедіях. У виданні «Музичної енциклопедії»<sup>2</sup> щодо «ансамблю» запропоновано досить розлоге тлумачення, серед смислових аспектів якого зацентруємо наступні цікаві для нас моменти: 1) ансамбль складає невелика кількість учасників; 2) в ансамблі кількість інструментів та партій однакова; 3) існують стійкі інструментальні склади (фортепіанний дует, струнний квартет, квінтет духових тощо); 4) у добу віденської класики склались характерні ансамблеві жанри (струнний квартет, дует скрипки з фортепіано тощо); 5) за кількістю учасників ансамблю розрізняють дует, тріо, квартет, квінтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет (тобто від двох до десяти музикантів). Знову ж таки акцент на склад, передусім кількісний. І. Польська<sup>3</sup> в своїй монографії «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика» зауважує: «Якісна структура системи ансамблевих жанрів визначається цілою низкою важливих аспектів їх побутування й функціонування. До складу основних параметрів диференціації ансамблевих жанрів із точки зору їх якісних характеристик (способу виконання, складу учасників) входять: 1) приналежність до інструментальних або вокальних

<sup>2</sup> (Українська музична енциклопедія, 2006).

<sup>3</sup> (Польська, 2010).

жанрів; 2) акустична структура; 3) типологія інструментального складу (для інструментальних жанрів); 4) ступінь стабільності».

Послугуючись терміном «**політембровий ансамбль**», тобто багатотембровий (неоднотембровий), можна охарактеризувати ансамбль, який складається з двох (і більше) немонотембрових інструментів та складається з інструментів різної органології. Ступінь і характер політембровості залежать від складу інструментів, які утворюють ансамбль.

У площині кількісно-якісного складу поняття «політембровий ансамбль» не вказує на кількість, сталість чи варіантність, а також на органологію інструментів – їх спорідненість чи неоднорідність. Якщо слідувати за І. Польською, то основний масив ансамблів такого типу належить до релятивно-константних, розшифровуючи – **відносно сталих**, де є стабільне ядро (структурна домінанта, яка виконує жанроутворюючі функції), але відсутній усталений виконавський склад. Такий ансамбль може бути як постійним (сталим за складом), так і змінним, що формується для виконання конкретного твору або проєкту.

Е. Купріяненко<sup>4</sup> у своїй дисертації використовує термін «політембровий ансамбль». Визнаючи можливість застосування такої дефініції, зауважимо, що префікс «полі-» (від грецького *poly*) означає «багато», «численність», але не уточнює конкретної кількості. Зрозуміло лише, що це більше, ніж один: два або навіть більше. Відтак термін «політембровий» (тобто багатотембровий, на противагу однотембровому) можна застосовувати до ансамблів, які складаються з двох і більше інструментів із різними тембрами. Наприклад, сонату для скрипки та фортепіано можна вважати політембровим твором.

Втім, поняття «політембровий» не розкриває ступінь однорідності чи неоднорідності, спорідненості або контрастності тембрів, що утворюють ансамбль. Воно лише зазначає, що тембри різні та їх більше одного.

---

<sup>4</sup> (Купріяненко, 2010, сс. 54-55).

Отже, враховуючи, що політембровість є властивістю будь-якого ансамблю, окрім монотембрового, можна стверджувати, що термін «політембровий», застосований до ансамблів із інструментами різної органології, а також із різними технічними та виражальними можливостями, не розкриває їхньої специфіки ані в якісному, ані в кількісному аспектах.

Можна ствердити, що політембровими є всі не монотемброві ансамблі. У контексті розвитку аспектів художнього відтворення музики, які стимулюються грою в ансамблі (зокрема в немонотембровому), звертаємо увагу на такі важливі якості, як «почуття міри», «відчуття звукової перспективи» та «підвищена увага до поліфонічної сторони виконання», що проявляються у гармонічному поєднанні різних елементів музичної тканини<sup>5</sup>.

Саме поліфонічність створює певні труднощі для виконавця-інструменталіста (бандуриста), оскільки в умовах монотембрового звучання передача різних голосів поліфонічної фактури є складнішою. У таких випадках виконавець змушений створювати ілюзію політембровості за рахунок штрихових, динамічних та регістрових контрастів.

Натомість у політембровому ансамблі ця проблема усувається завдяки природній різноманітності тембрів, що сприяє більш успішному формуванню вказаних виконавських якостей. Політембровість звучання в ансамблях значно полегшує подолання таких труднощів і є важливим чинником розвитку поліфонічного мислення виконавців. Особливості звукової сторони ансамблевого виконання визначаються двома ключовими чинниками: політембровістю звучання та фрагментарністю кожної партії в загальній структурі твору. Таким чином, темброва різноманітність стає важливою складовою, яка визначає унікальність кожного ансамблю.

Щодо ансамблів такого типу можна використовувати термін «різнотембровий», який перетинається з поняттям «політембровий», але має свої смислові відтінки. Зокрема, характеристика «різнотембровий» не

---

<sup>5</sup> (Купріяненко, 2010, сс. 54-55).

визначає точної кількості тембрів, що звучать у ансамблі (на відміну від термінів, які вказують на кількість учасників, як-от тріо, квартет, квінтет). Натомість цей термін акцентує увагу на якості звучання, підкреслюючи «інакшість», відокремленість і неоднорідність тембрів.

Однак, важливо зазначити, що поняття «різномтембровий» не уточнює характеру чи природи тембрів, тобто «якість» самого тембру залишається невизначеною.

## 1.2 Класифікація політембрових ансамблів

За І. Польською<sup>6</sup> класифікація ансамблів за *ступенем темброво-акустичної однорідності або контрастності* ґрунтується на диференціації ансамблів на три основні групи: темброво-неоднорідні, темброво-однорідні та монотемброві.

- До **темброво-неоднорідних ансамблів** належать ті, що об'єднують інструменти з різними способами виконання і звуковидобування, наприклад, струнні ансамблі з участю фортепіано.
- **Темброво-однорідні ансамблі** складаються з однотипних інструментів, які близькі за способом виконання і звуковидобування (наприклад, струнні чи духові ансамблі, а також ансамблі, що включають два або більше фортепіано).
- **Монотемброві ансамблі** характеризуються повною однорідністю тембру, де всі інструменти мають ідентичний спосіб звуковидобування.

Додатково, класифікація інструментальних ансамблів за *органологічними* ознаками визначається особливостями організації виконавського складу та враховує такі критерії:

1. **Ансамблевий тип** – залежно від участі або неучасті фортепіано.
2. **Інструментальна група** – струнний, фортепіанний або духовий ансамбль.

---

<sup>6</sup> (Польська, 2010).

3. **Інструментальний склад** – конкретний вид і кількість інструментів у складі ансамблю.

4. **Тип формування складу** (особливо для духових ансамблів) – ансамблі однойменного, парного або класичного складу.

Такий підхід дозволяє всебічно аналізувати структуру ансамблів і враховувати як технічні, так і художньо-виразові особливості.

Класифікація камерно-інструментальних ансамблів за ступенем темброво-акустичної однорідності / контрастності базується на жанровій диференціації темброво-неоднорідних, темброво-однорідних і монотембрових ансамблів.

Класифікація камерних ансамблів за ступенем жанрової стабільності (константності чи релятивності) базується на принципових відмінностях рівнів фіксації виконавського складу та наближеності до жанрового інваріанту. У цьому контексті поняття константності трактуємо як властивість, притаманну окремим видам камерного ансамблю, яка забезпечує їх цілісну феноменологічну самореалізацію. Це здатність до активного жанроутворення та саморозкриття внутрішнього семантичного потенціалу через формування чітко визначеного жанрового інваріанту, що включає структурно-функціональні та семантичні характеристики. Також константність означає спроможність жанрової пам'яті сприймати ці ознаки ансамблю як постійні, іманентні та атрибутивні.

Ступінь константності жанрів визначається їх здатністю до формування такого інваріанту та рівнем його реалізації в структурно-функціональному, семантичному та виконавському контекстах. **Константними** є жанри, що мають стабільний виконавський склад, високий рівень жанрової кристалізації та чітко визначені органологічні, функціональні, темброво-фонічні, комунікативно-рольові та інші властивості. Такі жанри, як фортепіанні дуети, струнні та фортепіанні тріо, квартет і квінтет, класичний духовий квінтет, тріо бандуристок є прикладами константних ансамблів. Вони характеризуються акустичним балансом партій, стабільною функціонально-рольовою

взаємодією, високим рівнем виконавської мобільності, а також визначеною соціокультурною, психолого-комунікативною, просторово-мізансценічною та естетичною специфікою.

**Релятивними** є ансамблі, що не мають стабільного виконавського складу та усталеної системи функцій (соціальних, комунікативних, психологічних, естетичних, просторових), і в принципі неспроможні, або мають обмежену здатність, до формування жанрового інваріанту. Рівень релятивності, нестабільності та «неперсоніфікованості» таких жанрів зростає зі збільшенням кількості учасників у складі ансамблю. Релятивні камерно-ансамблеві жанри поділяються на *вільноваріантні* та *релятивно-константні*.

Вільноваріантні жанри є принципово неспроможними до утворення єдиного жанрового інваріанту, тоді як релятивно-константні жанри обмежено здатні до його формування. Релятивно-константні жанри мають частково усталену органологічну структуру, але не мають стабільної системи семантичних функцій (комунікативних, психологічних, естетичних, просторових). Вони втілюють характерний баланс стабільних (константних) і нестабільних (релятивних) компонентів, де стабільним є лише ядро інструментального складу ансамблю, а інші елементи можуть змінюватися в залежності від конкретної ситуації.

До цієї групи належать:

1. Релятивно-константні ансамблеві жанри, де відсутній усталений виконавський склад та семантична специфіка, але є структурна домінанта, яка виконує жанроутворюючі функції (наприклад, фортепіанний септет чи октет).
2. Константно варіантні жанри, які не є самостійними, але примикають до певного типу константних жанрів, дещо змінюючи органологічну схему (часто через взаємопідміну інструментів). Ці жанри виникають у процесі становлення константних жанрів як можливі варіанти їх кристалізації або внаслідок трансформацій ансамблевого складу.

Вільноваріантні релятивні жанри не мають фіксованого виконавського складу, комунікативно-естетичних ознак чи соціокультурної семантики. Вони характеризуються найглибшою релятивністю, жанрово-семантичною нестабільністю та відсутністю жанрового інваріанту. Такі жанри включають ансамблі з максимальною кількістю учасників, наприклад, нонет або децимет.

Щодо вільноваріантних жанрів висловлювався А. Зибцев<sup>7</sup>: «Один і той самий твір у виконанні різних складів може мати свої особливості. Важливо, щоб у всіх цих випадках виконавське тлумачення визначалось точним вивченням авторського тексту, прагненням найбільш повного досягнення авторського задуму».

Жанрова взаємодія константності та варіантності в камерному ансамблі відображає етапи історичного становлення і розвитку відповідних жанрів, а також процес стабілізації їх жанроутворюючих ознак і жанрового інваріанту. Історичний розвиток вільноваріантних і релятивних жанрів пов'язаний із ранніми етапами еволюції ансамблів, релятивно-константних і константно-варіантних – з початковими етапами їх жанрового становлення, а константні жанри виникають із кристалізацією властивостей основних камерно-ансамблевих жанрів у добу класицизму. Загальною тенденцією є розвиток від панування вільної варіантності через численні проміжні форми релятивності до стабільної константності, що є процесом саморозкриття внутрішнього семантичного потенціалу жанру.

На нашу думку, ансамблеві принципи є основою всього музичного мистецтва і культури. Ірина Польська<sup>8</sup> сформулювала концепцію загальної ансамблевості та діалогічності музичного виконавства, що охоплює як мікроансамбль (сольне виконання), так і макроансамбль (колективне і концертне виконання). Ансамблева гра є своєрідною рольовою моделлю соціально-особистісного спілкування. Це найвиразніше проявляється в

---

<sup>7</sup> (Смірнова, 2021).

<sup>8</sup> (Польська, 2010).

камерному ансамблі, де комунікативними ознаками є рівноправний характер функціонально-рольового спілкування між партнерами, домінування принципу соратництва та реалізація творчого потенціалу музиканта як «*homo ludens*» — «людини, що грає».

Загальний вектор історичної еволюції європейських ансамблевих жанрів можна уявити як шлях від недиференційованої хаотичної багатоваріантності через «троїсті» («троїнні») моделі до моделей діалогічних («дуєт») і «квадричних» (квартет), які синтезують риси дуальності та тріадичності, і далі до багатозначних полілогічних моделей XX століття.

Спираючись на значний корпус наукової літератури, можна узагальнити й систематизувати основні ідеї, принципи та положення, на яких базується камерно-інструментальний ансамбль та взаємодія музикантів на рівні композиційно-технологічних прийомів. Серед основних принципів є такі:

1. **Функціональна рівноправність партнерів ансамблю:** У камерному ансамблі важливо, щоб усі учасники мали рівний доступ до тембрових, мелодичних та гармонічних ресурсів. Це забезпечує колективний характер виконання, де кожен інструмент чи голос відіграє важливу роль у створенні єдиного музичного процесу.
2. **Діалог (полілог):** Діалогічна взаємодія між музикантами є ключовим чинником розгортання музичного матеріалу. Це не просто передача теми від одного інструмента до іншого, але й активна комунікація між партіями, яка сприяє організації фактури твору. Полілогічність (розмова багатьох голосів) дозволяє створити більш складну, багатогранну структуру, де кожен учасник активно взаємодіє з іншими.
3. **Рівномірний розподіл тематизму між партіями:** У камерному ансамблі тематика може бути рівномірно розподілена між усіма інструментами, що дозволяє уникнути домінування одного інструмента і забезпечує більш демократичний характер виконання. Це також підсилює ефект взаємодії, де кожен інструмент вносить свою частину в загальну картину.

**4. Гармонійна злагодженість та узгодженість звучання:** Важливим аспектом є злагодженість звучання всіх учасників ансамблю, що сприяє цілісності виконання. Це включає як темброву, так і ритмічну, інтонаційну узгодженість. Узгодженість звучання створюється завдяки не тільки технічним навичкам виконавців, але й їхній здатності до «ансамблевості» – спільної гри, де кожен учасник усвідомлює свою роль у загальній картині.

Л. Повзун<sup>9</sup> визначає **ансамблевість** як «особливу властивість узгодженої взаємодії всіх компонентів спільної гри», що підкреслює важливість спільної роботи музикантів для досягнення єдиного, гармонійного звучання, яке є основою камерно-інструментального ансамблю.

### 1.3 Органологічна спорідненість інструментів

Серед різноманітних класифікацій музичних інструментів найбільш ґрунтовною вважається система, запропонована Ерхом фон Горнбостелем і Куртом Заксом у праці «Систематика музичних інструментів»<sup>10</sup>. У її основі лежать два ключові критерії: джерело звуку (мембрана, струна, стовп повітря тощо) та спосіб його видобування. Відповідно до цієї класифікації інструменти поділяються на чотири основні групи: ідіофони, мембранофони, хордофони та аерофони. У сучасній адаптації до цього поділу додаються електроінструменти.

Бандура належить до типу **складених хордофонів** — її резонатор є невід’ємною частиною інструмента. За формою вона належить до **лютнеподібних** інструментів, оскільки струни натягнуті паралельно до верхньої деки. За способом звуковидобування — це **струнно-щипковий**

<sup>9</sup> (Повзун, 2018, с. 4).

<sup>10</sup> (Hornbostel & Sachs, 1914, pp. 553-590).

**інструмент**, подібний до арфи, де музикант видобуває звук щипком пальців, не притискаючи струн до грифа.

Варто наголосити, що органологічна побудова бандури суттєво відрізняється від інших інструментів, зокрема струнно-смичкових, духових та клавішних (фортепіано). У цих випадках вібратор, резонатор та тіло, що коливається, функціонують по-різному, що визначає відмінності в тембровій палітрі, динаміці, реєстровій однорідності та виконавській техніці. Як зазначає І. Смірнова<sup>11</sup>, ці відмінності зумовлюють характерну неоднорідність звучання в ансамблевому поєднанні.

Бандура в сучасному виконавстві наділена широким спектром функцій:

- **Ритмічна функція:** реалізується переважно через басово-гармонійну основу.
- **Гармонічна функція:** можлива як через акордову фактуру, так і розлогі арпеджіо. Проте вимагає уважного поводження зі звучанням, зокрема глушіння попередніх звуків для уникнення накладання гармоній.
- **Басова функція:** бандура здатна виконувати басову лінію, але потребує підтримки від інших інструментів.
- **Мелодична функція:** реалізується в основному одноголосно, проте можливе використання інтервального та акордово-мелодичного викладення.

Окрім традиційних ролей (мелодії, акомпанементу, контрапункту), бандура здатна виконувати **функції вищого порядку**, які впливають на загальну композиційну структуру твору. Зокрема, у камерно-ансамблевому контексті вона може відігравати **репрезентативну, драматургічну, динамізуючу, узагальнюючу та звукозображальну функції**, що реалізуються як у композиторському задумі, так і в процесі виконання.

Фонічно-акустична спорідненість бандури з іншими інструментами залежить від їхніх органологічних властивостей. Зокрема, струнно-щипкові

---

<sup>11</sup> (Смірнова, 2019).

інструменти в ансамблі з духовими утворюють **темброво контрастні поєднання**, що зумовлює **нестійкий, але колористично виразний** склад мікстових ансамблів. Така неоднорідність іноді перетворюється на ключову художню домінанту в авторському задумі.

Разом з тим, **темброва однорідність** може досягатися при взаємодії бандури з інструментами подібного типу або з тими, які мають споріднену резонансну структуру. В обох випадках бандура може як зливатися з ансамблевим звучанням, так і виступати як **самостійний тембровий центр**.

Попри складність і невизначеність тембрового складу змішаних ансамблів, можна виділити кілька характерних тенденцій. По-перше, аналіз партитур таких ансамблів свідчить про існування певних історично сформованих тембрових пріоритетів. По-друге, вибір інструментів для змішаних ансамблів зумовлюється різноманітними мотивами: замовленнями виконавців, враженнями від майстерності віртуозів чи потребами конкретної групи музикантів.

Однак, навіть черпаючи натхнення з позамузичних джерел, композитори, створюючи темброво-неоднорідні ансамблі, насамперед прагнуть досягти узгодженого та гармонійного звучання. Це можливо завдяки поєднанню інструментів різної теситури, що дозволяє використовувати всі регістри й забезпечувати повнозвучність ансамблю. У таких ансамблях, незалежно від їхнього розміру, завжди присутні інструменти високої, середньої та низької теситури. В більших ансамблях часто відбувається подвоєння фактурно-ансамблевих функцій, що збагачує звучання та додає об'ємності.

Оскільки, визначальним у нашому дослідженні є поняття тембру, важливо окреслити значення самого слова. Тембр — це акустична характеристика звуку, яка визначає його якість і дозволяє відрізнити звуки одного джерела (інструмента чи голосу) від звуків іншого. Поняття тембру має глибокі етимологічні корені. Французьке слово *timbre* («дзвіночок; тембр») походить від старофранцузького *tymbre* («вид барабана»), яке, своєю чергою,

пов'язане з давньогрецьким *τύμβανον* («барабан»), що походить від *τύπος* («удар, відтиск, тип») і *τύπτω* («бити, ударяти»). Ці слова споріднені зі стародавньоіндійським *tupáti* («штовхає»), латинським *stupeo* («бути приголомшеним»), вірменським *t'abrim* («мене сковує заціпеніння») і слов'янським *тъпѣть* (українське «топіт»).

Значення слова переноситься від фізичної дії удару до результату — відбитка чи унікального сліду, що резонує зі специфічністю звучання кожного джерела. Тембр відображає характерну якість звуку, створювану конкретним джерелом, його фізичними властивостями, формою та способом генерації звукових хвиль.

За С. Коробецькою<sup>12</sup> – тембр стає стилеутворюючим фактором, коли він, у поєднанні з іншими виразовими засобами, набуває виразально-сміслового значення. Характер взаємодії тембру з іншими засобами виразності в оркестровому стилі можна охарактеризувати через три основні функції:

1. Змістовно-виразну (включаючи семантичну, барвисто-колеристичну, зображальну та сонорну функції);
2. Композиційно-формотворчу;
3. Драматургічну.

Композитор ще на етапі формування задуму визначає, яку роль у створенні драматургії твору будуть відігравати «тон» (як складова, аналог інтонаційного комплексу у творі, побудованому через функції його підсистем, таких як мелодія, гармонія, бас тощо) та темброво-фактурний колорит. Для найпереконливішого втілення свого задуму композитор може обрати як основний виразовий засіб: 1) тонову структуру; 2) колористичні ефекти, «сонорність» (у широкому розумінні); 3) поєднання обох варіантів. Вибір між двома «полярностями» — «тоном» та «колеритом» — або, як ще один варіант, інтеграція обох елементів як рівнозначних носіїв змісту, очевидно, зумовлює еволюцію оркестрового стилю: 1) від домінування «тону» над

---

<sup>12</sup> (Коробецька, 2003, с. 209).

«тембром» у музиці XVII століття; 2) поступовий перехід до їхнього «рівноважного» значення в музиці другої половини XIX століття; 3) виникнення партитур, у яких «трансляція» композиторського задуму повністю покладена на темброво-фактурні «ефекти». Індивідуальний стиль композитора також розвивається в межах цього «простору», поділеного на «тон» і «тембр», з усіма можливими відтінками між ними, оскільки обидва знаходяться в нерозривній інтонаційній діалектичній взаємодії та є невід'ємними.

Тембри музичних інструментів у сучасному композиторському мисленні виступають не лише засобами звукової організації, але й носіями **музичної семантики**, здатними формувати стійкі асоціативні образи. Віолончель часто ототожнюють з «людським голосом», альт — із «матовим» забарвленням, тоді як бандура, завдяки своїй специфічній акустиці та історично-культурному контексту, набула низки унікальних звукообразних конотацій.

Ю. Ніколаєвська<sup>13</sup> вводить поняття «**звуковий образ інструмента**», що визначається як поєднання звукоакустичних характеристик із просторовим уявленням — топоном. Взаємодія цих компонентів формується на фізичному, художньому та духовному когнітивних рівнях, створюючи своєрідний семантичний код, який розкривається у процесі виконавсько-слухового сприйняття.

Інші науковці також пропонують відповідні терміни для опису цього феномену:

У формуванні звукового образу бандури — зокрема у творчості українських композиторів початку XXI століття — простежуються **комунікативні виконавські стратегії**, які моделюють стильову поведінку інструмента:

---

<sup>13</sup> (Ніколаєвська, 2020, с. 206).

- **Охоронна стратегія** — пов'язана з традиційним кобзарством і прагненням зберегти автентичну звукову палітру;
- **Синтетична стратегія** — поєднує традицію з сучасними виражальними засобами;
- **Інноваційна (модерна) стратегія** — спрямована на розширення виражальних можливостей бандури в нових музичних жанрах.

Темброве амплуа бандури, сформоване історично, зазнало певної трансформації. Зокрема, **хроматизація інструмента** призвела до втрати окремих акустичних рис, пов'язаних із традиційним ладовим мисленням. Зміна виконавської школи — від «харківської» до «чернігівської» — звузила використання лівої руки на приструнках, однак сприяла розширенню репертуару.

До впізнаваних тембрових засобів, які зберігають фольклорну спадковість, належать такі прийоми:

- **глісандо;**
- **акордове тремоло;**
- **гамоподібні ходи** (одноголосі, інтервальні, октавні).

Ці прийоми зберігають автентичну **звукову ідентичність** бандури та виступають елементами **національного інструментального стилю**.

У творчості композиторів кінця XX — початку XXI століття бандура використовується як **медіатор між традицією і новаторством**. Її звуковий образ може функціонувати як:

- **традиційний фольклорний символ;**
- **експериментальний тембровий ресурс** в авангардних і мікстових жанрах;
- **знакова складова метамодерністської парадигми**, що відображає внутрішню мультикультурну сутність сучасного українського мистецтва.

Таким чином, бандура постає не лише як національний символ, а й як **гнучкий інструмент сучасного композиторського мислення**, здатний втілювати як усталені, так і новітні звукообразні стратегії.

## РОЗДІЛ 2

### ПОЛІТЕМБРОВІ АНСАМБЛІ З БАНДУРОЮ

#### 2.1 Питання традиції політембрових ансамблів з бандурою

Про спільне музикування на теренах сучасної України свідчать найперше літописи, стародавні гравюри, настінні розписи Софії Київської, що зображують групу народних музик. З розвитком європейської професійної музики, колективи народних музикантів трансформуються в класичні ансамблі. Відтоді відділяють народно-імпровізаційне виконання від камерно-інструментального (в його класичному прояві).

Ансамблі українських народних інструментів усіх видів зазвичай складаються зі струнних інструментів - скрипка, басоля (віолончель), бас (контрабас), бандура та цимбали, духові - сопілка, кларнет, флейта, тромбон, клавішні - баян або гармонія, ударні - бубон або барабан з мідними тарілками. Традиційна форма спільного музикування на теренах України – ансамбль троїстих музик, що в різних регіонах мали відмінний інструментарій. «Троїстість», на думку І. Мацієвського, не означає кількість учасників ансамблю, а базується на трьох функціях – мелодія, акомпанемент і ритм.

На думку деяких вчених, починаючи з 16 століття, ансамбль троїстих музик супроводжував другу дію Вертепу. До його складу могли входити скрипка, бубон, і, деколи, бандура. Щодо участі бандури в складі ансамблю троїстих музик ми не можемо дати однозначної відповіді, адже це могло бути епізодично і не зафіксовано. Суперечливість такої участі також в тому, що стрій кобзи чи бандури був налаштованим індивідуально під виконавця, його голос, тож ансамблювання з іншими інструментами ставало ускладненим.

В. Боднарчук в праці « Історія оркестрового виконавства»<sup>14</sup> класифікує колективні форми бандурного виконавства в традиції українського мистецтва як:

- **Однорідні за складом малі ансамблеві форми**, переважно пов'язані з вокально-інструментальною традицією.
- **Змішані виконавські форми**, де основним інструментом є бандура або ліра, до яких додаються ударні інструменти (наприклад, бубон), а інколи – бас чи скрипка.
- **Колективи з епізодичним характером діяльності**, що виникають спонтанно в місцях масового скупчення людей (базари, ярмарки) внаслідок випадкового об'єднання кількох малих ансамблевих форм без чіткої мети чи постійної структури.
- **Організовані виконавські колективи**, що мають чітку структуру й розподіл функціональних обов'язків (відокремлення мелодичної та гармонічної ліній із дотриманням темпо-ритмічної та ладо-гармонічної єдності під час виконання).

Репрезентація бандурного виконавства свідчить про його інтеграцію в різні форми колективного музикування. Бандуристи були частиною королівських капел Польщі, Німеччини та росії. Традиція створення бандурних ансамблів при знатних дворах активно розвивалася з XVII століття, формуючи образ аристократичного бандуриста, який отримував за свою службу різноманітні привілеї.

### **2.1.1 Роль Г. Хоткевича у формуванні однорідних та мішаних складів бандурних ансамблів**

Поєднання бандур та інших інструментів в один колектив стало великим проривом в кобзарському мистецтві та в руслі української музичної культури. Саме Гнат Хоткевич методом практичного експериментування

---

<sup>14</sup> (Боднарчук, 2013, с. 68).

продемонстрував інструментальну музику у різних комбінаціях інструментів. В 1902 році на XII археологічному з'їзді Хоткевич показав дуети та тріо кобзарів, а також об'єднаними з лірниками і троїстими музикантами – 2 скрипки і басоля. Таким чином, вперше в історії української музичної культури народна інструментальна музика трансформувалась у форму фольклорно-етнографічного оркестру, який передував появі сучасного оркестру народних інструментів. Згодом Гнат Мартинович представляв схожі ансамблі, ці виступи мали велике значення як для розвитку кобзарського мистецтва, так і для народно-інструментального виконавства. Згодом, у Галичині він організував подібні професійні ансамблеві концерти поєднуючи скрипки і цимбали; флюїди і спів; скрипку з сурдиною і 7 дрибл; 2 скрипки, 2 басы і бубон; 2 скрипки, бас і флейта. За типом останнього ансамблю, Гнат Хоткевич створив колектив на Харківщині, який давав публічні концерти та одного разу виступав по всесоюзному радіо. Саме ці експериментальні дослідження та способи демонстрації ансамблевої інструментальної музики і були поштовхом до створення в 1919 р. у Києві першого гуртка кобзарів, який пізніше сформувався у Зразкову капелу бандуристів. Як і сольне виконавство, виступи ансамблів бандуристів на академічній сцені сприяли вдосконаленню конструкції бандури, розширенню 8 виразових інструментально-технічних можливостей. Відбулося, зокрема, покращення акустичних характеристик бандури, запровадження «рівномірної температури». Кінцевим результатом роботи Гната Хоткевича над конструкцією бандури та удосконаленням строю, був винахід механізму для зміни строю музичних щипкових інструментів. Наприкінці 20-х років конструкцією оркестрової сім'ї бандур (піколо, прима, бас) займався учень Г. Хоткевича – Леонід Гайдамака. Він створив оркестр народних інструментів при клубі «Металіст», де була задіяна оркестрова сім'я бандур. Таке нововведення було дуже цікавим та нестандартним, але порушувало темброве співвідношення та не підтверджувало етнографічний принцип об'єднання інструментів та академічно-оркестровий спосіб формоутворення. Передчасна смерть Гната Хоткевича перешкодила появі

зручного хроматичного інструменту. Однак, після його смерті інші майстри України досягли бажаного результату. Вже у 1938 році В. Тузиченко хроматизував звукоряд бандури, а у 1946 році І. Скляр уможливив його перебудову. Кінцевим результатом стало створення у 1959 році київсько-харківського типу концертної і оркестрової бандури, що наштовхнуло наслідників до подальшого вдосконалення, яке можливо триває до тепер. Написання оригінальних творів для бандури – друга половина XX – початок XXI ст. утвердило камерно-інструментальну форму бандурного виконавства. Класи бандур та кобзарські (бандурні) капели які існують в усіх музичній ланках освіти також успадковані, великою мірою, від Гната Хоткевича. Адже найперша подібна освітня установа – Полтавська зразкова студія бандуристів при «Укрфілі», що створена на основі Полтавської окружної капели бандуристів, яку кілька років студіював Гнат Мартинович. Він працював над засвоєнням техніки і прийомів харківського способу гри, це давало можливість застосовувати всі пальці, в результаті чого звучали повні акорди в межах всього діапазону. Працюючи з колективом, Хоткевич створив репертуар, з великою кількістю аранжувань та обробок як народних пісень, так і творів тодішніх сучасних композиторів. На початку 1930 р. Полтавська студія перетворилась у державну зразкову капелу бандуристів УРСР. Гнат Хоткевич описує ці зміни так: «Капелю було поставлено в такі умовини, що люди не могли витримати, поспадали з голосів... Репертуар оновлявся в тій спосіб, що давалися капелі до виконання речі, ніби 100% «ідеологічні», але тут було тільки 100% прикриття мнимою революційністю бандурної безграмотності...»<sup>15</sup>. Також згодом Хоткевич пише про цю ситуацію директору капели Аронському, де висловлює своє обурення щодо унісонного супроводу, відсутності користування регістрами та динамічними відтінками. Зазначає, що бандурне виконавство повинно розвиватися, а не деградувати до початкового рівня: «...бандура у вашому ансамблі залишилася тою ж щодо

---

<sup>15</sup> (Хоткевич, 2009).

нюанса, якою носив її незрячий кобзар у XVI -XVII ст... Всі 40 чоловік грають буквально «як один»... Оркестру бандур у вас немає, культури бандури теж немає, немає нічого з культури оркестру»<sup>16</sup>. В першій половині XX ст. камерно-інструментальні ансамблі побутували у досить вузькому колі інтелігенції, тому музика камерних жанрів не набула значного розвитку. Помітним явищем в цей період є колективізація бандуристів, вони об'єднуються в капели, ансамблі і вчаться грати «спільно». Але через «ідейні» переконання та нагнітання радянської влади, накладено велику цензуру на репертуар та «спосіб гри» виконавців. Якщо на початку роботи 10 капели та оркестру бандуристів Гната Хоткевича виконувались написані ним твори різнохарактерні за стилем, жанрами та технічним завданням. Серед них: «Осінь», «Ранок», «Марш», «Попурі з українських мотивів». Особливе місце займає список хорових творів з бандурним супроводом, а саме думи : «Байда», «Буря на чорному морі», «Сахрон», «Про Нечая», жартівливі пісні та твори, без яких концерти в тодішніх політичних та репресійних реаліях не відбувались - твори на колгоспну тему, зразки пісень народів СРСР, інтернаціонал. Згодом заборонялось виконувати думи «харківським способом», цю традицію ансамблевого виконання в Україні було втрачено.

### **2.1.2 Поява оркестрів народних інструментів, функції бандури в них**

В 1918 році в Києві було організовану перший академічний колектив бандурного виконавства – капелу бандуристів очолювану В. Ємцем. Активна пропаганда національного інструмента та його традицій, стимулювали зростання попиту даного колективу, а відтак і організації низки ансамблевих форм бандурного мистецтва. Уже з 1922 року формуються капели у Миргороді, Харкові, Полтаві, Борисполі, Конотопі, Шишаках, Крюкові, Умані, Одесі. В 1935 році, внаслідок об'єднання Київської і Полтавської капел було утворено Державну зразкову капелу бандуристів УРСР на чолі з

---

<sup>16</sup> (Хоткевич, 2009).

М. Михайловим. Процес потужної професіоналізації та академізації бандурного мистецтва сприяли розвитку оркестрових груп даного інструмента, а відтак і виведення бандури в іншу площину свого функціонування. У 1922 році конструктори Л. Гайдамака та С. Снігерьев розробили конструкцію хроматичних оркестрових бандур: пікколо, прима, бас, що виокремило бандуру в новий потужний академічно інструментальний виконавський напрям.

В результаті численних пошуків та експериментів у 1927 році в Харкові, при робітничому клубі «Металіст», Л. Гайдамака створив перший український народний оркестр на основі ансамблю бандуристів. Згодом до складу оркестру були включені квартет лір, цимбали, хроматичні сопілки, свиріль, трембіти та група ударних інструментів.

**Склад оркестру:** *Бандури:* пікколо (3), прима (6), басы (3), *ліри:* сопрано (2), тенор (2), *цимбали:* великі хроматичні (1), *сопілки-прими:* перша (1), друга (1), *Свиріль* (1), *трембіти* (2), *ударні:* литаври, бубон, трикутник, тарілки. Оркестр виконував обробки народних мелодій, а також твори українських і світових композиторів, зокрема П. Козицького, Л. Гайдамаки, Р. Шумана, Л. ван Бетховена, Л. Керубіні, П. Масканьї. Крім того, оркестр супроводжував вокальні виступи.

### **2.1.3 Бандура в камерних ансамблях другої половини XX століття: розвиток жанру**

Протягом другої половини XX століття особливої популярності набуває така форма ансамблю як жіноче тріо бандуристок, внаслідок чого відбулось збагачення тембрової палітри вокально-інструментального мистецтва, урізноманітнення форм концертного виконавства.

З 1950-х рр. такі колективи як тріо бандуристок з'являються по всій Україні, тріо В. Кабачка в Києві, тріо сестер Байко під орудою В. Герасименка у Львові, тріо бандуристок Українського радіо. Вони беруть участь в концертах, конкурсах, гастролують за кордоном. Технічно-виконавського чи

тембрально-динамічного розвитку, завдяки такій формі ансамблевого виконання, не було, адже провідну роль займали голоси, їх співзвуччя та артистизм виконавиць. Репертуар був розрахований на широку аудиторію – пісні про кохання, про любов до батьківщини (не завжди в назві могло бути слово «Україна»), жартівливі пісні, що несуть розважальний чи ліричний настрій. Але це дало поштовх до створення подібних колективів по всій Україні.

З другої половини ХХ ст. відбувається репрезентація бандури на укр. естраді в межах хвилі фольклоризації, що проявилось як поява академічних та аматорських колективів як монотембрових так і різнотембрових.

Щось зовсім свіже та нове започатковує відомий мистецтвознавець, бандурист та викладач – Володимир Кушпет. Будучи одним із засновників популярного ВІА Кобза, він показав бандуру чи скоріше кобзу як естрадний інструмент, що може акомпанувати та ансамблювати в різних жанрах. Репертуар гурту, включаючи відомі естрадну музику, обробки народних пісень, авторські твори, також містить кілька інструментальних творів («Ніч яка місячна», обр. Ю. Касаткіна, «Зайчик» О. Зуєва»), де бандура органічно поєднується з іншими інструментами і надає музиці оригінального звучання, як у акомпанементі, так і в сольних мотивах. Бандурист вміло використовує всі можливі яскраві прийоми – глісандо, тремоло, удари, а застосовуючи метод кистьового швидкого прикривання струн, музикант перешкоджає зайвому накладанню звуків, що властиве бандурі, а завдяки неповторному тембру бандури, сольні каденції є цілком самодостатніми.

Першу конструкцію електробандури створено саме на замовлення Віктора Кушпета для «Кобзи». Майстер Володимир Зарубинський виготовив звукознімачі з електромагнітним кріпленням. Подібні системи визвучення з 1967 по 2000-ні роки використовували бандуристи Володимир Кушпет, Сергій Баштан, Галина Менкуш, Віктор Мішалов.

Бандурист Костянтин Новицький, що був у складі ВІА, експериментував не лише на естрадній сцені. Намагаючись розширити контекст сприйняття бандури як інструмента пов'язаного лише із традиційною народною культурою, він дав ряд концертів з програмою української та світової класики разом із струнним квартетом ім. М. Лисенка, «Київською камератою», у супроводі органу. Як писав А. Кравченко: «Ці новаторські концерти щоразу чарують несподіванкою і досить незвичною органічністю цих поєднань, природністю звучання...».

К. Новицький є одним з перших бандуристів, що практикували гру з камерним ансамблем чи оркестром. Виконуючи в основному перекладену музику – Д. Бортнянського, К. Дебюсі, В. А. Моцарта, В. Косенка, він приділяє особливу увагу в пошуку тембру. В статті О. Олексієнка йдеться про пошук оригінальної тембральності, «яка виникає завдяки безпосередньому контакту пальців зі струнами». Бандура серед інших музичних інструментів «шукала» шляхи закріплення інтонацій та втілювала їх в естетичних, символічних, в тому числі тембральних смислах. Як пише Т. Яницький<sup>17</sup>, «тембр є мобільним», тож під кожен твір шукати саме той, що треба і є завданням виконавця, зокрема в ансамблі.

### **2.3 Композитори камерно-інструментальної політембрової бандурної музики кінця ХХ, початку ХХІ століття**

В Україні на початку ХХ століття камерні ансамблі все частіше з'являються в музичних салонах та користуються попитом в малих колах інтелігенції. Композитори, працюючи в інструментальних жанрах писали твори малих форм – етюди, прелюди, поеми, мініатюрні цикли, обробки народних мелодій для фортепіано, скрипки, флейти та інших інструментів. Надзвичайно важливою є камерно-інструментальна спадщина Василя

---

<sup>17</sup> (Яницький, 2020).

Барвінського, серед яких тріо, квартети, квінтети, («Збірка зимових колядок та щедрівок»), Бориса Лятошинського («Український квінтет»). Тяжіння до фольклору, народних пісень та мелодій прослідковується в творчості В. Сильвестрова, І. Шамо, Г. Таранова, в камерній музиці А. Філіпенка, Л. Дичко, В. Губи, Ю. Іщенко, Є. Станковича, І. Карабиця, М. Скорика. Працюючи радше у неофольклоризмі, вони сміливо користувалися прямим цитуванням народних пісень, прийомами алеаторики, сонористики і часто задля яскравішого ефекту прописували в партитурах для камерного складу партію народного інструмента/ів.

Протягом 1960-70-х років стрімко розвиваються жанри інструментальної музики. Вагомим є композиторський внесок бандуристів-виконавців – С. Баштана, В. Герасименка, А. Омельченка, згодом П. Чухрая, та інших. Їхній репертуар складався як з перекладених шедеврів світової музики, так і з оригінальних творів. Це були свого роду перші спроби популяризації бандурного мистецтва. Композитори М. Дремлюга, К. М'ясков написали твори, які досі у репертуарі бандуристів. У свій спосіб, бандура трансформувалась і викристалізувалась з «радянського» бачення академізації (в плані репертуару) в свою самобутню та унікальну. Як не дивно, але численні спроби як не знищити, то примітивізувати бандуру дали поштовх до розвитку та перетворення у нове явище академічного мистецтва. Освітні, композиторські та виконавські процеси на зламі століть дали основу для новітнього розвитку жанрів бандурної музики. Тенденції розвитку композиторської творчості для бандури пов'язані із технічно-виконавською еволюцією бандуриста-інструменталіста та бандуриста-співака. Оскільки освітні програми вищих музичних навчальних закладів складались з певними вимогами до виконавства та педагогічної діяльності музикантів, то урізноманітнилися і жанри виконуваних творів. Зарубіжні п'єси, оригінальні композиції, твори великої форми, поліфонії, думи, арії, авторські пісні, обробки народних пісень – все це наповнило репертуар бандуристів. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття написанням та перекладами музичних

творів займалися як викладачі класів бандури, студенти, виконавці, так і професійні композитори. Творчість В. Власова, О. Герасименко, Ю. Олійника, В. Зубицького, І. Тараненка, М. Денисенко, М. Корчинського, В. Тиможинського, В. Павліковського, Ю. Гомельської, В. Камінського та багатьох інших знаменується збагаченням звукової образності, стильових особливостей, технічних прийомів, що представлено у творах для бандури соло, мішаних ансамблів та оркестрових колективів за участі бандури. Відомі бандуристи Р. Гриньків, Т. Лазуркевич, Д. Губ'як, О. Гук-Кабачій, О. Дегтяр-Горобченко, О. Герасименко, Л. Федорова, Г. Матвіїв та ін. помітно збагатили репертуар виконавців. Працюючи в різноманітних стилях – неокласицизм, неоромантизм, джаз, постмодерн, вони розширили як можливості інструмента, так і сприйняття бандури в нових амплау. Утвердження бандури як сольного інструмента на концертній сцені стимулювало появу нового виконавського жанру – Концерт для бандури з оркестром. Одними із перших композиторів у цьому жанрі є Микола Дремлюга та Костянтин М'ясков. Згодом Концерт мі мінор М. Дремлюги, а також відомі Концертино К. Мяскова, концерти Ю. Олійника стануть невід'ємною частиною репертуару бандуриста, що в педагогічній роботі зазвичай виконували вищезгадані композиції під супровід фортепіано. Наявність значної кількості оригінального репертуару для бандури з фортепіано сприяли поширенню такого тембрального стереотипу і з часом цей камерно-інструментальний склад утвердився як самостійний, в основному в академічній, рідше в концертно-виконавській практиці.

Одними із перших композиторських зразків такого дуету є «Концертні варіації» для бандури та фортепіано **О. Герасименко** та «Камерна сюїта» в 3х частинах для бандури та фортепіано, що була інструментованою для бандури, флейти і бандури. Окреме місце в творчості композиторки займають «Камерно-інструментальні твори бандури з мелодичними інструментами», де «мелодичними інструментами» можуть виступати скрипка, флейта, най, дзвони. В академічній практиці ці твори набули значення класичного

репертуару для ансамблів за участі бандури. Ранні способи поєднати бандуру із сопілкою здійснені В. Кабачком та Є.Бобровникова надихнули й інших авторів до експериментів із таким складом. Зокрема О.Винокуром був написаний твір «Дивертисмент» для флейти, скрипки і бандури та «П'ять веснянок» для сопілки і бандури В. Шумейка. В цьому випадку Оксана Герасименко є не лише прямим послідовником такої традиції. Цікаву схожість зазначає М. Корчинський про даний камерно-інструментальний жанр, порівнюючи: «сопілка і бандура є своєрідною паралеллю тембрового співставлення блокфлейти і клавесина, що відображено в класичній літературі Ж.Б.Люллі, Г.Ф.Телемана, Г.Ф.Генделя, Й.С.Баха.»<sup>18</sup>. Дослідниця Л.О. Кияновська у контексті музикотерапевтичних підходів підмітила, що бандура має «ніжний тремтливий тембр, близький до арфи або клавесину, просте дзвінкіший і ясніший. Він здатний створювати об'ємні просторові переливи, цікаві звукозображальні ефекти, наближені до плескоту хвиль, шуму вітру чи шелесту листя, а разом з тим виражати почуття та промовляти ліричними мелодіями»<sup>19</sup>.

Одним з найнезвичніших постмодерних проєктів камерного інструментально-вокального складу є цикл «Озеро білих лотосів» О. Рудянського на слова давньокитайського поета Бо Цзюю І. Звернення до східних музичних традицій, китайських текстів, оригінальних ладів дали ґрунт для масштабного музичного експерименту. Обертони бандури, акустична природа інструмента, різна шкала звучання регістрів привернули цікавість композитора, до складу ансамблю також входять флейта, альт, ударні та голос (сопрано або тенор). Зі слів автора, бандура мала б імітувати китайський струнно-щипковий інструмент – кунхоу. Імпресіоністичний стиль музики Рудянського втілює філософську ідею людини та смерті у вираженні тонких нюансів у всіх 18-ти частинах циклу. Всі назви номерів теж відповідають стилю «Вночі в човні», «Осінні цикади», «На вечірній річці» і т.д. Загальна

---

<sup>18</sup> (Корчинський, 2007, с. 3).

<sup>19</sup> (Кияновська, 2010, с. 27).

динаміка утримується в межах *pp-mf*, що відповідає характеру та настрою твору. В повній мірі вперше аналіз твору та задуму здійснює у своїй монографії «Академічне бандурне мистецтво України кінця XX - початку XXI століття» – Інна Лісняк<sup>20</sup>, що презентує твір О. Рудянського з приватного архіву відеозаписів концерту в м. Донецьк 2006 року. Прийом імітації звучання того чи іншого інструменту на бандурі часто з'являється у творчості композиторів. Зазвичай імітація вимушена перекладенням з барокової чи класичної музики. Органні Прелюдії та фуги Й. С. Баха, Концерт для арфи з оркестром Г. І. Генделя, Концерти для чембало Д. Бортнянського - це приклад схожості звучання інструментів, проте відмінності у специфіці штрихів та зняття звуку. До питань перекладів та транскрипцій у своїй науковій роботі звертається бандурист Т. Яницький, який зазначає, що звукова подібність інструментів чи навіть схоже звукоутворення потребує додаткових технічних прийомів. Задля більшої схожості, наслідування та імітації у перекладених творах він пропонує застосовувати такі прийоми як «щипковий удар, вібрато, басовий кластер, глісандний кластер, сурдинне піццикато, *portamento-lagetto*»<sup>21</sup>.

У камерно-інструментальних жанрах композитори вдаються до прийому імітації, якщо цього потребує стиль музики. У випадку О. Рудянського, це звертання до східної музичної культури, відтворення тембру китайського народного щипкового інструмента, для цього використано щипок струн за підставкою. Відомою і водночас незвіданою перед бандуристами постає творчість відомого сучасного композитора **І. Тараненка**. Він також звертається до фольклорних джерел, подаючи бандуру в дещо «колористичному» сприйнятті, але поєднавши імпровізаційність, джазову ритміку, пряме цитування народних пісень, Тараненко приходять до оригінального жанру «ф'южн» та сміливо застосовує бандуру в своїх композиціях. Вокально-інструментальні твори дещо відрізняються від суто

<sup>20</sup> (Лісняк, Бандурне мистецтво XXI століття, тенденції та перспективи розвитку, 2006).

<sup>21</sup> (Яницький, 2020).

камерно-інструментальних. В його обробках колядок для тріо бандуристів проявляється тенденція до більш традиційного академічного співу, в той час коли інструментальна партія насичена синкопованими ритмами або як зазначила І. Дружга «перманентність та ненав'язливість музичного матеріалу, що характерно для джазу». До звичної куплетної форми автор додає вступ, перегру та коду, цим самим ускладнюючи форму колядок («Янголи в небі», «Свята ніч»). «Ф'южн обробка весільних пісень», «Веснянка на Великдень» – твори, що в ідеалі потребують залучення великої кількості музикантів, співаків, різноманітних етно-духових інструментів, адаптовані і до камерних струнних складів за участі бандури, соліста-співака та кількох духових інструментів. В творі «Шість акварелей на вірші Софії Майданської» бандурна партія є цілком академічною, слугує тембровим фоном в цьому імпресіоністичному циклі. Наймасштабнішими ж є ф'южн феєрії «Музика української землі», «У снах різдвяних ночей», що неодноразово були виконані на фестивалях сучасної музики, таких як «Bouquet», «КиївМюзикФест», акторських проєктах І. Тараненка, що неодноразово відбувались у концертних залах м. Київ.<sup>22</sup>

Постійним виконавцем партій бандури в творах І. Тараненка є Роман Гриньків, музикант, що сам активно займається композиторською діяльністю. Саме схильність до імпровізації, фонових елементів звучання, звукозображальності – органічні пункти, монотонні награти, пласти широких та витриманих акордів, яскраві каденції прослідковуються в усіх творах Гриньківа. Усі свої найвідоміші твори, з яких і складається його концертний репертуар, бандурист адаптував під камерний склад ансамблю, найчастіше це так зване «Тріо Романа Гриньківа» – бандура, віолончель та етнодуховний інструмент (дудук, флейта бансурі, блокфлейта). Як пояснює сам автор, для гармонійного ансамблю йому достатньо протяжних низьких звуків – віолончель, контрабас та звучання дерев'яних духових, в ідеалі етнічних

---

<sup>22</sup> (Дружга, 2021, с. 165).

духових інструментів, саме тоді, на думку музиканта, бандура звучить ансамблево досконало і має багато можливостей для імпровізації та агогічних відхилень, звичайно якщо музиканти професійно володіють інструментами та можуть виходити за рамки написаних нот. Таким чином твори «Коломийка», «Пісня вітру», «Веснянка», «Вершник» щоразу звучать по-новому, в різних інтерпретаціях того чи іншого колективу. Відомим є ансамбль Романа Гриньківа разом з видатним гітаристом Ел Ді Меола (Al Di Meola), музиканти записали спільно кілька композицій, які увійшли в альбом «Зимові ночі» («Winter nights»), вся музика в ньому побудована на українському мелосі, а також «Щедрик», що адаптований під їхній ансамбль. Твори Р. Гриньківа «Концертна сюїта 3», «Гамалія» фінал з однойменної вистави, «Фантазія на тему музики бароко» були виконані бандуристом спільно зі струнним квартетом Дніпропетровської консерваторії. Практика аранжування власних сольних творів для ансамблю притаманна багатьом бандуристам, адже камерний колектив - це розширення можливостей, збільшення тембрових барв та залучення більшої аудиторії. Бандурист Дмитро Губ'як веде активну концертну діяльність і споміж традиційних дум, козацьких пісень, народних обробок, також виконує власні твори на кількох видах бандур. Бандурист демонструє можливість урізноманітнення репертуару за рахунок вдосконалених чи видозмінених типів інструменту. Таким чином, для виконання дум, транскрипцій барокових творів він використовує бандуру харківського типу, традиційний інструментальний та вокально-інструментальний репертуар бандуристів виконується ним на концертній бандурі «львів'янці», а на тому ж, але видозміненому електроінструменті звучать сучасні авторські твори та перекладення світових шедеврів. Однією з переваг електробандури є можливість накладання різних партій однієї мелодії, таким чином може звучати повноцінний ансамблевий твір для однорідного складу. Саме так прозвучала композиція «Вийди, вийди, сонечко», яка також виконується однорідними ансамблями бандуристів. В ансамблі з електрогітарою та перкусією Д. Губ'як неодноразово брав участь у сучасних

фестивалях бандурної музики, у виконанні такого складу звучали твори імпровізаційного характеру «Вербовая дощечка», «Майстерня розбитих сердець», «Жарт». У 2022 році бандурист брав участь у німецько-українському проєкті «Європейські музи не мовчать», в рамках якого відбувся спільний концерт-запис українських та німецьких музикантів, що грають на старовинних та сучасних інструментах. Одним із спільних інструментальних номерів був квартет: флейта, контрабас, електробандура та синтезатор. Зі слів Дмитра Губ'яка: «Твір побудований на повній імпровізації та залученості в процес творення музики тут і зараз, поєднуючи звучання барокової флейти, контрабасу, архаїчного звучання бандури на електронному інструменті та моментального підхоплення синтезатора і додавання нових – ще невідомих нікому, звуків.» Також Дмитро Губ'як, як і багато інших педагогів та виконавців, створив низку перекладів та аранжувань відомих творів зарубіжних композиторів різних епох. Щодо камерно-інструментальних композицій, то це «Зима» 2.ч. із циклу «Пори року» А. Вівальді для тріо бандуристів та для бандури 30 соло в супроводі камерного оркестру, Е. Морріконе «Chi Mai», авторський твір для однорідного складу ансамблю «В'язанка кобзарських танців».<sup>23</sup>

Серед новітніх експериментів із бандурою особливе місце займає твір “*Disturbance Fields*” (2017), створений для бандури та електроніки. У цій композиції використовується препарована бандура, що радикально змінює традиційне звучання інструмента. Саме до такої розширеної техніки гри звертався свого часу Юліан Китастих у своїх п'єсах, однак «*Disturbance Fields*» продовжує й розширює ці пошуки, створюючи нові акустичні горизонти для бандури.

У контексті експериментальної електроакустичної творчості важливо згадати й про перформанс Алли Загайкевич «*Ландшафти Сильвестрова*», що триває 45 хвилин і об'єднує звучання бандури та електроніки у багатовимірне

---

<sup>23</sup> (Новіцька, 2023, с. 30).

акустичне полотно. У цьому творі застосовується цілий арсенал нетрадиційних прийомів гри на бандурі: виконання смичком по струнах у поєднанні зі щипками лівою рукою, маніпуляція кілком для змінення висоти звуку в реальному часі, що поєднується з тремолами, а також використання нігтів для шкрябання вздовж струн. Інструмент перетворюється на перкусійний об'єкт – удари ключем по струнах нагадують цимбальну техніку. Звучання під підставкою бандури створює нетемперовані шуми, а численні глісандо додають фактурі постійної нестабільності й плинності.

Ще одним прикладом інноваційного підходу є композиція Алли Загайкевич «Коротка хвиля» для бандури, скрипки та електроніки, де розкривається ідея міжінструментальної взаємодії в електроакустичному просторі. У творі «*Friend Li Po*» за п'єсою Олега Лишеги (для бандури і електроніки) активно використовуються техніки мікротемперації та мікроглісандо, що надає звукові особливі плинності та непередбачуваності.

Алла Загайкевич свідомо дистанціюється від концепції «нової фольклорної хвилі», характерної для постмодерністської естетики, де фольклор використовується радше як цитата. За словами композиторки, її мета полягає не в репрезентації або реконструкції традиції, а у створенні нової живої акустичної реальності, де бандура стає органічною частиною сучасного експериментального мистецтва<sup>24</sup>.

Використання препарованої бандури в електроакустичній музиці відкриває нові горизонти звучання цього традиційного інструмента. Препарація – це втручання в акустичну природу інструмента через зміну способу звуковидобування або конструктивних характеристик без постійного пошкодження. У випадку бандури це може бути застосування сторонніх предметів до струн, зміна їхнього натягу в реальному часі, використання смичка, удари ключем, гру за підставкою та створення нетемперованих шумових ефектів.

---

<sup>24</sup> (Каніс, 2022).

У електроакустичних проектах бандура перетворюється на повноцінний акустичний синтезатор, де традиційне співоче звучання співіснує з шумовими ефектами, перкусійними ефектами й мікротональними переходами. Електронна обробка розширює цю палітру, дозволяючи у реальному часі трансформувати акустичний звук у спектрально насичені або деформовані шари. Таким чином, бандура втрачає свою іконічність як «етнічний» інструмент і постає як гнучке акустичне тіло для сучасної композиторської експресії.

Цей підхід поєднує акустичні інновації з концептуальним мисленням, властивим сучасній академічній електроакустичній музиці, де інструмент стає частиною живого, мінливого звукового середовища.

### РОЗДІЛ 3

## АНАЛІЗ ПОЛІТЕМБРОВИХ АНСАМБЛІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

### **3.1 Камерно-інструментальна творчість О. Герасименко в контексті політембрового ансамблю з бандурою**

Камерна творчість Оксани Герасименко дає можливість застосовувати у педагогічній та виконавській практиці різноманітні ансамблеві поєднання. Перші камерно-інструментальні твори, об'єднані єдиним ліричним настроєм, що підтверджує ансамблевість бандури з «мелодичними інструментами» складено у збірку «Камерні твори для мелодичних інструментів та бандури». Перший твір, представлений у збірці – «Соло для флейти», присвячено кубинському композиторові Карлосу Пуї. У передмові до збірки авторка вказує: «це перший твір, зафіксований мною на нотному папері». Твори «На крилах мрій» та «Посвята» були опубліковані раніше, тому ще в кінці ХХ століття набули популярності серед бандуристів, які виконували ці твори і під супровід фортепіано. «Посвята» спочатку була написана для бандури та віолончелі, але часто можна почути виконання бандури з флейтою. Загалом авторка експериментує і дозволяє це робити і виконавцям, тому часто партію скрипки можна грати і на сопілці, кларнеті, флейті, тобто головним є збереження ролі «мелодичності». «Портрет Парижа» задуманий як твір для бандури та гітари і саме в такому складі він прозвучав вперше під супровід струнного квартету та за участі труби, прем'єра відбулася на Кубі, у червні 1990 року. Твір «Спогади» можна почути в Камерній сюїті, авторка використала його як другу частину циклу. Під впливом захоплення флейтою Пана (най), були написані твори для бандури та ребра. «Сповідь», що виданий також в вокально-інструментальному аранжуванні, часто можна у театральних виставах та у кінострічках, адже твір тонко передає переживання людини та

описує душевний стан ліричного героя. Особливо чуттєво композиція розкривається у виконанні двох бандур, флейти Пана та струнного квартету, так само як і «Таїна», іменем якої названо компакт-диск, на якому зафіксовані всіх творів збірника. В поєднанні з мелодичними інструментами, скрипкою чи флейтою та під супровід струнного квартету бандура набуває нових звукових барв, виконує функцію як супроводу, так і провідну роль у мелодичній лінії, а головне ансамблює як рівноцінний учасник колективу, а не лише забарвлює композицію. Бандура утверджується в ролі інструмента, здатного на звукове втілення складних психологічних змістів, на вираз глибоких почуттів та емоцій, на звук, що переносить у глибини людського єства.

В нашій класифікації політембрових ансамблів твори О. Герасименко відносяться до політембрових, відносно сталих ансамблів.

### ***О. Герасименко «Соло для флейти»***

У творі О. Герасименко «Соло для флейти» втілюються риси естетики «нової простоти», близької до творчих принципів Валентина Сильвестрова, з певними елементами кітч-музики. Композитор орієнтується на свідомо спрощену інтонаційну мову, акцентуючи увагу на первинних емоційних станах і камерності звучання. Водночас твір демонструє політембровий підхід, що проявляється через контрастну комбінацію неоднорідних інструментів – флейти та бандури.

Хоча назва твору визначає флейту як основний сольюючий інструмент, ансамбль будується на взаємодії двох повноцінних виконавських ліній. Бандура, традиційно асоційована з акомпануючою функцією, у даному випадку виконує не лише роль гармонічного підґрунтя, але й поступово набуває рис напівсольюючого партнера. Для виконання необхідне професійне володіння академічною бандурою з механізмом зміни тональностей, оскільки впродовж твору відбувається перемикання між соль-мінором та соль-мажором.

Структура твору побудована за принципом простої двочастинної форми без репризної побудови. Вступ має імпровізаційний характер, де бандура готує

звучання основної мелодії флейти через вільні фактурні розробки. Основний тематичний матеріал розгортається у першій частині, що охоплює один складний період із чотирьох речень. Мелодичний розвиток мінімальний: домінує аріозно-романсовий настрій, а основними елементами організації стають ритмічні структури та гармонічна подібність каденційних зон.

У другій частині композиція зазнає суттєвих змін: відбувається модуляція до соль-мажору, змінюється характер ритміки (перехід від цілого розміру до розміру 12/8), що супроводжується зростанням ліричності. Поступово активізується діалог між флейтою і бандурою. Бандура переходить від традиційної акомпануючої ролі до створення імітаційних гармонічних фігурацій, які стають комплементарними до мелодії солюючого інструменту. При виконанні особливого значення набуває техніка витриманих звуків із застосуванням прийому «удар», що дозволяє посилити звучання тривалих нот у бандурній партії.

Ансамблеві особливості твору зумовлюють необхідність тонкого балансування між інструментами, уважного слухання та реагування на гармонічно-лінійні співвідношення. У другому реченні першої частини бандура виконує акомпанемент із дрібною фактурою, що створює сонористичний ефект, періодично переходячи у більш чіткі гармонічні арпеджіо. Для забезпечення ансамблевої злагодженості важливо координувати атаки звуків на перших і третіх долях тактів, водночас допускаючи певну свободу у внутрішніх ритмічних фігураціях.

Вільноваріантна структура фактури сприяє живій, гнучкій взаємодії між виконавцями. Незважаючи на видиму простоту матеріалу, виконання вимагає високого рівня технічної майстерності, володіння нюансами тембрової гами та глибокого розуміння ансамблевої природи твору.

Таким чином, «Соло для флейти» О. Герасименко є прикладом камерної політембрової взаємодії у дуєті флейти й бандури, де простота інтонаційного матеріалу поєднується із складною фактурною й ансамблевою організацією.

### 3.2 Політемброві ансамблі в творчості М. Корчинського

**Мирослав Корчинський** – український композитор, педагог, сопілкар, Заслужений діяч мистецтв України, засновник Львівської школи професійного сопілкового виконавства. Він став організатором першого в системі музичної освіти оркестру українських народних інструментів (1970). Композиторська освіта, а також багаторічний досвід роботи з українськими народними інструментами, дало змогу проявити в композиторській творчості тембральні особливості інструментів та їх технічні можливості. Ряд ансамблевих творів М. Корчинського для бандури та сопілки: «Концертна імпровізація в народних ладах» для бандури з троїстою музикою (1980), «Дві народні мелодії» для сопілки з бандурою (1976), «Дума» для альтової скрипки, педального барабана з тарілкою та бандури.

#### *М. Корчинський «Дві мелодії»*

«Дві мелодії» Михайла Корчинського для сопілки та бандури об'єднує два контрастних за характером і стилістикою номери: «Танок (імпровізація)» та «Польку». Обидві частини демонструють різні підходи до організації ансамблевого звучання й ролі кожного інструменту в діалозі.

У першій частині, що має імпровізаційний характер, ладова організація та свобода фразування є одними з головних засобів музичної виразності. Початкові два такти вводять слухача у світ бандурної фактури: це не просто акомпанемент, а контрапунктична підголоскова фактура, яка активно розвиває басову функцію, одночасно розгортаючи власну мелодійну лінію. Після вступу сопілка презентує основну мелодію у восьмитактовій фразі, в якій ритмічний малюнок на початках фраз збігається з фразуванням бандури. Структура будується за принципом парної періодичності: а, а1 – в, в1, що підкреслює симетричність імпровізаційної побудови.

У першій великій частині розгортається чотириголосний контрапункт. На 15-му такті бандура переймає провідну мелодію сопілки, використовуючи вертикальний контрапункт як поліфонічний засіб. Ігровий характер цієї

діалоговально-поліфонічної взаємодії має яскраво виражену ознаку *homo ludens* – музичного «гри» в межах серйозної композиції. Підголоски, які виникають у сопілці на тлі активної мелодичної діяльності бандури, тривають чотири такти і доповнюють цю взаємодію.

На 25-му такті з'являються яскраві контрастні акценти у бандури за допомогою прийому сфорцандо, тоді як сопілка продовжує мелодичну лінію. Синтаксична структура змінюється, переходячи від ав-а1в1, що супроводжується тональним зсувом на півтону вниз в однотерцеву тональність – ля-бемоль мажор. Така модальність є свідченням прагнення до модерної кольоровості гармонічного мислення.

Починаючи з 37-го такту, обидва інструменти синхронно грають мотив вступу, з цікавим рішенням: сопілка тримає нижню ноту секстакорду. Кодовий епізод фактично реінтерпретує вступний матеріал, після чого розгортається короткий діалог між інструментами, який завершується залишенням бандури на заключні такти. Тут яскраво проявляється використання віденської сексти (тоніка з шостою сходяінкою) як засобу завершення фрази.

Ансамблевість проявляється особливо чітко у місцях імпровізаційного плану й у прозорих мелодичних фразах, де взаємодія інструментів потребує максимальної гнучкості та слухового чуття між виконавцями.

Друга частина – «Полька» – зберігає принцип тональної зміни. Бандура тут здебільшого виконує ритмічну функцію. Протягом перших восьми тактів ведеться паралельна мелодія сопілки й підголоскові рухи в бандурі, що формують спільну гармонічну фігуру. Подальші 16 тактів відзначаються басово-ритмічною домінантою бандури, в той час як мелодія залишається в сопілці.

З 28-го такту спостерігається збагачення ансамблевого звучання: вводиться паралельна мелодія в терціях, що значно ускладнює текстуру й робить ансамблеве виконання більш вимогливим. Повернення до початкової тональності наприкінці польки виконує функцію об'єднання циклу і створення цілісного художнього завершення.

Таким чином, у «Двох мелодіях» М. Корчинський майстерно поєднує народні інтонаційні моделі із засобами класичної поліфонії й модерного гармонічного мислення, надаючи обом інструментам активну, рівноправну участь у формуванні цілісної ансамблевої концепції.

***Євген Бобровников – М. Корчинський «Ой ходила дівчина бережком»***

Євген Бобровников – український композитор, сопілкар, педагог та диригент, соліст укр.нар.хору ім. Г.Г Верьовки.

Починаючи від 1937 року був організатором, художнім керівником самодіяльних оркестрів народних інструментів, ансамблів сопілкарів, фольклорно-етнографічних ансамблів. Загальна репертуарна тенденція 20-60 рр. – це пісенні і танцювальні народні мелодії, в'язанки, нескладні варіації, в обробці самих керівників чи виконавців. Є. Бобровников є автором попури «Ластівка» для сопілки з оркестром, варіацій «Ой, ходила дівчина бережком» для сопілки і бандури, «Українські мелодії» для сопілки з оркестром<sup>25</sup>.

«Ой, ходила дівчина бережком» варіації для сопілки та бандури в редакції М. Корчинського.

Варіації на тему народної пісні «Ой, ходила дівчина бережком» для сопілки та бандури демонструють уважне і творче ставлення композитора до народного джерела, а також його прагнення зберегти традиційні інтонаційні особливості в поєднанні з розширеними можливостями академічного інструментарію. В основі редакції зберігається гармонічна сітка, запропонована Ю. Бобровниковим, проте М. Корчинський додає специфічне бандурне звучання акомпанементу, розширюючи фактурно-темброві ресурси бандури і надаючи твору індивідуального колориту.

Вступ, що триває вісім тактів, одразу демонструє характерні темброві особливості ансамблю: трельові прийоми й форшлагги в сопілки, арпеджовані акорди в бандурі створюють атмосферу легкості й природності. Уже в перших

---

<sup>25</sup> (Корчинська, 2011).

тактах вступу проявляється специфічне трактування ансамблю: обидва інструменти звучать рівноправно в межах власної фактурної ролі.

Виклад теми відбувається після гармонічної підготовки: у бандури простежується чітка ритміко-гармонічна організація (3-3-4-2), що триває протягом 21 такту. Бандура супроводжує мелодію сопілки за допомогою підголоскових рухів, використовуючи штрихи арпеджіато, флажолети, глісандо, чим значно збагачує загальну темброву палітру. Партія бандури є не просто акомпануючою: вона вибудовується як фактурно багатий голос, що іноді дублює або доповнює сольний тематизм.

Початок теми звучить на тоніці з секстою, характерною для архаїчних модальних структур. М. Корчинський використовує гармонії із септакордами, акордами з доданими звуками, а також паралельний рух квартооктавами, що підсилює модальний характер інтонаційного середовища. У кульмінації варіації обидва інструменти вибудовують інтервальний діалог, при цьому верхня мелодична лінія залишається за сопілкою. Перегукування окремих фігурацій (квінтोलі, квартолі), які спочатку з'являються в сопілці, а потім у бандурі, створює відчуття безперервного тематичного розвитку.

Варто зазначити гармонічні відхилення в однойменну мінорну тональність, що ускладнюють інтонаційне поле ансамблю та збагачують його колористику. Варіація закінчується характерною піккардійською терцією, яка відсилає до архаїчних прийомів завершення.

Друга варіація супроводжується зміною тональності (фа-мажор, іонійський лад) і ритмічної організації (перехід до  $\frac{3}{4}$ ). Ця зміна породжує нову атмосферу: з'являється хоральність, пісенна протяжність, що посилюється прозорістю фактури бандури з її паралельними квінтами. Мелодійна лінія у сопілці залишається провідною, тоді як бандура відходить на другий план, створюючи тонкий фон, близький до органуму.

Третя варіація повертає твір до активнішого руху й розміру  $\frac{2}{4}$ . Темпо-ритмічна насиченість, дрібні фігурації у сопілки й гармонічно-підголоскові елементи в бандурі створюють динамічний розвиток. Особливого значення

набуває каденція: спочатку звучить сольне проведення бандури – низхідний і висхідний пасаж із тремоло – після чого інструменти по черзі імітують один одного в однакових мелодичних фразах, підкреслюючи темброву природу кожного.

Заключний етап варіацій відзначається тріольним низхідним пасажем, який об'єднує обидва інструменти в єдиному русі й переходить в останній виклад теми. Останнє проведення теми доручається бандурі в акордовій фактурі на форте, що виглядає логічною кульмінацією драматургічного розвитку. Партія сопілки завершує твір сольним каденційним розгортанням.

Діалогічність ансамблю, характерна для редакції М. Корчинського, передбачає вирівнювання функціональної ваги обох інструментів. Завдяки поліфонізації фактури бандура перестає бути суто акомпануючим інструментом, а виступає рівноправним учасником ансамблевої взаємодії, що значно збагачує інтерпретаційні можливості твору.

### **3.3 Бандура у авангардних творах І. Тараненка**

Іван Тараненко – український композитор, піаніст, старший викладач кафедри композиції Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Як композитор належить до митців, які цілком вільно почуваються у різних музичних сферах: інтелектуально-заглибленої серйозної музики, джазу, поп-музики. Низка його творів різних жанрів позначена застосуванням комп'ютерних технологій. Іван Тараненко активно експериментує, як зі стилями, так і з інструментарієм в ансамблевих творах.

Експериментальна діяльність Івана Тараненка у галузі бандурного мистецтва вирізняється нетрадиційним підходом до використання бандури як інструмента. Сам автор підкреслює, що незалежно від жанрової природи творів – чи то обробки, зокрема у ф'южн-стилі, українських колядок, щедрівок або народних пісень, чи оригінальні композиції для бандури соло, вокальні твори з її супроводом, камерно-інструментальні твори із включенням бандури

у партитуру, чи використання бандури як повноцінного оркестрового інструмента. Бандура відіграє ключову роль у формуванні його авторського стилю. Особливу увагу композитор приділяє унікальності звучання бандури у творчості видатного бандуриста Романа Гриньківа.

Особливо глибоке враження на композитора справив той сегмент бандурної виразності, який він уперше почув у виконанні Романом його власної «Веснянки». Йдеться, зокрема, про пізнішу версію твору, де використано спеціально сконструйований демпфер – пристрій, що активується внутрішньою частиною коліна через важіль для створення ефекту звучання *сессо* (коротко, сухо). При цьому конструктивні зміни у постановці інструмента (використання кілка, подібного до віолончельного, замість традиційного положення на колінах) у поєднанні з гітарною підставкою для ноги значно підсилюють резонаторні властивості бандури, забезпечуючи багате, об'ємне й тембрально насичене звучання, особливо виразне у низькому регістрі.

Іван Тараненко послідовно розробляє концепцію інтеграції сучасних композиційних засобів, що реалізуються через цілісні інтонаційно-ритмічні структури, ладово-гармонічні комплекси та жанрово-стилістичні моделі викладення музичного матеріалу. У контексті авторського задуму ці елементи формують естетичну й структурну основу його бандурної творчості<sup>26</sup>.

***Іван Тараненко «А prima vista» для квартету саксофонів, перкусії, бандури та фортепіано***

Назва перекладається як «З першого погляду». Твір написаний у 1996 р. і вперше виконаний на фестивалях «Прем'єри сезону» і «Київ Музик Фест-97». Жанр твору визначений автором як «імпровізаційна музика», однак не можливо не помітити ознаки ф'южн-джазу, які зумовлені і складом ансамблю – квартет саксофонів та ударної секції, що складається з 18 інструментів, це: китайські підвісні тарілки, яванські гонги, там-тами, темпле-блоки, бамбузі,

---

<sup>26</sup> (Романко, Комп'ютерні технології в творчості Івана Тараненка, 2015, с. 31).

арабський барабан дарабука, том-томи, латиноамериканські кабаца, бонги, тім-балес, європейські помпейські тарілочки, тронки, афро-американські конги, ков-бел. Ряд названих ударних потрапив до європейської музики саме через джаз, як, наприклад, темпле-блоки та ков-бели. **Твір *A prima vista*** є яскравим прикладом втілення характерних рис сучасного музичного мислення, що відзначається синтетичністю та відкритою асоціативністю. Його основою є свідоме звернення до традиційних форм з опорою на «чужі» знакові системи, що дозволяє здійснити художній синтез на кількох рівнях. **Перший із них** полягає у поєднанні академічних і джазових елементів. Початкова редакція твору була створена для конкретного виконавського складу, до якого увійшли музиканти з ґрунтовною академічною освітою та значним досвідом у сфері джазового музикування: Р. Гриньків (бандура), С. Хмельов (ударні), а також Київський квартет саксофоністів під керівництвом Ю. Василевича.

**Другий рівень синтезу** полягає в поєднанні інструментів із різними культурно-історичними конотаціями. Зокрема, комбінація тембрів саксофонів та бандури — інструмента, який традиційно асоціюється з українською народною музичною традицією та вважається релевантним переважно для визначених жанрових контекстів — забезпечує виразний художній ефект. У виборі бандури автор, імовірно, апелює не так до стилістичного наповнення фольклорними мотивами притаманного їй репертуару, скільки до соціокультурного значення бандури як народного інструменту.

І. Тараненко продовжує традицію тембрових експериментів, започатковану в академічній музиці ХХ століття, зокрема в роботі з ударними інструментами.

Про особливості бандури, її виражальні та темброво-динамічні можливості композитор І. Тараненко говорить таке: «Бандура інколи виступає, як ми самі бачимо в моїх партитурах, інструментом, який може бути тембрально й акустично у взаємодії з іншими інструментами і так само виконувати колористичну роль, а може виконувати роль інструмента, який бере на себе інтонаційну, ритмічну чи гармонічну складову, а інколи

використовувати усі ці функції разом або із застосуванням сонористичних прийомів»<sup>27</sup>.

Попри вказану сталість ансамблю в творі «*A prima vista*» саме бандура початково є взаємозамінним інструментом, адже в партитурі автор прописує можливість виконання цієї партії на чембало. Це можна розуміти як завбачливість автора щодо мобільності народного інструмента, що і було підтверджено в наступних версіях «*A prima vista*» - 2011 р. варіант з чембало, що є більш поширеним інструментом в європейській музичній культурі; редакція 2013 р. найбільш відрізняється, адже квартет саксофонів замінив струнний квартет, бандуру – арфа, партія роялю визвучена автором на синтезаторі, а також він використовує тут комп'ютерні технології. Виконання цього варіанту твору відбулось на відкритті нового концертного залу Вроцлавської академії музики, приуроченому до 65-річчя цього навчального закладу, відповідно за відсутності там такого інструменту як бандура – відбулась заміна на арфу.

Порівнюючи інструменти, які є взаємозамінними у цьому творі, а саме бандуру, арфу і чембало, можемо виділити певні темброві, соціокультурні та функційні особливості цих інструментів, а також простежити їх переваги в тому чи іншому аспекті.

Великою перевагою арфи та чембало є їхня «класичність» та «академічність», а також доступність, якщо говорити про міжнародний соціокультурний та аспект та практичність. Бандура в цьому плані програє своєю «унікальністю», а також через її доволі складну партію, проблемою може стати пошук виконавця, що володіє технікою джазової стилістики та сучасної академічної музики. Партія бандури виписана на трьох, а подекуди на чотирьох нотних станах, щоб розділити фактурні шари – басову, ритмо-гармонічну та колористичну функції, що якраз не можливо виконати на чембало водночас. Також бандура володіє динамічними перевагами, адже

---

<sup>27</sup> (Дружга, 2021).

може звучати голосніше чи тихіше в різних регістрах, ніж чембало та подібні цим з арфою. Композитор доволі часто використовує й всіляко підкреслює близькість тембрів клавесину і бандури, часом використовуючи саунд-колажі, де співставляє звучання тембрів обох інструментів. Арфа, хоч і близька до бандури способом видобування звуку, та має зовсім інший, м'якший тембр, вона добре виконує роль колористичного забарвлення, веде мелодичну та гармонічну функцію. Як визначає сам композитор, арфа як оркестровий, сольний чи камерний інструмент має більш тривалу і вагому історію застосування у звичних для неї сферах різних музичних складів і жанрово-стилістичних напрямів, все ж таки через свої конструктивні особливості має дещо обмежені функції у порівнянні з бандурою. У своїх творах, для нього цілком зрозуміло, і необхідним стало з часом застосування бандури як додаткового оркестрового інструмента

Жанрова характеристика як «імпровізаційна музика» не накладає на композитора жорстких обмежень, залишаючи простір для вільного творчого самовираження. У творі *A prima vista* поєднуються елементи алеаторики та джазової імпровізації. В умовах використання мобільних структур важливу роль у забезпеченні художньої цілісності відіграє застосування остінатних формул та варіантно-варіаційних способів розвитку музичного матеріалу.

Подібна структурна логіка, очевидно, виявилася найбільш адекватною для реалізації програмного задуму автора, оскільки сама назва твору — *З першого погляду* — передбачає фіксацію тонких емоційних нюансів, пов'язаних із миттєво пережитим почуттям.

Поступове розгортання музичного полотна, зі звука у фразу, з фрази речення, що передаються з однієї партії в іншу, демонструє якраз — політембровість «першого погляду». Ансамбль не побудований на «змаганні», а радше на доповненні та діалозі. А в кульмінаційних моментах в пріоритеті знаходження балансу тембрів та динаміки. У межах ідейно-образної концепції твору, конфліктність не є домінантною рисою. Натомість композиція зосереджується на передачі різноманітних відтінків одного емоційного стану.

Найширше подано співставлення ансамблю бандура-рояль, що виконують однакові стилістичні та формотворчі функції, зазвичай почергово, але в момент найбільшої динамічної та драматургічної виразності, вони «об'єднують сили», зливаючись у мікстовий тембр.

Найбільш цікавим є ансамбль бандури і квартету саксофонів. Спершу бандура разом з фортепіано є фоном для розгортання імпровізаційних епізодів саксофонів, використано прийом так званої обмеженої (або «контрольованої») алеаторики. Бандура є тембровою константою, що створює звуковий фон. Деякі з інструментів долучаються до фонового звучання бандури, збагачуючи її, доповнюючи звукову палітру. Інші мають більш індивідуалізований музичний матеріал, виділяючись на цьому фоні. З нагромадженням звуків та тембрів, що з'являються один за одним, звучить тутті, що поступово розчинається, залишаючи ансамбль бандури та фортепіано, з імпровізаційними вставками саксофонів. Поступово бандура знову перебирає на себе ритмічну остінатну функцію, а згодом є лише колористичним забарвленням, разом з перкусійними інструментами. Фонове звучання дає поштовх для мелодичних підголосків, які мали би бути вторинними - поодиноких звуків фортепіано у верхньому регістрі та дзвіночків, що затихають до повного зникнення.

«*A prima vista*» є яскравим прикладом синтезу різних тембрів та інструментів, де бандура відіграє ключову роль. Взаємодія бандури з іншими інструментами ансамблю, зокрема саксофонами, перкусією та фортепіано, сприяє формуванню багатошарової звукової палітри, де кожен інструмент доповнює один одного, не вступаючи у конфлікт, а створюючи гармонійне звучання.

### 3.4 О. Рибак «Коломийка» як приклад політембрового ансамблю початку ХХІ століття

Олексій Рибак – український цимбаліст, диригент і композитор. Його композиторський доробок характеризується зверненням до неофольклорної стилістики, зокрема з включенням елементів джазу та алеаторики. Важливою особливістю творчості митця є експериментування з різними ансамблевими формами, активне використання комп'ютерних технологій, що, зокрема, втілюється у творі *«Цінності»* — політембровому ансамблі для віолончелі, ударних та синтезатора. Значне місце у творчості Олексія Рибак посідає бандурна музика. Серед інструментальних творів для бандури соло вирізняються *«Німфа»*, *«Мозаїка»*, *«Гра»*, *«Ноктюрн»*, а також *Фантазія для бандури з оркестром «Сонячне коло»* та *«Коломийка»* для флейти з бандурою.

*«Коломийка»* для флейти та бандури є прикладом умовно програмної композиції, яка поєднує риси народної інтонаційності й танцювальної стилізації. Автор свідомо інтегрує фольклорні елементи коломийки із ритмо-фактурними моделями танго, що проявляється вже у характерному ритмічному малюнку 3-3-2, а у розділі В змінюється на 3-3-3-3-2-2, поглиблюючи відчуття танцювальності та імпровізаційної свободи.

Інтонаційна основа твору тяжіє до ре мінору, що відповідає традиційній ладово-тональній організації багатьох українських строфічних та куплетних пісень. Принципи коломийковості виявляються у використанні геміольних ладів, зокрема гармонічного мінору та гуцульського ладу. Структура твору є вільною: розділи не мають повторів, дотримуючись принципу «в'язанки», що також характерно для коломийки. Танцювальна природа композиції підкреслюється чіткою чотиритактовою будовою, ритмічними фігураціями та примхливою ритмікою у перехідних епізодах, що тяжіє до ритмічного відчуття танго.

Дует бандури та флейти має чіткий розподіл функцій: флейта виконує провідну мелодичну лінію, тоді як бандура надає гармонічну основу,

підтримує ритм або бере на себе мелодичну роль у зв'язкових побудовах, особливо у розділі С та частково у середині розділу D (b). У цих епізодах фактура дуету тяжіє до характерного розподілу ролей у традиційних троїстих музиках — мелодична, гармонічно-підголоскова та басо-ритмічна лінії (аналогія із сопілкою, цимбалами та басолею). Особливо яскравим моментом є 19–20 такти, де флейта та один із голосів у партії бандури рухаються в унісон, що створює мікст тембрів і потребує високої ансамблевої точності.

Тембровий контраст між аерофоном і щипковим хордофоном ще більше підкреслює жанрову природу композиції. Використання нон-легато зі специфічними акцентами наближає звучання до природної ритміки танцю. Важливо, що композитор враховує природні динамічні можливості інструментів: початкова динаміка бандури меццофорте, а флейти – меццопіано, що дозволяє досягти балансування у звучанні, незважаючи на мелодичну домінанту флейти. У розділі С, при переході на форте, бандура отримує октавне дублювання підголоскової теми для кращого її промовляння, що свідчить про уважність композитора до темброво-динамічного балансу.

Ансамблеві труднощі у виконанні твору пов'язані насамперед із синхронізацією у складних ритмічних малюнках, особливо у місцях зі зміщенням акцентів і в унісонних проведеннях. Водночас тонка динамічна робота, гнучке фразування, вміння відчувати тембровий баланс та збереження внутрішньої рухливості ритму є основними виконавськими завданнями ансамблю при інтерпретації цього твору.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало змогу всебічно розглянути проблематику політембрових ансамблів з бандурою, що уможливило формулювання таких висновків відповідно до поставлених завдань.

Історичні передумови виникнення інструментальних ансамблів за участі бандури були простежені від фольклорних витоків до професійного ансамблевого музикування. Особлива роль у формуванні політембрових ансамблів належить діяльності Гната Хоткевича, а також розвиткові оркестрів народних інструментів у ХХ столітті, що заклали підґрунтя для появи камерних ансамблів із бандурою як повноцінним учасником інструментального діалогу.

У процесі аналізу виявлено особливості тембрального поєднання бандури з іншими інструментами, серед яких: здатність бандури органічно інтегруватися до струнної, духової, ударної та електроакустичної групи; універсальність її тембру як медіатора між різними звуковими фактурами; можливість як сольного, так і акомпануючого, або оркестрово-ансамблевого використання. Бандура виступає джерелом тембрового контрасту або, навпаки, засобом гармонізації загального звучання ансамблю.

Композиторські тенденції у створенні політембрових ансамблів із бандурою характеризуються активним пошуком нових форм і засобів музичної виразності. Багато композиторів, зокрема Оксана Герасименко, Іван Тараненко, Мирослав Корчинський, Олексій Рибак, враховують як традиції національного інструменталізму, так і вплив сучасних виконавців, які часто стають ініціаторами нових творів. Таким чином, спостерігається тісна взаємодія між композиторською творчістю та виконавською практикою.

У теоретичному та виконавському аналізі творів для політембрових ансамблів з бандурою (на прикладі творів І. Тараненка, О. Герасименко, М. Корчинського та О. Рибак) виявлено широке розмаїття форм, фактур,

прийомів гри, а також новаторські підходи до ансамблевої взаємодії. Аналіз підтвердив багатофункціональність бандури — від сольного до ансамблевого, від гармонійного до шумового, від традиційного до експериментального звучання.

Перспектива використання політембрових ансамблів з бандурою відкриває широкі можливості як у концертній, так і в освітній практиці. У сфері виконавського мистецтва такі ансамблі сприяють розширенню творчого репертуару бандуристів, створюючи умови для її повноцінного включення до професійного академічного музичного простору. Завдяки взаємодії з інструментами різних тембрових груп бандура демонструє свою універсальність, здатність до інтеграції в сучасні музичні стилі, включаючи неокласику, експериментальну музику, електроакустичне мистецтво. Таким чином, формується новий імідж бандури як багатофункціонального інструмента, що здатен існувати поза межами традиційно фольклорної сфери.

В освітньому контексті політемброві ансамблі сприяють якісному оновленню системи бандурної педагогіки. Робота в ансамблі такого типу розвиває у студентів ансамблеве мислення, вміння адаптуватися до різноманітних інструментальних складів і музичних стилів, слухову чутливість до тембрових відтінків, а також комунікативні навички, необхідні в колективному музикуванні. Крім того, залучення бандуристів до інтердисциплінарних творчих проєктів — з джазовими, електронними, класичними музикантами — актуалізує потребу в переосмисленні методичних підходів до викладання, орієнтуючи їх на інноваційність, багатожанровість і міжкультурний діалог.

Отже, політемброві ансамблі з бандурою мають значний потенціал для подальшого розвитку інструментального мистецтва як в Україні, так і за її межами. Їх активне впровадження у виконавську та освітню практику здатне не лише збагатити сучасний музичний процес, а й зміцнити позиції бандури як сучасного, академічно повноцінного інструмента.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Hornbostel, E., & Sachs, C. (1914). *Systematik der Musikinstrumente*.
2. Берегова, О. М. (1999). *Постмодернізм у камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ століття*. Київ.
3. Бондарчук, О. (2013). *Історія народно-інструментального мистецтва в Україні*. Київ.
4. Горенко, Л. (2006). Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку. *Традиції кобзарського мистецтва та Глухівська музична школа*. Київ.
5. Гуменюк, А. (1967). *Українські народні інструменти*. Київ: Наукова думка.
6. Гуцал, В. (1988). *Інструментовка для оркестру народних інструментів*. Київ: Музична Україна.
7. Давидов, М. (1998). Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми). *Українське музикознавство*, 74-80.
8. Давидов, М. (2005). Тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції . *Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку*, (с. 5). Київ.
9. Дружба, І. (2021). *Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи*. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
10. Зінків, І. (2013). *Бандура як історичний феномен*. Київ: ІМФЕ.
11. Каніс, Н. (18 06 2022 р.). Алла Загайкевич про фольклор у своїй творчості: "Ми живемо в час забування". Отримано з The Claquers: <https://theclaquers.com/posts/9397>
12. Кияновська, Л. (2010). Музичні шляхи Оксани Герасименко. *Дзвін*, 101-103.
13. Коробецька, С. (2003). Сильоутворюючі функції тембру в оркестровій музиці ХХ століття (теоретичний аспект). *ТДПУ ім. В. Гнатюка*.
14. Корчинська, Б. (2011). Сопілкова творчість українських композиторів: аналіз в контексті формування оригінального сопілкового репертуару. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 40-41.
15. Корчинський Мирослаав Титович . (2025). Отримано з Музичний світ України: <https://musical-world.com.ua/artists/korchynskyj-myroslav-tytovych/>
16. Корчинський, М. (2007). Зрілий доробок мисткині-бандуристки. у О. Герасименко, *Камерні твори для мелодичних інструментів та бандури* (с. 3). Львів: ТеРус.
17. Купріяненко, Е. (2010). *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції*. Харків.
18. Лісняк, І. (2006). Бандурне мистецтво ХХІ століття, тенденції та перспективи розвитку. *Твори для бандури сучасних українських*

- композиторів (жанрово-стильові аспекти) (сс. 101-104). Київ: ДАКККіМ.
19. Лісняк, І. (2006). Функції бандури у камерних ансамблях мішаного складу (культурознавчий аспект). *Наукові записки Тернопільського НПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського*, 49-50.
  20. Морозевич, Н. (2006). Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку: Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції. *Бандурна творчість В. Власова в сучасній музичній культурі України* (сс. 104-109). ДАККК.
  21. Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Харків: "Факт".
  22. Новіцька, Г. (2023). *Бандура в камерно-інструментальних жанрах. Бакалаврська робота. Рукопис*. Львів.
  23. Олексієнко, О. (2005). Духовна культура як домінанта українського життєтворення: Матеріали Всеукраїнської науково професійної конференції. *Бандура у музиці сучасних українських композиторів як чинник збагачення вітчизняної духовної культури*, (сс. 57-62). Київ.
  24. Олексієнко, О. (без дати). Специфіка інструментального бандурного виконавства зі струнним квітетом у контексті досвіду Костянтина Новицького. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 67-72. Отримано з ISSN 2308-4863 (Online).
  25. Панасюк, І. (2010). Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського. *Кобзарство-бандурництво - ретроспектива традицій*, (с. 70). Київ.
  26. Повзун, Л. (2018). *Камерність як жанрова-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості*. Одеса.
  27. Польська, І. (2010). Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 57-58.
  28. Романко, В. (без дати). Отримано з <http://lib.pnu.edu.ua/files/Visniki/mystectvo/%D0%92%D0%B8%D0%BF.30-31%20%D0%A7.2.pdf>
  29. Романко, В. (2015). Комп'ютерні технології в творчості Івана Тараненка. *Вісник Прикарпатського університету*, 31-33.
  30. Смірнова, І. (2019). *Змішані камерно-інструментальні ансамблі в науковому дискурсі: до проблеми жанрової специфіки та типологізації*. Харків.
  31. Смірнова, І. (2021). *Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика: монографія*. Харків: ТОВ "Планета Прінт".
  32. *Українська музична енциклопедія*. (2006). Національна Академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського.

33. Фільц, Б. (1981). Київський цех інструментальної музики в XVIII - XIX століттях. *Народна творчість та етнографія*, 22-29.
34. Хай, М. (2007). *Музично-інструментальна культура українців*. Дрогобич.
35. Хоткевич, Г. (2009). *Бандура та її можливості*. Харків.
36. Черкаський, Л. (2003). *Українські народні музичні інструменти*. Київ: Техніка.
37. Яницький, Т. Й. (2020). Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури.

## ДОДАТОК

Score **Коломийка** Олексій Рибак

Allegro

Флейта

Бандура

The musical score is for a piece titled "Коломийка" (Kolysska) by Oleksii Rybak. It is written for Flute (Флейта) and Bandura. The tempo is marked "Allegro". The score is in 3/4 time and has one flat in the key signature (B-flat). The score is divided into three systems. The first system shows the Flute and Bandura parts. The Flute part has a trill (tr) and a crescendo. The Bandura part has a mezzo-forte (mf) dynamic and a crescendo. The second system shows the Flute and Bandura parts. The Flute part has a forte (f) dynamic and a crescendo. The Bandura part has a forte (f) dynamic and a crescendo. The third system shows the Flute and Bandura parts. The Flute part has a forte (f) dynamic and a crescendo. The Bandura part has a forte (f) dynamic and a crescendo.

A prima vista...  
З першого погляду...  
At First Sight...

I.Тараненко  
I.Taranenko

$\text{♩} = 50$

Crotali (4)

Suspended cymbals (3) with timpani sticks *pp*

Chinese suspended cymbals (3) with timpani sticks *pp*

Gongs jav. (3) *pp*

Tam-tams (3) with timpani sticks *pp*

Bandoura with amplification  
or cembalo with amplification

Piano *pp*

$\text{♩} = 50$

6 with triangle beater

Crot. *p*

Susp.cymb-s (3)

Chin.susp.cymb-s (3)

Gg-s jav. (3)

T-tams (3)

Pno.

(8)

# ДВІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ

Обробка М. Корчинського

1. ТАНОК (Імпровізація)

Сопілка (До)

Adagio  $\text{♩} = 56$

rit.

a tempo

*mp*

Бандура

Adagio  $\text{♩} = 56$

*mp*

rit.

a tempo

*sempre*

poco a poco acceler.

*cresc.*

poco a poco acceler.

*cresc.*

*f*

# Соло для флейти

## Solo for flute

редакція партії флейти  
Андрія Карняка

Оксана Герасименко  
Oksana Herasymenko

*Andante cantabile*

Flute

Bandura

*f*

*mf*

1

6

5

Fl.

6

10

2

*cresc. poco a poco*

10

14

5

Fl.

14

"ОЙ ХОДИЛА ДІВЧИНА БЕРЕЖКОМ" Є. БОБРОВНИКОВ  
 варіації  
 МУЗИЧНА РЕДАКЦІЯ  
 М. КОРЧИНСЬКОГО

ОПІЛКА

ИНДУРА

рухливо, в строгому темпі  
 (con moto e tempo rigore,  $\text{♩} = 84 \text{ ММ.}$ )

БЕЗ СПОВІЛНЕННЯ  
 (senza ritenuto)